



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“ILUSTRACIÓN HOMEOPÁTICA”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN GRÁFICA

PRESENTA:

**E. TONATIUH TREJO GÓMEZ**

DIRECTOR DE TESIS:

**ALFREDO RIVERA SANDOVAL**

CIUDAD DE MÉXICO, 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



*Para mi hermano Santiago  
y su familia*



*Navego en el mar de las cosas exactas,  
muy clavado en momentos de semánticas gastadas [...] masticando en mi mente las verdades más sabidas [...] Ya que no tengo tiempo de cambiar mi vida.*

RO(CK)DRIGO GONZÁLEZ

...las memorias de Chaplin, abiertas allí donde cuenta cómo Wells bailó delante de él una danza de su invención. “Después H. G. Wells bailó magníficamente un baile de su fantasía”. *Wells bailando solo delante de Chaplin.* Pues ¿qué era Wells en su danza? Era utopista. El viejo moderno creía que le estaba permitido expresar libremente su alegría de bailar [...] danzaba solo, adelantándose a los tiempos, bailaba teóricamente porque consideraba que tenía derecho.

WITOLD GOMBROWICZ  
*Ferdydurke*



## CONTENIDO

PREFACIO | 11

CONCLUSIONES | 15

I. DIAGNOSIS DEL TEXTO. Mauricio Gómez Morín, Witold Gombrowicz, Robert Wilson, Quine, David G. Myers, Peter Brook, Don DeLillo, Maurice Blanchot, Pierre Bourdieu, Augusto Monterroso, Guillermo Samperio, Wolfgang Kaiser, Italo Calvino, The Smiths, Ezra Pound, Eduardo Chillida, Paul Valery, Douglas R. Hofstadter, Knut Hamsun, Zenon de Elea, Julio Cortázar, Jacques Derrida, Oliver Sacks, Ramón Gómez de la Serna, Francis Picabia, Benjamín Péret, Ambroice Bierce, M. Foucault, Jean Pierre Brisset, André Breton, Jonathan Safran Foer, C. G. Jung, Jorge Luis Borges, etcétera.

Inicio de temporada | 19

Desconstruir el método | 22

Desconstrucción del método | 23

II. DIAGNOSIS DE LA IMAGEN. Roland Barthes, E.H. Gombrich, Román Gubern, Schumann, NASA, Peter Greenaway, Todd Solondz, Maurizio Vitta, Salvador Elizondo, Erich Fromm, C. G. Jung, Platón, Aristóteles, Aniela Jaffé, Etienne Condillac, Hegel, Descartes, Leibniz, Oliver Sacks, Charles Pierce, Husserl, Italo Calvino, Émile Zola, V. Kandinsky, León Tolstoi, Norbert Elias, Paul Klee, Jean Bazaine, Giorgio de Chirico, Paul Thomas Anderson, Umberto Eco, Omar Calabrese, Dressler, D.H. Harding, etcétera.

Como cantaba Vicky Carr | 57

Desconstruir el método | 61

Desconstrucción del método | 65

NOTAS | 87

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES | 97





## PREFACIO

*Cuando un cascabel deja de sonar, ¿deja de ser cascabel?*

GUILLERMO SAMPERIO

Contrariamente a lo que se podría pensar, Samuel Hahnemann (1755-1843) no fue un marginal de la terapéutica como tantos hubo a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Al contrario, fue un verdadero médico de su tiempo, formado de la misma manera que sus colegas y confrontado a los mismos problemas. Su método, en gran medida conforme a los métodos de aquel entonces, se fue haciendo disidente con la publicación del *Órganon de la medicina racional* (1810) u *Órganon del arte de curar*. La obra, que no tardó en traducirse a diferentes lenguas, sedujo hacia 1830 a pequeños grupos de médicos que se organizaron y militaron para convertir a sus colegas a los principios de la homeopatía.

Hahnemann, como muchos intelectuales de su tiempo, ignoraba las fronteras y las barreras lingüísticas. Como fiel practicante del enciclopedismo de las Luces, leía muchísimas obras de medicina, pero también de química y de botánica. En lo tocante a literatura médica contemporánea, estaba muy influido por el neohipocratismo que seducía a los médicos de fines de siglo. Del gigantesco corpus hipocrático, los médicos apreciaban sobre todo el tratado *De los aires, los lugares y las aguas*, que insistía en la importancia del medio. Hacían hincapié en los pasajes que abogaban por una medicina prudente más deseosa de ayudar a la naturaleza que de violentarla. El adagio *primum non nocere* y el principio de la *natura medicatrix* eran los más citados. Hahnemann, por su parte, se interesaba por el principio de semejanza *similia similibus curantur*, que nunca había sido olvidado pero cohabitaba con su opuesto *contraria contrariis curantur*.<sup>1</sup>

**S** *imilia similibus curantur*: los semejantes se curan con los semejantes. Se lee de esta forma simple una divisa un tanto paradójica, porque entonces, ¿de qué lado en la ecuación está ubicada la enfermedad?, o de otro modo simplérrimo: ¿qué es lo que cura qué?

Hace pocos meses, en la última etapa de esta investigación, solté a cierta amiga querida una pregunta similar: ¿a quién se parece más Rilke (dentro de su obra), a Rilke o a Cezanne?<sup>2</sup> La respuesta fue en su momento lapidaria: “no puedes hacer ese tipo de preguntas, no llevan a ningún lado”. Tuve entonces que recapitular todo mi camino hacia la posibilidad de forjar una cuestión como

aquella, pues en cierto modo esta tesis me venía pareciendo, completamente, una gigantesca interrogante de ese tipo. ¿Qué sucedió luego? Vamos por partes.

Retomar como introducción estas particularidades en la vida del doctor Hahnemann ha tenido dos razones fundamentales: la primera es que a partir de lo citado espero queden claras cuestiones que permitirán sacudirme ciertos prejuicios anodinos: a) Hahnemann, en contra de lo que muchos piensan, no fue un desertor del método clínico, por el contrario, su propuesta se erige desde el conocimiento que precisamente ostenta de éste, en las maneras al alcance de su momento histórico; b) la trascendencia de su propuesta se debe en parte a la indagatoria y ciencia en otros campos alternativos a la medicina; c) se recalca la importancia inherente de una filosofía que cultiva una relación y no la confrontación entre los elementos del procedimiento prescriptivo.

En segundo lugar (y visiblemente de mayor importancia), espero que esta recapitulación ofrezca, junto con la cabal comprensión de los anteriores incisos, una posibilidad automática de traducir los términos clínicos a otros que abarquen la materia que nos ocupa, para luego, basándonos en éstos, colocar al texto y a la ilustración, al escritor y al ilustrador, en las más de las posiciones viables para la práctica del oficio. De esta sencilla comparación ha surgido el término *ilustración homeopática*, que plantea ante nuestros ojos, al enunciarlo, un dilema muy similar al que define a la escuela del doctor Hahnemann; bajo esta perspectiva, las preguntas preliminares se dibujan ahora de la siguiente forma: ¿qué ilustra qué?, ¿quién está ilustrando a quién?...

Dejaremos aquí responder, desde sus propios criterios, a la literatura y a todo aquello que la ilustra y puede ilustrarla. Por lo pronto baste decir que mi enfoque –inclinado hacia una filosofía de la ilustración– parte del fundamento hahnemanniano más elemental, entonces: “los semejantes se ilustran con los semejantes”. El postulado es claro, mas incluso, y aunque mi disposición se halle perfilada a responder la pregunta: ¿de qué lado en la ecuación está situada la ilustración?, imagino que la diatriba de mi amiga continuaría siendo la misma. ¿Qué clase de preguntas son éstas y qué clase de respuestas propiciarán? Cabe señalar que, propiamente, esta tesis ha resultado de otro tipo de interrogantes más formales, digamos comunes, y que en su desarrollo fue imantando elementos para sustentarse como una propuesta más desarticuladora que compositiva, siguiendo el camino lógico de agotar una veta que ya no da para más: el caso de los procesos inconclusos de ilustración, dominadores actuales del paisaje de la ilustración.

Ahora bien, ¿cuál ha sido el criterio de interpretación y formulación de esta propuesta? A favor suyo diré que encuentro, por un lado, empatía con las exploraciones de Francois Jullien (1998), quien ha abarcado al arte como ejemplo de la posible transición de ideas en un nivel filosófico abstracto, mismo que

sustenta –en estratos más verificables– la posibilidad de tránsito entre conceptos y disciplinas que para este documento resulta fundamental:

Toda actualización es, al mismo tiempo, limitación, ya que excluye cualquier otro devenir: nunca dejará de ser este sabor determinado, encerrado en su particularidad insuperable y circunscrito por ella. Al contrario, cuando ningún sabor se pronuncia, el calor de “saboreo” es tanto más intenso por cuanto no puede ser asignado, rebasa su contingencia, se abre a la transformación [...] De ahí la fórmula que vuelve el lenguaje contra sí mismo y defiende ostensiblemente lo contrario de la opinión común: el Sabio “saborea el desabor”, así como “actúa sin actuar” y “se ocupa” de la “desocupación”.<sup>3</sup> Porque la sabiduría consiste en percibir que los opuestos, lejos de estar bloqueados definitivamente en una individualidad exclusiva, no dejan de condicionarse unos a otros ni de comunicarse entre ellos. Uno no se produce sino a partir del otro, y ninguna realidad es sino el proceso de esta generación recíproca.<sup>4</sup> El arte y la sabiduría consisten, pues, en dejarse llevar de un polo al otro, interviniendo lo menos posible, con el fin de disfrutar plenamente de la lógica inherente a la realidad que construye este dinamismo de la reversión:<sup>5</sup> árboles bordeando la orilla, una extensión de agua, vaporosas colinas, un pabellón desierto: este artista<sup>6</sup> pintó prácticamente el mismo paisaje durante toda su vida. Al parecer, no por un apego particular hacia ese tipo de motivos, sino al contrario, para expresar mejor su propio desapego interno respecto a todos los motivos particulares -a todas las motivaciones posibles-. Paisaje monótono, monocorde, que contiene en sí todos los paisajes, donde todos se funden y se disuelven. Todo lo más que se observa en la carrera de este pintor es una evolución siempre tendente hacia más simplicidad y mayor sobriedad.

Volvemos con nuestro acertijo. *¿Qué ilustra qué?* resulta, al parecer, un balbuceo, una pregunta defectuosa; sin embargo mirando con atención se atisba una formulación propia y con autoridad, tanto gramatical como retóricamente hablando; viene a colación el pensamiento oriental de tipo confuciano, dando importancia a las preguntas sobre las respuestas, las cuales pueden ser todas correctas o no. ¿Puede entonces una escultura ilustrar una melodía? Doy un paso adelante, digo: sí. ¿Es posible en ese sentido comparar el efecto dramático que produce Nietzsche con el provocado por Wagner? Sobre la misma línea homeopática respondo: tal vez. No todas las preguntas, es cierto, propician la inteligencia, algunas carecen de espíritu y agudeza y generan respuestas todas ellas tan estériles como sus progenitoras. Todos los cuestionamientos corren ese riesgo. ¿Qué tipo de pregunta es, por consiguiente, esta tesis? Es mi paternidad la que impide dar justa salida a tal interrogante, mas para mi fortuna resulta universal que la materia del pensamiento, la suspicacia y el conocimiento han producido, las más de las ocasiones, objetos de sus mismas características.



## CONCLUSIONES

**D**ecía el pensador búlgaro Elías Canetti que “las mejores ideas son aquellas que terminan como una boca abierta”, y me parece que aludía a esos pensamientos que no devoran a quienes los escuchan, consumiéndolos dentro de sus cuerpos, echándose luego a dormir haciendo una digestión interminable. Esta “idea de fauces abiertas” remite, a mi juicio, más a la posibilidad de agresión que a la idea misma; al accidente que implica ser afectado por los venenos de un concepto que, por el contrario de su similar diseñado para la glotonería y la autocomplacencia, se introduce en el cuerpo de ése a quien ha asaltado, marcándolo sin remedio. En este sentido y un tanto paradójicamente es justo señalar que esta tesis es en sí misma una conclusión que al mismo tiempo carece de conclusiones. A continuación intentaré explicar lo que por ahora parece el colmo de los absurdos (o el colmo de los colmos, si se toma en cuenta que la aseveración que acabo de hacer aparece bajo un título que la contradice totalmente).

Desde hace tiempo he venido encontrando una triste similitud en la argumentación que sustenta a los procesos de ilustración a mi alcance, tanto del lado de la técnica (que sigue suplantando al estilo en el momento de la apreciación, efecto que a la inversa ha dejado en la lona a la ilustración); como del lado habitado por la teoría (que gira en torno a elementos compositivos y de producción semiótica).

La ilustración actual funciona en definitiva, pero desafortunadamente no se rige por elementos que la definan ni que hallan sido definidos por ella. Ha sobrevivido como una actividad sujeta al maniqueísmo de quienes la practican y por ende esclavizan, como si de ella no pudiera emanar un enunciado ulterior al enunciado que da primero el objeto literario. Dar cuenta de esto es, de entrada, un avance, pero ¿hacia qué, hacia dónde? Decía líneas antes que esta tesis se presenta a manera de conclusión, y lo es esencialmente porque todo lo que aquí aparece es la culminación de un desarrollo de pensamiento acerca de la ilustración a partir de dispositivos que advienen desde la materia de la ilustración misma, que es muy poco diferente a la materia que se dispone, valga la discordancia, a ilustrar: la materia literaria. Es éste un atrevimiento que en estas pági-

nas no es concluyente. ¿Por qué? Vale decir que, en coherencia con el ímpetu de su realizador, no es concluyente porque quiso precisamente ser pregunta y permitir que la restauración del método ocurra fuera de sí, bajo la piel de cada ilustrador en complicidad con sus propias disertaciones; no es concluyente porque la posibilidad de comprender y componer debe, en mi opinión, distinguir a los hombres y las instituciones, separándolos de la eficiencia vacía e impersonal; carece de conclusiones porque pretende alejarse de un sistema que ofrezca absolutos castristas en forma de soluciones, acercándose así al modelo académico de Wolfgang Weingart,<sup>7</sup> quien procuraba instruir “sin transmitir conocimientos o valores inapelables, sino brindando la oportunidad de buscarlos, desarrollarlos y aprender a aplicarlos”; es así porque camina hacia la desarticulación del método y lo somete para que sea reconstruido a partir del cotejo, que en un nivel muy primario, pero correcto, debería también sugerir a la ilustración desde el texto, que trae consigo elementos de escritura y de lectura y de comprensión y de estructura, que a su vez logran acomodarse en el seno de otros sistemas, con otros nombres pero mismos significados. Finalmente este planteamiento se ofrece hoy como la homeopatía misma lo hizo en el pasado, como una opción (al menos de diagnóstico).

En adición a lo expuesto hasta ahora diré que en busca de mayor eficacia para este veneno fue necesario hacer partícipes, cada una desde sus propias visiones, a la filosofía, la sociología, la matemática, la medicina, la psicología, los humores y las artes para disertar en cuanto a un fenómeno específico, que en efecto inverso contiene en la punta de su *iceberg* elementos de la literatura (mi punto de partida) y de las artes gráficas, que a su vez detentan elementos socioculturales, que por extensión abrazan factores psicológicos, sociológicos, etc. Hay en esta obra, quiero decir, a partir de su verdadero y próximo comienzo, preocupaciones y disertaciones de muchos tipos, todas ellas enganchadas a un hilo conductor no arbitrario que propicia ese traslado libre, teórico de reversión que manifiesta Jullien y que buscaba Hahnemann en su clínica (algo así como una *propiedad capicúa* que bien podría ser inherente a los métodos). Eso hay adelante... deseo conseguir por lo pronto que desde aquí se perciba, en este momento, cierto sonido inquietante que anticipe la aparición de ideas que así como vienen llegando deberán irse: amenazantes, con sus mandíbulas abiertas.



## DIAGNOSIS DEL TEXTO





## INICIO DE TEMPORADA

*¿Qué es un libro que no se lee?  
Algo que todavía no está escrito*

MAURICE BLANCHOT

**P**ara poder ilustrar hay que saber leer (retomo aquí una idea que el ilustrador M. Gómez Morín<sup>8</sup> desarrolló con mejor propósito en un taller de ilustración impartido en la Casa Universitaria del Libro de la UNAM, a finales del 2003), y no me refiero (tal y como no se refería él tampoco) a una lectura semianalfabeta en intención, más parecida a la que se realiza diaria y repetidamente abordo de cualquier sistema de transporte colectivo en esta nuestra ciudad planetaria; apunto, tal y como hizo el profesor con menos sorna, a un compromiso de análisis fino que sin temor a exagerar se dibuja en mi mente como el que realizaría un relojero común frente a un mecanismo singular de un cronómetro cualquiera: la búsqueda meticulosa, luego entonces un descubrimiento de tratamiento lógico y adecuado; repetible en su desarrollo y único en su naturaleza (nadie se baña en el mismo río dos veces).

Saber leer, ¿qué quiere decir entonces?, ¿de qué manera descubrir la diferencia entre el acto y la intención del acto mismo? (esa intención única del relojero que procede desde sus propósitos y conocimientos). Hagámosla aparecer, designemos un atributo que otorgue cuerpo al enigma; tendríamos que redundar: ¿dirección?, ¿intención?; ese sitio específico hacia donde va gobernada la acción y efecto de leer cualquier objeto literario.<sup>9</sup>

Comentaba el escritor polaco Witold Gombrowicz<sup>10</sup> en una de sus conversaciones con el periodista Dominique de Roux, acerca de los niveles de comunicación y a propósito de su propia obra:

Hace poco leí los recuerdos de un alpinista sobre la escalada de una montaña difícil y muy alta. Pues bien, su descripción quedaba completamente falseada, ya que el autor, sintiéndose obligado a ceder a la modestia deportiva, escribía: me falló el pie izquierdo y durante diez segundos permanecí suspendido sobre el abismo, hasta que mi pie derecho encontró una saliente en la roca. La modestia deportiva no le había permitido

reflejar en esta frase toda la inmensidad del abismo, toda la inmensidad del esfuerzo y toda la inmensidad del miedo.<sup>11</sup>

Alejémonos por un momento del contenido particular de este ejemplo y levantemos la mirada para encontrar el panorama abierto de las artes junto con sus intrínsecas y limítrofes modestias. Imaginemos lo que podría ser cada una sin ellas; nos preguntamos, ¿desde dónde arriban estas inmensidades ulteriores de las que habla Gombrowicz?, ¿cómo conseguir materializarlas desde ese lugar?, ¿es ese espacio finito?, ¿es accesible?, ¿cómo volver a la particularidad y traducir este ejercicio a la labor literaria?, ¿cómo a la ilustradora?; pero sobre todo: ¿cómo atravesar de esa forma los tejidos literarios para extraer desde sus profundidades el tópico o el espíritu del mismo, y luego a partir de éste construir un nuevo cuerpo, ahora simbólico, que detente el mismo carácter y sentido?...

*Caso hipotético:* faltando todavía unas cuantas semanas para dar la bienvenida al año 2004, un grupo no muy reducido de ilustradores —entre los que hipotéticamente también se localiza su servidor— se encuentran en la misma aula realizando el mismo ejercicio, que consiste en confrontar un texto recortado en pequeños “versículos”, cuyo mermado contenido al final suma de nuevo un discurso de cuerpo completo. Más concretamente: hay que ilustrar el fragmento que, al azar, toca a cada uno de nosotros. Sobra mencionar que si bien los personajes quedan muy claros en la mayoría de estas piezas (a partir de los diálogos), dicha fragmentación hace en todos los casos imposible que de la partícula en singular se pueda adivinar el desarrollo dramático entero de la historia. Sobra más aún mencionar (aunque argumento causas de una extraña e hipotética clase de justicia literaria) que el texto (cuya autoría se adjudica la ponente, cuyo nombre se omitirá) resulta ser un deleznable y obvio refrito del cuento zapoteco *Didxaguca ´ sti ´ lexu ne gueu ´*, editado con anterioridad y en su lengua original por la Secretaría de Educación Pública en la colección Libros del Rincón, e ilustrada por el artista oaxaqueño Francisco Toledo. Continúo: tenemos poco tiempo para concretar una propuesta. El tiempo justo, quizás. Al final la propiedad conmutativa del ejercicio hace el resto, sumamos y comparamos los resultados sobre una de las mesas en el salón... nos llevamos una sorpresa mayúscula, hemos descubierto de pronto que prácticamente todas las ideas que se plasmaron sobre los papeles son una misma: conejos, muchos conejos, todos conejos; ciertamente que en infinidad de situaciones y colores e innumerables técnicas y calidades, sin embargo todos con antropomórficas posturas y sonrisas hermanadas en su más íntima expresión gestual. Ahora bien, queda claro de antemano que el peso específico de las propuestas recaería en las características particulares de cada trozo literario, sin embargo, ¿caso no siempre es de ese modo, sin

importar la extensión del relato?, ¿acaso no se supone que cada respuesta gráfica emerge desde un océano de posibilidades, cada una de ellas con su propia anatomía natural y espíritu ardiente?, ¿acaso no todas esas posibilidades son inminentes, al menos hasta que una sola de ellas es elegida para brindarle el soplo que le dará vida?, o del lado oscuro, ¿acaso todos somos iguales, pensamos igual? Afortunadamente el conflicto (si lo hubiese, si usted lo ve o cree que existe) no tendría nada que ver con este disparate, más bien con la virtud del fino arte del relojero al que invitamos líneas atrás y la carencia absoluta de éste, privación que en muchos sentidos y casos ha orillado a tantos ilustradores a sobrellevar sus trabajos con una ingenuidad funcional evidente e irreversible, y que hace ver tan diferente a nuestro experto ahora junto a cualquier otro, cuya labor, en resumidas y escuetas palabras, sea también la de mantener funcionando o devolver la vida a los relojes comatosos que se le presenten, sustituyendo únicamente sus baterías. El contraste existe, es evidente pero ¿de dónde viene en realidad?, ¿es que no hay que confiar en las palabras, en lo que el texto mismo dice y representa con sus letras negras? Innegablemente sí, empero hay algo atrás, algo que acecha desde antes, desde la mano del escritor. Desde antes incluso, desde la conciencia misma de las palabras. Quizá aún desde más atrás, tal vez desde la historia, desde los espíritus tocados por el alma en las palabras cuando por primera ocasión se nombraron, o desde su forma y Sentido particulares, tal vez. Ahora bien, ¿cómo nombrar esas cosas, esas características?, ¿cómo encontrarlas primero? (Regresamos a los puntos suspensivos que quedaron abiertos líneas atrás).

Búsquedas similares han iniciado otros métodos en áreas disímiles y alejadas en su fenotipo, sin embargo fronteras y sinónimas en su nivel más molecular e intrínseco. Un primer paso ha sido dado alejándose del método común y reforzándolo posteriormente mediante los atributos y elementos importados desde otras disciplinas, teorías y prácticas extranjeras, provocando un acercamiento al hacerlo, un consorcio útil de materias vivas, resultando sus propios procedimientos enriquecidos con la investigación y confrontación de elementos de igual calibre y peso específico, aun cuando únicamente formaren parte de un engraje que girase hacia un solo sentido y en un solo lugar.

Una invitación volviendo de la línea de hipótesis: inicie pues la temporada, cacemos a esos conejos hipotéticos a partir de la razón y el conocimiento lúdicos. El objetivo final es encontrar y explorar ese estrato que más aproxime a los tres espíritus (ocupo aquí el término en función del hálito vital que sugiere, más próximo a la naturaleza verdadera de sus depositarios): *idea*, *representación* y *comunicación* por separado, cada uno en su propio nivel de concordancia resonante, sonora y obvia, ya no más obviamente obvia. Hagamos porque la literalidad sea de ahora en adelante una opción, no un método, y que esa nueva lectura sea

tan sólo el comienzo y no la totalidad del recorrido; el inicio de cierta intención dramática.

Lectura. No lectura. Ilustrémonos ahora en la oportunidad y no en la costumbre. Abramos paso a la alternativa. Mil formas hay para hacerlo. Mil desde cada uno de los ángulos que el círculo tiene para que la intención se asome.

## Desconstruir<sup>12</sup> el método

Si bien ya se ha propuesto desde un principio que leer (en una acepción menos ordinaria) es imperativo y es también el primer acercamiento lógico para con el texto, cabe mencionar que bajo términos de una propuesta de ilustración homeopática integral y atendiendo al llamado que ésta sugeriría, esa lectura no podría, dada su propia naturaleza, actuar como única herramienta ágil para (como definiría el *Diccionario de la Real Academia de Lengua Española* a la acción y efecto de ilustrar) dar luz al entendimiento. ¿Por qué? No parezca que olvidamos el hecho de que la ilustración literaria es siempre un ejercicio ligado a otro anteriormente resuelto y finiquitado, no cometeremos ese error; sin embargo hay que tratar de entender que el primero de estos eventos, si bien es determinado por el segundo, no queda definido por éste ni depende naturalmente de él. En último de los casos, ¿para que restar autonomía a la misión ilustradora?, no tiene sentido alguno.

En las más diversas posibilidades de un análisis de texto se ha tratado siempre de llegar a comprender con exactitud a lo que éste se refiere: la anécdota literaria, esto a través de aproximaciones y reconstrucciones mentales del desarrollo dramático en tiempo y espacio, lo cual, por ejemplo, haría fácil ilustrar aquel momento en que al alpinista de Gombrowicz le faltó el piso, ciertamente; empero y expuestas ya las pretensiones de este documento, resulta obvio también que las inmensidades que el escritor pretende hacer evidentes con su declaración permanecerían aún etéreas e invisibles. Entonces, ¿cómo ilustrar el (tanto) miedo?, ¿cómo tanta angustia y tanta desesperación? Escucho a alguien que responde: en el gesto, o quizá, con perspectiva. Más, ¿qué no serían estas emociones (utilizando un poco de perspicacia) equiparables (tal vez idénticas) a las de una madre que extravía a su hijo más pequeño durante unos cuantos minutos?

Si algo encuentra salida con este breve ejemplo es que tanto los valores abstractos como los objetos comunes tienen cabida primero en la esfera de nominación y luego en el domo de la representación escrita, y que, si bien el texto va imprimiendo postales en la imaginación del lector, y que de ellas ninguna faltaría al ánimo de la veracidad, existe también la posibilidad de analizarlo de acuerdo al comportamiento de su *anima* con respecto al lenguaje mismo y de lo

que había antes de éste cuando aún no se articulaba; ¿acaso no valdría la pena buscar si en el transcurso se encontrara, en este caso particularmente, a la indescriptible e indefinible sombra del miedo? Es precisamente aquí donde hay que iniciar el retrazo de un método para impedir que este, espero no tan desafortunado texto, aunque trate de ubicar algunos conceptos sin forma definitiva ni evidente (tal y como la filosofía, que tendrá su peso específico en el cuerpo de esta investigación más adelante), adquiera tintes involuntarios de misticismo o esoterismo obscenos.

Cuando a Robert Wilson<sup>13</sup> se le interrogaba en cuanto al proceso que echaba a andar a sus tan singulares manifestaciones escénicas, respondía que, precisamente en pro de hacerlo eficaz, y sobre todo, tratándose de un proyecto que involucraba disciplinas tan sólidas y perfectas (teatro, música, arquitectura, etc.) desde una perspectiva no convencional, le había sido necesario idear un esquema de estructuras dinámicas, esto quería decir que en principio se partía de una sola hiperestructura, modelo que a partir de su configuración original cambiaría mínimamente y en cuyas diferentes partes se irían acomodando estructuras menores, en cuyos interiores también habría cupo para otras estructuras aún más pequeñas que funcionasen independientemente de acuerdo a su propia morfología, de tal suerte que para ajustar el modelo “totalizador” que las contendría a todas había un singular número de posibilidades combinatorias. El resultado lo conocemos, conocemos sus alcances, y es mediante esta recapitulación que intento ahora establecer el campo de acción dentro del cual espero despierte nuestro propio método, encontrando primero las variables dependientes e independientes (estructuras secundarias y terciarias) que se involucran detrás de una ilustración (estructura total). Para ello sin duda, y razonando con la elocuencia de Wilson, será en principio necesario descomponer ese método teórico que procura la idea fundamental, gestionando en segunda instancia entender la esencia mecánica interna de cada una de las partes en privado y enriquecer las vías útiles de pensamiento en torno al acto de concepción gestual. Dicha desconstrucción, repito, se realizará solamente a ras de la búsqueda teórica; la realización y sus maneras (cara iluminada de esta luna creativa) operan de formas probables e improbables, programadas e imprevisibles. Tienen personalidad, la que el autor les atribuye. Absurdo resultaría sugerir la necesidad de referirme a ellas sin, al mismo tiempo, contaminarlas irremediablemente.

## **Desconstrucción del método**

Fresca la noción del método utilizado por Wilson, es menester ahora y en primer orden de importancia ir ubicando y separando uno a uno los órganos vitales

que rodean al proceso del ilustrador y del entendimiento; esto con el objeto de trazar al paso un sendero que ande de lo más general hacia lo más particular, y en ese mismo sentido vaya de lo más concreto hacia lo más abstracto, procurando generar un efecto de inmersión, por así decirlo, más suave, que gradualmente acerque nuestras pretensiones a la profundidad máxima donde, imaginariamente, todo se designa de igual forma pero no significa lo mismo; yendo, de inicio, en el mismo sentido del *ascenso semántico* de Quine,<sup>14</sup> pero luego superando su superficialidad.

Luego entonces, siguiendo precisamente al ánimo de este parlamento, no debe resultar extraño que nuestro trayecto inicie buscando posibilidades en y dentro del texto, en la parte más externa de la posibilidad creativa, cuya exploración irá descubriendo elementos, conceptos y relaciones de importancia mayúscula entre disciplinas y argumentos dispares. Viene a colación mencionar que, anterior a ese primer acercamiento a la *dermis* física de nuestro asunto, y dada la importancia que requiere el estabilizar y aclarar tanto sus implicaciones como su valor específico, un concepto escapará del resto y obtendrá el favor de abordarse antes que todos los otros, léase aquí: la *intuición*.

### *Intuición*

¿Por qué la intuición primero?

Quien esto escribe no tiene más que hacer, de entrada, una virtuosa confesión: jamás supuse la necesidad de abordar a la intuición en primer orden ni tan gravemente. Lo que ocurrió después, en el transcurso de esta investigación, mientras consultaba y escuchaba a otros artistas ilustradores fue introduciendo poco a poco el tema hasta que pasó a ser de capital importancia. De nuevo: ¿por qué?

Cuando se habla de intuición es difícil argumentar algo, sobre todo si al hablar de ella se está refiriendo también a una especie de necesaria e inherente característica de la personalidad artística. Es un concepto de volatilidad extrema, compruébelo usted mismo, acuda a cualquier galería, pregúnteselo a sus profesores, hable con los escultores, pintores, fotógrafos, músicos, etc., pregunte discrecionalmente si aquél siente que posee la intuición necesaria para realizar su obra, para realizar arte... Prepárese.

El problema de la intuición (cuya existencia incuestionable no se pondrá en tela de juicio en ni entre estas líneas) comienza cuando se la refiere en un sentido etéreo y fantástico, como un regalo adquirido en la infancia lejana, cuando el hada de la intuición descendió y batió sus alas sobre ciertas personas más o menos afortunadas que el resto, quienes años más tarde han redefinido a ésta

(vuelto a definir de igual manera) como un atributo invisible, inexplicable y extrañamente medible. ¡Cuántas veces escuché, en el transcurso, sentencias como estas!: “Utilizo mi intuición”, “tengo muchísima intuición”, “hay que saber intuir o confiar en su intuición”. Imagínese usted tratando de intuir cualquier cosa sentado frente a una hoja en blanco.

El tema de la intuición resulta importante e interesante a la vez. Importante porque precisamente debido a sus alcances y repercusiones es, de todas, la característica más general que abordaremos en el transcurso de este estudio, tanto que se manifiesta prácticamente en cualquier actividad que haya alcanzado cierto grado de maestría. Por otro lado, intrigan sus comportamientos debido a la propiedad al mismo tiempo tan particularizadora que le emana, ya que si bien un futbolista podría intuir el movimiento de uno de sus compañeros para enviarle el balón en campo abierto, no sería capaz, sobre el cuadrilátero, de intuir por dónde llegaría el próximo ataque de un feroz adversario.

La intuición es un elemento menos abstracto de lo que parece, o al menos, anclado y relacionado con situaciones más concretas de lo que piensa una gran mayoría. Ofrece, a partir de cierto punto, una ayuda significativa. El objeto aquí es que, habiéndole sustraído las atribuciones extraordinarias, hay que cultivarla y desarrollarla. ¿Es posible?

David G. Myers<sup>15</sup> entiende, describe y estudia a la intuición de tal forma; define que hacerla aparecer y trabajarla implica una relación de conocimiento, experiencia, memoria y la forma en que estos elementos se relacionan con el razonamiento lógico, ubicado en el mismo nivel de importancia. Existe pues, una intuición. Una intuición que resulta muy necesario nombrar, ratificar y calificar para no herir las susceptibilidades más sensibles o esotéricas o artísticas o femeninas,<sup>16</sup> y que con motivo de las palabras *método*, *estructura*, y *mecanismo* repudiasen el ímpetu de esta exploración legítima. Es posible hablar de intuición, sin duda, simplemente hay que calibrar las miras para apuntar hacia los mismos momentos y objetivos. Tomemos por ejemplo el método utilizado por Wilson y, para evadir la absurda comparación entre las peras y los duraznos, acerquémoslo a otro discurso de la misma materia pero expresado en términos diferentes. Escribió Peter Brook:<sup>17</sup>

Cuando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición, sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra, ésa es la base de mi trabajo, de mi papel; así me preparo para los ensayos cada vez que monto una obra. Es la convicción que tengo de que dicha obra debe ser hecha hoy; sin esa convicción no puedo hacerla. No tengo técnica. Si estuviera en un concurso donde me dieran una determinada situación dramática y me dijeran que la pusiera en escena, no sabría por dónde empezar. Podría aplicar a partir de mi propia experiencia en la puesta en escena, pero no serviría de mucho. No poseo noción alguna de estructura para poner en escena una



obra, porque trabajo a partir de aquella sensación vaga y amorfa; a partir de ella comienzo los preparativos.

Ahora, hablar de preparativos significa que estoy poniéndome en marcha en pos de esa idea. Comienzo por plantear un *set*,<sup>18</sup> lo deshago, lo hago, lo vuelvo a deshacer, lo trabajo, lo resuelvo. ¿Cómo será el vestuario? ¿Qué colores usaré? Todo ello constituye el lenguaje que busca hacer de aquella intuición algo más concreto. Hasta que gradualmente, de todo ello surge la forma, una forma que habrá de ser modificada y puesta a prueba, pero que, de todos modos, ya ha emergido. Y no una forma cerrada, porque es apenas el *set*, la plataforma. A partir de ese momento, comienza el trabajo...<sup>19</sup>

Si bien la descripción de Brook es en verdad ilustrativa y refiere ciertamente a esa intuición tan desapegada de las cosas, no hay que perder en el detalle la totalidad de su razonamiento. La intuición de Brook detona posibilidades hacia el futuro de acuerdo a lo que posteriormente sabe podría realizar con ellas, Brook actúa e “intuye” con elementos bien definidos y, yendo un poco más allá, limitados. Al mencionar su inoperancia con la técnica, refiere única y exclusivamente al momento posterior, que es el momento del ensamblaje, de dar orden a la totalidad de las estructuras y conformar el *corpus* de la obra (el momento que Wilson describe), instante para el cual, Brook en particular, requiere más tiempo, más paciencia y que, si bien pende de una abstracción silenciosa, ésta es eminentemente lógica, consecuente y adecuada. Nunca inexplicable. La intuición no es pues, hasta ahora, responsable de ningún expediente X.

Concluimos entonces. Hay que trabajar en la intuición, cultivarla, y entonces sí, escuchar y confiar en los susurros que emite cerca de nuestro oído (hay que afinar el oído por consiguiente). Está, pues, la intuición, se le ha visto, se la reconoce y no se le desestima; después de todo, el ímpetu de esta investigación, con todo y el semblante que va adquiriendo en su desarrollo, nace y se debe también a una suspicacia e intuición específicas.

### *El texto y la lectura*

Los ilustradores hemos decidido la ilustración, hemos optado por la ilustración. Algunos antes, otros en el transcurso y algunos después de concluido su trayecto académico. Otros desde sitios más ajenos e ignotos, a lo mejor desde su propio entendimiento y una ruta proveniente de su condición integral. Mi caso se encuentra entre los primeros, y únicamente como tal me atrevo a levantar la mano,<sup>20</sup> como un ilustrador de elección surgida a mitad de su formación académica profesional, precisamente cuando, a partir del plan de estudios de su licenciatura (ahora desaparecida) se le ofrece una posibilidad para topar de frente con la ilustración

y sus posibilidades técnicas (es importante subrayar precisamente aquí, con todo respeto a las instituciones y sin ninguna flexión desangelada o recriminatoria en el tono, la útil realidad de esta palabra *técnicas*). ¿Hacia dónde vamos desde aquí? Dos años fueron los que estuve en contacto con las más variadas formas de hacer ilustración, empero, si en verdad entendemos la causa en la sentencia “Para poder ilustrar hay que (saber) leer”, encontraremos un incómodo espacio vacío que entre más se mire, aumenta en su estridencia: ¿y el texto?, ¿dónde quedó entonces aislado el acto de la lectura? Si bien la asignatura de ilustración no era pues la de ilustración literaria, y por tanto, no existía obligación alguna en contener entre sus temas el de análisis de textos, sí contábamos, por otro lado, con el bálsamo de la cátedra en Redacción, en la cual precisamente se prestaba atención exclusiva a la obra escrita y, en un sentido más práctico, a la realización de textos bien manufacturados (aquí el gran valor que tiene para nosotros, inconscientemente quizá, esta materia). En primera instancia, la redacción nos coloca del lado del autor, lo cual es infinitamente acertado. Todo tiene de bueno comenzar a entender los avatares de la literatura y el texto de acuerdo a sus propias reglas y complicaciones. Todo tiene de bueno ubicar tanto en la animosidad y la fatiga de la escritura, así como en la gramática y la sintaxis de las palabras, ese hilo que sutura y completa al objeto literario; empero, la redacción nos da a ocupar un lugar solamente y, en un sentido más práctico, ofrece planteamientos de índole explorativa, esquemas básicos y clásicos del tipo introducción-planteamiento-desarrollo-clímax-desenlace, por ejemplo, en función de la coherencia futura y comprobable de los textos; allí se detiene, justo al comienzo, y nada hay de malo en eso, se entiende que ningún inicio es inútil si consigue arrimarnos a otro. Luego entonces, y en aras de ampliar los límites de ese conocimiento adquirido en las aulas, y para atrevernos después a mirar por detrás del hombro de la lectura y la escritura mismas, fue necesario desarmar la balanza que contrapesa ambos actos y colocar ahora en el fiel a la palabra dividida entre sus letras y sonidos. Alejando así a la escritura de su hábitat semántico, tal y como lo haría Derrida en su gramatología (más adelante), y reubicándola en su otra realidad inherente: su realidad gráfica. Me viene ahora a la mente Don DeLillo, retomo aquí un fragmento de su novela *Los nombres*.

Las palabras me sonaban incompletas. El comienzo y el final de las voces de las personas me tomaban por sorpresa. No lograba establecer su ritmo. Pero la escritura manaba, por supuesto. Parecía dotada de un movimiento que iba de abajo arriba, así como de derecha a izquierda. Si los caracteres griegos y latinos son como adoquines, el árabe es lluvia. Veía textos por todas partes, un rosario de caracteres cursivos e inclinados en las baldosas, en los tapices, en el latón y en la madera, en los mosaicos de cerámica y en los blancos velos de las mujeres que se amontonaban sobre las carretas tiradas por caballos. Alzaba la mirada para ver como las palabras doblaban esquinas,

se disponían geoméricamente sobre los muros de adobe, anudadas, laberínticas, en estuco, pintadas, grabadas, trepando hacia las verjas y los almenares.<sup>21</sup>

Reconozcamos, ¿no es ésta una descripción que igual acomoda al turista que descubre sobre los tableros de la zona arqueológica de Mitla, Oaxaca, un espectro amplísimo y singular de grecas combinadas?, ¿caso no ubica en otro contexto al acto de escribir y por consecuencia leer?, ¿no provoca esto una reacción cuya dinámica explota hacia el paso anterior de la escritura?, ¿qué leemos cuando leemos, letras (signos) o imágenes (símbolos)? Si bien DeLillo en su pasaje obvia la naturaleza eminentemente icónica del texto, no anticipemos respuestas. Pongamos, por lo pronto, toda nuestra atención al siguiente par de definiciones:

a) *LEER* v.t. (lat. *legere*). Recorrer con la vista lo escrito e impreso para enterarse de ello: *leer un libro escrito en francés*. // Enseñar el profesor una materia, interpretar un texto. // Descifrar música. // Dar a conocer: *leer una comedia*. // Fig. Averiguar, penetrar una cosa oculta u oscura: *leer en el pensamiento de alguien* // *Leer de corrido*, hacerlo sin dificultad. // *Leer entre líneas*, adivinar el pensamiento del que escribe sin haberlo éste manifestado expresamente. // *Fam. Leer la cartilla*, echar una reprimenda. // - IRREG. Se conjuga como *poseer*.<sup>22</sup>

b) *Leer* es hacer que el libro se escriba o sea escrito; esta vez sin intervención del escritor, sin nadie que lo escriba. La lectura da al libro la existencia abrupta que la estatua “parece” tener sólo del cincel; ese aislamiento que la sustrae a las miradas que la ven, esa distancia altiva, esa sabiduría huérfana que aparta tanto al escultor como a la mirada que aún quisiera esculpirla. De algún modo el libro necesita al lector para convertirse en estatua, necesita al lector para afirmarse como cosa sin autor y también sin lector. La lectura “hace” solamente que el libro, que la obra se convierta –se convierte– en obra más allá del hombre que la ha producido, de la experiencia que en ella se expresó, y aun de todos los recursos artísticos con los que la tradición ha contribuido. Lo propio de la lectura, su singularidad, aclara el sentido singular del verbo “hacer” en la expresión: “La lectura hace que la obra se convierta en obra.” La palabra hacer no indica aquí una actividad productiva: la lectura no hace nada, no agrega nada; deja de ser lo que es; es libertad, no libertad que da el ser o lo toma, sino libertad que acoge, consiente, dice sí, sólo puede decir sí y, en el espacio abierto por ese sí, deja afirmarse la decisión trastornante de la obra, la afirmación de que es, y nada más. [Encontraremos puntos de encuentro en relación a las formas de aproximación para con la imagen más adelante].

La lectura no es una conversación, no discute, no interroga. Nunca pregunta al libro, y menos al autor: “¿Qué has querido decir, exactamente? ¿Qué verdad me aportas? La verdadera lectura no discute nunca el libro verdadero, pero tampoco es sumisión al “texto”. Sólo el libro no-literario se ofrece como una red fuertemente tejida de significaciones determinadas.

Leer, en el sentido de la lectura literaria, ni siquiera es un puro movimiento de comprensión, el conocimiento que mantendría el sentido liberándolo. Leer se sitúa más

allá o más acá de la comprensión. Leer, tampoco es lanzar un llamado para que se descubra, detrás de la apariencia de la palabra común, detrás del libro de todos, la obra única que debe revelarse en la lectura....

La libertad es la esencia de la lectura. Esta se opone al aspecto de la obra que, por la experiencia de la creación, está vinculada a la ausencia, a los tormentos del infinito, a la profundidad vacía de lo que no comienza ni termina nunca, movimiento que expone al creador a la amenaza de la soledad esencial, y al libro, a lo interminable.

En este sentido, la lectura es más positiva que la creación, más creadora, aunque no produzca nada. Participa de la decisión, tiene su ligereza, irresponsabilidad e inocencia. No hace nada y todo está realizado.<sup>23</sup>

Detrás del texto hay muchas cosas. Muchos factores le han dado vida y muchas más circunstancias han convergido para crear dichos factores. Líneas trazadas desde la historia y el comportamiento sociocultural de los hombres, así como desde sus propias capacidades neurofisiológicas y desarrollos intelectuales. Sin embargo, el texto está siempre incompleto y es menester del lector (en este caso del ilustrador) completarlo (como se ha visto con Blanchot), penetrarlo e interpretarlo (como en una segunda definición del diccionario),<sup>24</sup> y así, en este mismo momento preciso, partiendo de esta nueva dimensión, bogar hacia un sitio desde el cual nunca más se mire al texto como único denominador, como único determinante de la imagen que viene surgiendo por él y ya no más de él. De hacerlo así, el ilustrador se asumirá entonces como tal y ocupará y legitimará todas sus facultades, herramientas y conocimientos desde una sola perspectiva institucionalizadora y para una sola finalidad: la ilustración. Romperá esa última atadura que lo une al resto de los lectores, pues ya no leerá entonces lo mismo que leen ellos en las mismas oraciones y palabras. El sociólogo francés Pierre Bourdieu<sup>25</sup> ha hablado ya del poder simbólico existente detrás de los lenguajes en su función más litúrgica, que es la de ubicar tras las palabras un acto de poder simbólico.

Bourdieu menciona que en sentido contrario de lo que acontece con los nombres comunes, que tienen o advienen de un sentido común (el *consensus*, el *homologeïn* de un grupo, etc.), los nombres cualitativos (que sólo comprometen a su autor) tienen una intención que podría denominarse preformativa, y pertenecen a la clase de actos de institución y destitución mediante los cuales un individuo, actuando en su propio nombre o en nombre de un grupo más o menos importante socialmente (de acuerdo con la esencia social que le ha sido asignada) manifiesta que algo o alguien poseen tal o cual propiedad. Continúo citando directamente desde el libro:

Sólo excepcionalmente, es decir, en las situaciones abstractas y artificiales de experimentación, los intercambios simbólicos se reducen a relaciones de pura comunicación

y el contenido informativo del mensaje agota el contenido de la comunicación. El poder de las palabras sólo es el poder delegado del portavoz, y sus palabras sólo pueden ser como máximo un testimonio, y un testimonio entre otros, de la garantía de delegación del que ese portavoz está investido.

Intentar comprender lingüísticamente el poder de las manifestaciones lingüísticas, buscar en el lenguaje el principio de la lógica y de la eficacia del *lenguaje de institución*, equivale a olvidar que, en Homero, se tiende al orador que va a tomar la palabra. Como máximo el lenguaje se limita a representar esta autoridad, la manifiesta, la simboliza: en todos los discursos de institución, es decir, de la palabra oficial de un portavoz autorizado que se expresa en situación solemne con una autoridad cuyos límites coinciden con los de la delegación de la institución, hay siempre una retórica característica. No basta con decir –como en ocasiones se hace, para obviar las dificultades inherentes a una aproximación interna del lenguaje– que el uso que en determinadas situaciones hace de él un determinado locutor, con su estilo, retórica y toda su persona socialmente inscrita, incrusta en las palabras “connotaciones” vinculadas a un contexto particular, introduciendo en el discurso ese excedente de significado que le confiere su “fuerza ilocucionaria”. De hecho, el uso del lenguaje, que implica tanto la manera como la materia del discurso, depende de la posición social del locutor, posición que rige el acceso que éste pueda tener a la lengua de la institución, a la palabra oficial, ortodoxa, legítima. Pues el acceso a los instrumentos legítimos de expresión, y, por tanto, a la participación en la autoridad de la institución, lo que marca toda la diferencia –irreductible al propio discurso– entre la simple impostura de los *masqueraders* que disfrazaban la afirmación preformativa en la afirmación descriptiva o constativa<sup>26</sup> y la impostura autorizada de quienes hacen lo mismo, pero con la autorización y autoridad de una institución. El portavoz es un impostor provisto de *skeptron*.

La mayor parte de la condiciones necesarias para que un enunciado preformativo tenga éxito se reducen a la adecuación del locutor –o mejor dicho, a la adecuación de su función social. Cuando los locutores no tienen esta autoridad para emitir las palabras que enuncian, el preformativo está condenado siempre al fracaso. Sin embargo lo más importante es, tal vez, que el éxito de esos actos autorizados, está subordinado a la reunión de un conjunto sistemático de las condiciones interdependientes que componen los rituales sociales y que la eficacia específica de estas manifestaciones se deriva de una apariencia: el principio de su producción y recepción, parece estar contenido en ellas mismas. Así, la especificidad del discurso de autoridad reside en el hecho de que no basta que ese discurso sea comprendido y que sólo ejerce su propio efecto a condición de ser reconocido como tal. Obviamente, este reconocimiento –acompañado o no de la comprensión– sólo se concede bajo ciertas condiciones, las que definen el uso legítimo: debe ser pronunciado en una situación legítima y por la persona legítimada para pronunciarlo.<sup>27</sup>

Bourdieu se ocupa de los requisitos de legitimación en las expresiones lingüísticas que, si empujamos un poco, podrían compartir plaza con el resto de expresiones. Esto quiere decir, la ilustración como resultado de una búsqueda

en el texto a partir de los medios necesarios para conseguirlo. No confundir la intención en las palabras *legítima* y *legitimación* como un calificativo propio de lo único y verdadero.

La legitimidad a la que nos referimos aquí tiene que ver directamente con la concordancia y coherencia que tienen las representaciones con ellas mismas, con su entorno y con quienes las producen. No es la idea de una legitimación externa ni adquirida en medida de otras manifestaciones. En último de los casos, el único que podría legitimar (aplicar dosis de legitimidad) o desvirtuar irremisiblemente una expresión, es sin duda su creador, desde los procesos y contextos de desarrollo.

En Bourdieu se reconoce una afirmación importante del lenguaje separado de cualquier retórica: en verdad que es posible, como se menciona, producir expresiones de eficacia y claridad indiscutibles, sin embargo sin amplio rango de acción (el *skeptron* es, evidentemente, un artículo que a cualquiera puede otorgar la palabra). Entonces, la diferencia en la verdadera integración de un discurso legítimo, menciona Bourdieu, radica en la “posición social del locutor”. Y aquí ocupa el término sin metáforas ni segundas intenciones: posición social es evidentemente la actividad individual que ubica al locutor dentro de la sociedad, en nuestro caso, en el arte. La posición social del ilustrador es a la postre su misma actividad: la de ilustrador que comparte con otros ilustradores (representación social) una actividad social (actividad artística). Esto, regresando a los párrafos anteriores a esta intervención algo abrupta de Bourdieu, avala el concepto de que el Ilustrador debe comportarse y hacer comportar sus herramientas frente al texto, asumiendo su personalidad artística (social). No estamos aquí separando a ningún ilustrador de otro. Estamos señalando y tratando de hacer evidente la línea que separa al dibujante de un ilustrador que se comporta como tal frente a la obra para evadir la posibilidad de ser confundido con aquel primero. Hablando en términos Bourdieurianos: la línea que separa al dibujante de quién ha de encontrar su ilustración absorbida desde una lectura de los preformativos y no desde los nominales más ordinarios, para, de tal forma, ofrecer otro preformativo más a cambio. Tal es en realidad lo que divide a los *conejistas* de este otro tipo de ilustración que tiene que ver consigo misma y lo que defiende; a grandes rasgos, la respetabilidad de los lenguajes; tanto el sociólogo, cómo el escritor, cómo el ilustrador deben actuar como chamanes de sus propias disciplinas; dicho de otra manera: leemos todos, y si el ilustrador leyese como cualquiera, luego entonces cualquiera con mínimas capacidades y un lápiz en la mano conseguiría una ilustración comprensible y comprensiblemente similar a la suya. Nada que ver con lo que realizaba anteriormente el escritor con su obra hasta concluir y posteriormente permitir que se escurriera sola hacia sus interminables e inciertos futuros.

¿Qué buscamos, entonces, en el texto?

Hasta ahora nos hemos ocupado de apuntalar que el ilustrador ha de aprender a realizar un tipo de lectura alternativa (o debería de escribir, *propia*) que lo auxilie para encontrar los elementos íntimos necesarios del génesis de su propia expresión. Esto es, haciendo una útil analogía, parecido al tipo específico de lectura que tendría que hacer un guionista cinematográfico para realizar, consecuentemente, una adaptación que se ajuste a las posibilidades técnicas y teóricas del séptimo arte, entre las cuales destaca la factibilidad de hacer que la imagen oculta que se ha generado en la mente de los lectores de un personaje de obra literaria, sea estandarizada arbitrariamente, “cosificada” en hombros de, por ejemplo, un actor en particular.<sup>28</sup> De tal suerte que, citando un caso familiar, después de acudir a la proyección del filme *A clockwork orange* (Kubrick, 1971), resulta difícil, casi imposible, imaginar al “pequeño Alex” de A. Burgess, sin el rostro del actor británico Malcolm McDowell. No ignoramos que en ciertos casos la ilustración (en el aspecto que menos tenga que ver con la idea de retrato) ha sido también un aparato que ha concretado imágenes indelebles (está en su carisma). Tal es el caso del más famoso de nuestros ingeniosos hidalgos, cuya figura quebradiza, actuando de acuerdo a la tercera ley de Newton, es ya un molde-modelo que incluso ha maniatado al cine para recurrir a una caracterización de otro tipo so pena de ser acusado de falsario e inexacto. ¿Qué es lo que esto nos dice? En principio, que ambas ilustraciones o modelos (modelajes) lo son de personajes que, en gran parte de los casos, ya han sido descritos al transcurso del objeto literario y que, por consiguiente, ya tienen un rostro de características definidas que corresponden a una personalidad de elocuencia circunstancial (el rostro que el autor imaginó y que, consecuentemente quiere hacer aparecer ante los lectores lo más aproximado al de su mente). La posibilidad es entonces la que sigue: sin descalificar a las ilustraciones que redundan en imágenes lo escrito, intentar algo más en los niveles de comunicación a partir de situaciones abstractas y artificiales de experimentación donde se apuesta más por lo semántico que por lo gramático.

Ubiquemos ahora al proceso detrás de la creación literaria, *ipso facto* después de la primera detonación que da pie a la anécdota primitiva,<sup>29</sup> que es cuando las imágenes comienzan a crearse en el escritor. Encontramos aquí una afinidad de momentos con la ilustración, es cierto, aparece primero un boceto mental también en el caso del ilustrador, mas hay precisamente aquí además una diferencia irreductible: en ese preciso momento el escritor está echando mano de su creatividad, el ilustrador no. La explicación es simple, y es que entre uno y otro hay una especie de *deslizamiento metódico*, ya que si bien para uno el momento de la detonación ya ha ocurrido (el caso del escritor), para el otro (el ilustrador) apenas comienza con la reconstrucción de la imagen que ya había

sucedido con antelación en mente del literato. Queda al descubierto una cuestión de valor absoluto, ¿es el trabajo del ilustrador hacer una aproximación a la imagen que representa a la imagen del escritor, o es posible que en contrasentido con la escritura (que es lo que aparece en el libro, sobre el papel, representando la imagen mental del dramaturgo), la ilustración genere otra propuesta que no haga el trabajo que ya habían hecho las letras primero? Lo fácil es, sin duda, hacer la transcripción sin pensar demasiado, de ahí que en la totalidad de ilustraciones que he visto a *El dinosaurio* de Augusto Monterroso<sup>30</sup> (excepto una),<sup>31</sup> aparezca precisamente, un dinosaurio (No hace falta decir que, independiente de la sintaxis del cuento y del hecho de que el dinosaurio no es el sujeto activo de la obra, todo el genio en ese texto no tiene absolutamente nada que ver con dicho animal).

Una primera solución. Si tomamos en cuenta que en muchos textos (nunca en todos) la figura del personaje desempeña un papel metafórico, pretexto de algún argumento, un elemento secundario, y en algunos otros más ocupa el sitio de otras formas de, valga la redundancia, “personificación de abstractos”, entonces le vamos restando, cómo ilustradores, importancia focal. Entonces, ¿qué más hay dentro del texto que pueda ayudarnos? Todo comienza con la manera en que nos sumerjamos en él. Con la intención oculta (y culta) que esto suceda.

El escritor Guillermo Samperio<sup>32</sup> sugiere una exploración que inicia desde el puerto de la escritura y, en su *Guía para el análisis de cuentos*, que es parte de un programa mucho más amplio de su taller “El arte de la ficción breve”, vienen desglosados 27 puntos de importancia recursiva. Todos ellos precedidos de una primera recomendación: “Se sugiere que se analicen los cuentos por especies (maravillosos, fantásticos, extraordinarios, realistas psicológicos, policíacos, etc.) y por voces narrativas (1ª voz del singular y el plural, 3ª también en ambos casos, la 2ª; omnisciente, objetiva, fría poética, cálida, humorística)”. Subrayemos que en ambas categorías de clasificación hay etiquetas del tipo lógico-formal (policíaco, 1ª del singular) y etiquetas de criterio (extraordinarios, fría) que obedecen a dos tipos de lectura distintas, la primera que no escapa al rigorismo de las definiciones previamente establecidas y la segunda que involucra al lector y a los cristales con que mira; de tal forma que en la lectura inicial los conceptos son definiciones inapelables tanto en noción como en número y en la que le continúa las posibilidades se amplían hasta donde la apreciación alcance. ¿Por qué no calificar, entonces, a las voces narrativas de irreverentes, absortas o en una proyección del tipo musical, de reggaesianas? El ilustrador (como cualquier otro agente creativo) participa con sus circunstancias sociales y culturales en este nivel de apreciación. No olvidemos tampoco que la historia misma (comprendida como un desarrollo de carácter espaciotemporal) ha delegado carac-



terísticas a las manifestaciones artísticas, esto en voz de los depositarios de la autoridad delegada en cierto momento histórico (otra vez Bourdieu). Recordemos a E. A. Poe, quien en su caso y tiempo destacó tres características fundamentales para el cuento (diseño preestablecido, impulso de movimiento y cierto efecto único y singular –unidad de defecto–) y más recientemente a Calvino con sus *Seis propuestas*, que lo son para la literatura contemporánea en general (más adelante).

Volviendo al método Samperiano; sorprende que el primero de los puntos que contemple sea ése al que nosotros referimos como “única aproximación de los *conejistas*”:

*1. Intentar una primera descripción del hecho narrado.*<sup>33</sup>

Lo cual desemboca en esa impresión gestual de las imágenes cuya consecuencia protoilustradora irá evolucionando ulteriormente, esto en función de lo que aporte sólo la revisión de tal elemento (el hecho narrado mismo), aporte que incluye como únicos elementos secundarios a la objetivación de los personajes (que también aparecen contemplados en la guía de Samperio de forma particular, separados del resto de los elementos desde el punto 6 al punto 8 y que se retoman al final, hasta el número 27) y a la de los ambientes o imágenes en concreto (que se abarcan de igual forma por separado, pero desde el punto número 18 hasta el 22. Nada más). En los renglones restantes se aprecian búsquedas de otro tipo de unidades. No propiamente formales ni descriptivas. No propiamente literarias. Desplegaré a continuación algunas de ellas.

*4. Anotar las confrontaciones.*

Julio Cortázar sostuvo e insistió siempre en la necesidad de crear una atmósfera de tensión firmemente sostenida en el texto, y al hablar de confrontación estamos pues, al mismo tiempo, ante un elemento de tensión que en orden de relevancias, podría en principio apuntar hacia el *leit motiv* de la ilustración correspondiente. En segundo término el *sentido de la confrontación* tiende a clarificar las fuerzas que actúan detrás de los actos. Se ha dicho ya que, reduciendo al máximo la posibilidad de confrontaciones, al final sólo existen tres que representan y contienen a todas las demás: la confrontación hombre vs. hombre, la confrontación hombre vs. naturaleza y la confrontación hombre vs. Dios. De lo que se concluye también que al realizar una búsqueda de confrontaciones se obtiene la posibilidad de encontrar elementos de sustancia clave que se muevan sin cuerpo dentro del texto, desde las cuales pueda partir entonces otro tipo de respuesta simbólica.

*5. ¿El narrador realiza vuelta(s) temporal(es) al pasado remoto y de qué forma?*

*5a. ¿Hay presente(s)? (anotar la información clave).*

El tiempo narrativo (no utilizo aquí el término para referirme a una linealidad dramática) con frecuencia queda excluido en las ilustraciones, en las imágenes

fijas, en realidad. La idea general es que mientras la imagen esté junto al texto, será éste quien otorgue tal información (nada más cercano a la realidad) y por ende el ilustrador no utiliza la posibilidad de agregar tiempos narrativos desde su propuesta para con la obra literaria. Traigamos de vuelta a *El dinosaurio* de Monterroso, que proviene de una voz que se expresa en tiempo pretérito, esto quiere decir que la anécdota del texto ha iniciado a mostrarse con su desarrollo concluido. Sin embargo, ¿qué sucedía antes de que el sujeto despertara?, ¿qué sucedió luego, cuando descubrió que aquello aún estaba allí? Visualicemos que en nuestra versión gráfica el dinosaurio fuese tan sólo una imagen de televisión, entonces responderíamos a nuestra segunda pregunta: no sucedió absolutamente nada, o, tomó el control y acabó con Godzilla, entonces el encanto del texto se rompería y de inmediato se transformaría en una frase de contenidos más literales que literarios. Ése es el poder que la imagen tiene sobre las palabras y las letras. Otra cosa muy diferente ocurriría si, yendo hacia atrás, en pro de contestar al primer cuestionamiento, entendiéramos que el sujeto activo estaba soñando y que despertándose abruptamente, descubrió que en efecto, el dinosaurio de sus sueños lo topaba ahora en la realidad de su propia habitación, o en otro sueño, un caso que permitiría (aprovechando la naturaleza onírica de esta interpretación) prácticamente a cualquier ilustración que involucre a un dinosaurio en cualquier situación y escenario ser válida. Esa imagen se ratificaría a sí misma a partir de su génesis, luego tendría que ser sometida a otro tipo de lectura que tampoco habría de ser literal, debido a que ahora se encuentra ligada al texto de una forma que no aparece en él tácitamente. En este caso, el cuento ilustra a la ilustración y la ilustración al cuento. Se ha creado simbiosis. Lo importante es comprender que puede ingeniarse una imagen de ese pasado oculto y más remoto de un futuro que es el texto mismo. La breve consigna sería crear una imagen cuya ilustración sea el texto. No confundir, nada se ha realizado aleatoriamente, vamos tras la ilustración, no en busca de condescender al libertinaje.

14. *Distinguir la verosimilitud que juega el papel de reafirmación. Anotar alguna frase clave.*

Continuando con una exploración más particular, este punto refiere a la localización de “llaves”, pequeños fragmentos colmados de sentido y significado. Tal vez una aproximación molecular a la intención de nuestra imagen desde los pilares que van sosteniendo la lógica de la escritura: las *notas azules* del jazz. En ocasiones no basta contar y se vuelve imprescindible una labor confirmatoria. Desde ese tipo de elementos que equilibran la mutabilidad del carácter de los personajes se intuye la honestidad relativa de nuestro interlocutor, y de ellos depende también que durante el desarrollo de la obra no se miren anomalías o malformaciones argumentales. La relación entre imagen y texto deberá, en ese

mismo camino, contener una verosimilitud de concordancia, es ésta la máxima que ha amedrentado la exploración semántica y ha dejado a la literalidad, al pleonismo texto-imagen en la primera línea de producción ilustradora. Las cualidades “de abanico sémico” que tiene la imagen, así como también la palabra, pueden hacer concordar de una forma verosímil su relación interna.

25. *¿Cuál(es) es (son) el (los) significado(s) externo(s) a lo que narra el cuento? ¿Qué imanta? ¿A qué se refiere al hacer el recorte de la realidad?*

Éste es sin duda el punto que más parecida intención tiene a la de nuestra propia quimera y retoma lo mencionado con anterioridad: lo externo, la compatibilidad verosímil entre lo que se lee (ya que este capítulo está dedicado únicamente al texto, a la palabra) y lo que se entiende, lo que se *capta* en esa lectura. En realidad, nuestra prescripción homeópata comienza aquí, con la biopsia del cuerpo gramático.

En 1954 Wolfgang Kaiser concluyó y editó su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, intentado, al hacerlo, afinar la puntería en cuanto a la exploración de ese tipo; habló para sus colegas:

El verdadero trabajo debería comenzar a partir de aquí: ¿por qué eligió el poeta (escritor) este asunto? ¿Qué fue lo que le sedujo? ¿Cómo y con qué medios lo ha desarrollado? A veces se acostumbra a hablar con menosprecio de la “materia prima” que el poeta ha encontrado y a la que ha dado vida. El cuidadoso análisis del modo en que se aprovecha una fuente, total o parcialmente, la observación detenida y la interpretación de todas las modificaciones prometen, por un lado, profundos conocimientos de la obra, más aún, de las esencia poética, y, por otra parte, favorecen el conocimiento del poeta, de la corriente, de la época.<sup>34</sup>

La preocupación de Kaiser vuelve su mirada entonces hacia los criterios y elementos referenciales: tanto el poeta, como la corriente, como su época son sinónimos angulares de la materia y no de la ficción, y conciernen al lector nada más en dicha jurisdicción interpretativa. Si bien la localización de dichos elementos no cumplen con la solidez suficiente como para colocar sobre sus hombros toda la responsabilidad detrás de una imagen, apuntan, por así decirlo, hacia la cola del cometa literario, que no forma parte del sólido sin embargo lo define como tal. El texto se ha formado a partir de dichos elementos que lo hacen único y no una copia. ¿A qué se refiere, entonces, el texto?: sus oraciones apuntan lo más efectivamente posible a representar la secuencia de imágenes que emanan del imaginario particular del literato. Una referencia es una manifestación indirecta y en esa dimensión el ilustrador come en la mesa de las imágenes del texto, no de las representaciones, ya que de lo contrario sus ilustraciones serían, precisamente, referencia de la referencia de la idea original; el texto es la

alegoría desde la cual el ilustrador comienza a trabajar. ¿A qué se refiere, entonces, la ilustración? A estas alturas ya podemos responder, con más confianza que dudas, que no al texto, sino al discurso visual que hace el ilustrador a partir de éste, que es, al mismo tiempo, una referencia de común denominador con el *motivo* del escritor.

Medio siglo ha transcurrido ya desde que Kaiser publicó su *Interpretación y análisis...* Cincuenta años de nuevas marismas teóricas que han perfilado su estudio hacia los tejidos más moleculares de las disciplinas. El *Asunto*, que puntualiza medianamente respuestas al ímpetu de las preguntas, y que Kaiser describía en sus apuntes, aún sobrevolaba entonces el área de la literatura sin poder posarse sobre algo específico. Lo abarcaba casi todo:

*Asunto*: lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido, se llama asunto. Siempre ligado a determinadas figuras y comprende un periodo de tiempo. Está, pues, más o menos fijado en el tiempo y en el espacio. La expresión “érase una vez” es una fijación en el tiempo.<sup>35</sup>

El hecho de que Kaiser no haya definido con exactitud la ubicación interna de este *asunto* que tanto le interesa parte de su mismo entusiasmo, que no le permitió mirar, más allá del autor y sus circunstancias, hacia esa tierra prometida donde éste se da la mano con aquél (el lector) y desaparece. Resultándole difícil, a pesar de su seguridad en que la corriente del texto brota siempre de una roca firmemente asentada sobre el momento histórico (más o menos fijado en el tiempo y el espacio), depurar esa otra característica filtradora capaz de inclinar la balanza de los hechos hacia un lado eminentemente interpretativo.

Fue y sigue siendo error común pensar y manifestar que toda la ficción es, hasta cierto punto, representación de la misma realidad histórica disfrazada, un desierto mayúsculo, pues sus representaciones abarcan también a los “universales”, a los instintos y a los valores humanos que se describen nuevamente en cada uno de los momentos y sus propias representaciones (textos), siempre en formas diferentes y sin embargo tan pendientes todas éstas a la fidelidad y a la honestidad de aquéllos, que respiran una vez más cada vez que se les nombra. Y son precisamente estos valores, su clasificación, y la amalgama que forman en sus múltiples combinaciones, respuestas todas a los cuestionamientos sampe- rianos del punto 25.

El *asunto* es, pues, la materia que ha dado cuerpo muscular a la estructura ósea del objeto literario, acuñada a propósito de sus fuentes en un momento histórico. He aquí la diferencia que fija y ancla entonces por detrás de lo evidente a este registro encontrado. Lo que imanta el texto es, aprovechando la metáfora con el magnetismo (fenómeno físico que permite la levitación), la asociación de figuras más sutiles, más sensoriales, más abstractas y más vastas en su inte-

rior (asoma el terror del alpinista de Gombrowicz). La materia prima de estos planteamientos no coarta la posibilidad de ingresar a ellos también por medio de la abstracción. El nombre de los conceptos puede cambiar, las líneas de cada ilustrador dependen y se acomodan a partir de su propio criterio.

¿Es que la búsqueda del *asunto* es entonces, la búsqueda de registros, de referentes? Si bien el símbolo es símbolo porque, además de representarse a sí mismo representa otra cosa, y a partir de ello se deduce que la representación de un registro es la suma de varias unidades simbólicas que es posible articular gramáticamente, diremos entonces que sí, y precisamente por eso existe un riesgo mayúsculo de equivocar en el reconocimiento de los elementos de conjunto. El *asunto* de Kaiser, por ejemplo, abrió demasiado sus brazos:

La indicación de una fuente que garantice la verdad histórica es capaz de conferir al drama cierto valor ulterior.

La propia observación y la vivencia personal han propiciado y proporcionado al poeta. Precisamente en relación con los mayores poetas ha sido posible reunir así un material de infinita riqueza, destinado a probar la dependencia de la obra poética, en cuanto al asunto, de la vida del autor.

En los dramas encontramos muchos Asuntos que sólo viven en la forma dramática, La *Iphigenie* de Goethe se remonta a la de Racine y Eurípides, y cuando Shakespeare saqueaba la novelística italiana, aprovechaba igualmente fuentes literarias.

Casi todas las tragedias griegas dramatizan mitos familiares a todo el pueblo, ya que, precisamente, presuponia la existencia de tales conocimientos para poder ser bien comprendida.

En El romanticismo francés se comprueba con sorpresa cómo el autor desea dar la impresión de haber hecho una adaptación.<sup>36</sup>

Observemos que Kaiser, al no poder sostener su *asunto* en un nivel tan amplio, culmina por acercarlo más y más al la idea de *reconocimiento de fuentes*, concepto que a su vez coquetea sugerentemente con el *detonador* samperiano:

Víctor Sheffel llegó a publicar, como apéndice a su novela *Ekkehard*, todas las fuentes históricas en que se había inspirado.

Flaubert tomó de una nota periodística sus primeros impulsos para escribir su *Madame Bovary*.<sup>37</sup>

Saber esto, ¿hace alguna diferencia?

Cuando Paul Elbercht dedicó su vida a la tarea de descubrir todas las influencias que habían actuado sobre Lessing (además de las relativas al *asunto*, las que se referían a las ideas y al lenguaje), el caso, en sí, era de cierta utilidad. Pero realizar este trabajo con el fin de desacreditar la capacidad creadora de Lessing y reducir a éste a la catego-

ría de un simple plagiario sólo sirve para desacreditar a su propio autor. Elbercht dio a su obra en seis volúmenes el título de *Lessing's Plagiate*.<sup>38</sup>

Una primera respuesta. Por otro lado (un lado convenientemente más reflexivo) vuelve a asaltarnos la noción de que saber algo para él (el escritor) es saberlo también para nosotros (los lectores-ilustradores). Es un hecho consumado que la expresión haya irrumpido antes por casa de la imitación, luego vuelta un referente y que al final forme parte de las características de su nueva categoría. Es un hecho que es posible partir de una disciplina para formar criterios y características de expresión en otra; y que es viable entonces, como ilustrador, dar salida a las necesidades del texto a través de sí mismo y ocupando una de sus atribuciones más elevadas, respondiendo con la misma autoridad del escritor, sin sustituirlo.

Hasta ahora hemos visto que el texto, igual que todas las cosas, contiene bajo su piel, órganos y aparatos invisibles que le dan vida y que más allá de darnos una oportunidad para describirlo, lo conforman biológicamente, psicológicamente (por no decir espiritualmente), y conforman todas las características de la suma total de sus elementos, que pueden describir a la obra literaria en otros sentidos que bien podrían declararse como *cualidades subjetivas*. Nos enganamos otra vez con Italo Calvino, mencionado líneas antes junto con sus *Seis propuestas para el próximo milenio*; buenos ejemplos de este tipo de categorización de los productos literarios que busca hacer que éstos primero y en consecuencia la literatura luego, den un paso más, rehuendo a su vetusta situación.

Hacia la primavera del año 1984, la Universidad de Harvard hizo oficial su invitación al escritor Italo Calvino (italiano, nacido en Cuba) a ocupar la cátedra de las *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*.<sup>39</sup> un ciclo de seis conferencias que tiene lugar durante el año académico en la sede de dicha universidad, en Massachusetts, y cuya principal característica es delegar al ponente la completa libertad para elegir la temática de éstas. Calvino, desafortunadamente, moriría una semana antes de emprender su viaje a los Estados Unidos, el 19 de Septiembre de 1985. El manuscrito que dejaría (listo para la travesía), sobre su escritorio, en perfecto orden, comprendía cinco de las seis conferencias concluidas, cada una dentro de un sobre transparente y todas dentro de una carpeta rígida. La sexta, intitulada "Consistency" ("Consistencia"), la habría escrito en Harvard. Los títulos de las primeras cinco exposiciones son: "Levedad", "Rapidez", "Exactitud", "Visibilidad" y "Multiplicidad".

## Levedad

El único héroe capaz de cortar la cabeza de la Medusa es Perseo, que vuela con sus sandalias aladas; Perseo, que no mira el rostro de la Gorgona sino sólo a su imagen

reflejada en el escudo de bronce. Y en este momento, cuando empezaba a sentirme atezado por la piedra, como me sucede cada vez que intento una evocación histórico-autobiográfica, Perseo acude de nuevo en mi ayuda. Más vale dejar que mi explicación se componga de las imágenes de la mitología. Para cortar la cabeza de la Medusa sin quedar petrificado, Perseo se apoya en lo más leve que existe: los vientos y las nubes, y dirige la mirada hacia lo que únicamente puede revelársele en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo. Inmediatamente siento la tentación de encontrar en este mito una alegoría de la relación del poeta con el mundo, una lección del método para seguir escribiendo. Pero sé que toda interpretación empobrece el mito y lo ahoga; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle...

En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y verificación. Las imágenes de levedad que busco no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y el futuro...

Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la verdad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, rabiosa y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos.<sup>40</sup>

Calvino se sirve también del *Decamerón*, de Boccaccio (VI, 9), para ejemplificar la levedad en, por lo menos, tres acepciones diferentes:

- 1) Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida.
- 2) El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción.
- 3) Una imagen figurada de levedad que cobre un valor emblemático. Hay invenciones literarias que se imponen a la memoria más por su sugestión verbal que por las palabras. La escena en que Don Quijote clava su lanza en un aspa del molino de viento y es izado por los aires ocupa unas pocas líneas en la novela de Cervantes; se puede decir que el autor ha invertido en ella un mínimo de sus recursos de escritura; no obstante, es uno de los momentos más famosos de la literatura de todos los tiempos.<sup>41</sup>

Como se ha visto, la levedad está presente (puede estarlo) en cada uno de los elementos del texto, tanto visibles como imperceptibles, que habrán de llegar a ese grado de ligereza que interactúa con la gravedad y en consecuencia con su peso mismo y el peso de todas las cosas. Calvino decide que esa relación que existe entre la levedad y lo perfecto actúe de igual manera en la literatura

porque ha descubierto ya esa relación en todo-lo-demás. Me resulta sencillo acotar con las “representaciones musicales” del grupo inglés The Smiths, una clarísima evidencia de esto que representa el acercamiento a una levedad precisa, armónica.

La literatura como función existencial, la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir.

Acostumbrado a considerar la literatura como búsqueda de conocimiento, para moverme en el terreno existencial necesito considerarlo extensivo a la antropología, a la etnología, a la mitología.<sup>42</sup>

La levedad se busca en el objeto desde los procesos de ensamblaje y de la intuición que esto exige; desde el momento en que se elijen materiales, técnicas y elementos; se persigue intentado apartar de la obra unidades inútiles, sobreexplicativas, redundantes y otros vicios o muletillas textuales o visuales o espaciales o musicales; luego finalmente se consigue mediante un tipo de operación lúcida, crítica; un acercamiento lúdico al objeto, un operativo al que denominaremos “de sustracción”, que vuelve a entenderse como un desnudamiento, una remoción de los estratos que adornan y caracterizan particularmente al objeto ahora terminado; un ejercicio que parte hacia la entraña en busca ya de la levedad misma; una sustracción como la que practicaba Ezra Pound junto con su círculo de amistades literarias ante los azorados ojos del poeta Robert Frost,<sup>43</sup> en busca de una perfección positiva arribada desde la idea de una perfectibilidad positiva. En busca de esa brevedad absoluta de las cosas que nada tiene que ver con su duración temporal o su extensión en el espacio, sino que verifica la integridad total a partir del objeto mismo y de sus intenciones dramáticas, que es tanto como decir que la perfección de un objeto es sólo el todo del objeto mismo y no otra cosa.

Esta depuración es realizable, mas si nos apegamos a la idea fundamental de ese preciso tipo de operación poundiana, resulta necesario aceptar también que es factible hasta cierto punto, a partir del cual, se convierte en una actividad peligrosa para la obra.

La levedad de Calvino es, como la brevedad de Pound, tratada y retratada como un elemento cosido al punto de gravedad del objeto, como el punto hacia el cual entre menor aproximación las cosas se aplastan en contra del suelo o salen disparadas hacia la estratosfera y se extravían.

El escultor vasco Eduardo Chillida, en un filme proyectado durante la retrospectiva que le dedicó el Palacio de Bellas Artes, en verano del año 2002, explicaba que tanto su escultura como las proyecciones arquitectónicas que obtenía se lograban trabajando el espacio vacío, sustrayéndole materia a esa nada con sus volúmenes, haciendo prácticamente dos esculturas al mismo tiempo; la



primera con la solidez de los materiales y una segunda modelada con la transparencia de la vacuidad, prestando más atención, para efectos de levedad, al espacio que será invadido y tomado por la escultura y no a la escultura en sí. Chillida comienza y termina como si todas sus piezas fuesen representaciones del universal yingyangiano, siempre en equilibrio perfecto. La levedad es, por consiguiente, una particularidad extensiva a las imágenes. Resolver la ecuación estructura-forma, luego entonces levedad, puede conseguirse en todas las manifestaciones artísticas. Paul Valery ha definido en pocas palabras y con notable precisión esa levedad tan conveniente y tan precisa: “Hay que ser ligero como la pluma, no como el pájaro”.<sup>44</sup>

## Velocidad

Esta segunda adjetivación que propone Calvino tiene que ver notoriamente con la levedad. De forma directa se entiende la relación entre velocidad y ligereza, y podríamos también, sugerir algunas otras propiedades que determinan factores de notoria velocidad, pensemos por ejemplo, en aerodinámica, en fricción o en potencia, en cada una de sus equivalencias literarias o gráficas.

Esta velocidad prodigará a la postre que el texto no diga más de lo que tiene que decir y por tanto no dure más de lo que tenga que durar, haciéndolo al mismo tiempo breve.

Buscar la velocidad particular en cada uno de los textos es buscar los aditivos que aceleran o disminuyen, a partir de su mecánica interna, la fluidez en la sintaxis, en el estilo, en el ritmo en las imágenes. Es buscar con los alcances tanto de la abstracción como de la observación directa. *El dinosaurio* de Monterroso, de nuevo, ejemplifica con perfección a la velocidad comprendida desde ambos acercamientos; también la línea que estabiliza al cuadro *Sopa*, de Mikel Barceló.

Una interrogante que tal vez peque de purista: tomando el cuenta el binomio que se ha de crear entre la ilustración y el texto, ¿es necesario crear imágenes que divididas entre el peso de los textos, continúen dando como resultado un peso promedio de ambas? ¿Depende la levedad de nuestra ilustración de la levedad del texto que la provoca? Me conformaré con suponer que no hay respuesta incorrecta.

## Exactitud

A veces tengo la impresión de que una epidemia pestilencial azota a la humanidad en la facultad que más la caracteriza, es decir, en el uso de la palabra; una peste del

lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez, como automatismo que tiende a nivelar la expresión en sus formas genéricas, anónimas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar cualquier chispa que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias.

Me parece que el lenguaje se usa siempre de manera aproximativa, casual, negligente, y eso me causa un disgusto intolerable. La literatura -quiero decir, la literatura que responda las siguientes exigencias que parecen tan obvias- es la Tierra Prometida en donde el lenguaje llega a ser lo que realmente debería ser. Exactitud quiere decir para mí sobre todo tres cosas:

- 1) Un diseño de la obra bien definido y bien calculado.
- 2) La evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables; en italiano tenemos un adjetivo que no existe en el inglés "icástico", del griego εικαστικός.
- 3) Un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación.<sup>45</sup>

Podemos comprender con claridad a qué se refiere Calvino en sus dos primeras opciones de exactitud, baste con decir que la primera, para efectos de una *conciencia homeopática*, se emparejaría con la *puesta a punto* efectuada en el automovilismo, y que la segunda (lo más alejado posible de las *imágenes* y los *lugares comunes*) sólo compete al autor y sus propios compromisos y formaciones.

Un problema se revela en la formación de la tercera y última sentencia de Calvino, y es precisamente que al dotar a la exactitud de un valor completamente literal, la encamina hacia una perfección literal que, aunada a su aborrecimiento de lo aproximativo, o del léxico inexacto, encañona y descalifica a sus otros adjetivos literarios, ya que si bien hace ver la necesidad y los factores que se involucran en la consecución de la *levedad*, no menciona el porqué de esa palabra y no de otras como *ligereza*, o el porqué de *velocidad* y no *celeridad* o *presteza*.

El léxico no es exacto, nunca lo ha sido, al menos no de forma paradigmática, la riqueza semántica del lenguaje no adviene del léxico, sino de las aproximaciones semánticas que surgen desde las palabras mismas. Toda palabra tiene la posibilidad de acertar en diferentes blancos; es una realidad, y no es una realidad nueva ni solitaria: el modelo atómico actual calcula el movimiento de los electrones con respecto al núcleo apostando por una precisión, no por la exactitud, esto no ha hecho mella para desarrollar programas atómicos a distintos niveles, tendencias y objetivos. Nuevas teorías del lenguaje han sostenido precisamente que éste y sus principios de funcionamiento deben ser analizados desde la perspectiva inicial de que el lenguaje es inexacto. Ahí están los estudios de Douglas R. Hofstadter que, cimentados en disciplinas como la matemática, la física, la psicología y particularmente el lenguaje, descubren paralelismos entre la gráfica de Escher, la música de Bach, las antiguas paradojas griegas y el teorema de Gödel, postulando que todo lenguaje y también todo proceso mental

llegan, en algún momento dado, a querer expresarse sobre sí mismos, a volverse autoreferenciales. Sobre esa línea se mueven ahora también los filósofos lingüísticos, argumentando cuestiones como estas:

Dada la manera de ver las cosas de Bergman, podemos prescindir de la noción de que las expresiones de nuestro lenguaje tienen una “sintaxis lógica” profunda que asecha más allá de la “sintaxis histórico-gramatical” superficial, y decir simplemente que nuestro lenguaje es poco claro, donde “poco claro” significa simplemente “tal que hace posible la formulación de preguntas y tesis filosóficas”. Desde esta perspectiva, decir que las “preguntas filosóficas son preguntas de lenguaje” es decir, justamente, que se trata de preguntas que nos planteamos únicamente a causa del hecho histórico de que hablamos el lenguaje que hablamos.

La satisfacción de las dos condiciones de Bergman mostraría que no tenemos que hablar el lenguaje que hablamos (a menos que queramos plantear preguntas filosóficas), y de este modo invalidaría la réplica tradicionalista de que hablamos el lenguaje que hablamos y, por lo tanto, tenemos que plantear las preguntas filosóficas que planteamos, porque el lenguaje refleja una realidad que puede ser descrita y explicada sólo si estamos dispuestos a filosofar. Si se pudiera construir un lenguaje ideal bergmaniano, el filósofo tendría que negar, sobre la base única de que en él no se puede filosofar, que “representa adecuadamente la realidad”. Esto sería, desde luego, embarazoso. La defensa usual de los filósofos tradicionales cuando son acosados por quejas de que caen en debates interminablemente inútiles sobre asuntos esotéricos, consiste en insistir que ellos no quieren ser esotéricos pero que se ven forzados a serlo porque el lenguaje ordinario y el científicamente descriptivo los hacen afrontar problemas que requieren soluciones esotéricas.<sup>46</sup>

El léxico (en Calvino, el conjunto de la palabra escrita) es 100% aproximativo, y no refiere directamente al espíritu del concepto que representa. La palabra escrita es ya, en primera instancia, un conjunto de símbolos cuya coagulación representa un elemento que ha sido representado anteriormente mediante su personalidad fonética, es en este tránsito semántico donde pierde la exactitud (agregaría yo: que nunca tuvo) y su presencia se torna polisémica. Luego entonces, ¿dónde comienza una palabra? Que el primero que responda sea Knut Hamsun, desde las postrimerías del siglo XIX y a través de un fragmento de su novela *Hambre*:

Durante un buen tiempo estuve pendiente de los ruidos de la calle “y no me quedé tranquilo hasta que oí pasar a un transeúnte. A juzgar por el sonido se trataba de un policía. De repente hice un chasquido con los dedos. ¡Pero qué demonios! ¡Ja! Me imaginé haber inventado una palabra nueva. Me incorporo en la cama y digo: no existe en el idioma, yo la he inventado, *kibuo*. Tiene letras como cualquier palabra. Dios mío, has inventado una palabra... *kibuo*... de gran significado gramatical. La palabra apareció nítida ante mí en aquella oscuridad.

Estoy sentado con los ojos abiertos, asombrado de mi invento y riendo de alegría. Luego empiezo a hablar en voz baja, podían estar escuchándome, y tenía el propósito de mantener mi invento en secreto. Había entrado en la alegre locura del hambre; me encontraba vacío y sin dolor, y mi pensamiento no tenía frenos. Regateo silenciosamente conmigo mismo. Con los saltos más extraños en mi razonamiento, intento investigar el significado de la nueva palabra. No tiene por qué significar ni Dios ni feria, ¿y quién había dicho que tenía que significar exposición de ganado? Cierro el puño con fuerza y repito una vez más: ¿quién ha dicho que significa exposición de ganado? Pensándolo bien, ni siquiera significaba necesariamente candado o amanecer. No resultaría difícil encontrar un significado a una palabra como esa. Esperaría, daría tiempo al tiempo. Mientras tanto, podía consultarlo con la almohada.<sup>47</sup>

Parece claro entonces que la exactitud de Calvino enfatiza en cuanto los matices, que fungen en realidad como depositarios de una relatividad conceptual y no de una precisión objetiva. Está claro también que en la gama de colores que hay entre un amarillo y un azul hay infinidad de posibilidades cromáticas y que el paso definitivo de uno a otro debe ocurrir de forma más bien convencional y sin embargo arbitraria, al igual que sucedería con el salto de un número entero a otro o con el infinito que existe entre un punto dado A y otro punto B (este último ejemplo está basado en la “paradoja de la dicotomía” del filósofo griego Zenon de Elea, que postula, en resumen, que para ir de un punto determinado A a un punto determinado B, es necesario recorrer en primera instancia la mitad del camino, para después comenzar de nuevo el avance hacia el punto destino y llegar de nueva cuenta a la mitad del trayecto, desde donde se volverá a iniciar en dirección hacia la meta, para llegar otra vez a la mitad de ese tercer recorrido. De tal suerte que, para alcanzar a B, este juego de mitad-del-recorrido tendría que jugarse un número infinito de veces, y, por lo tanto, JAMÁS se podría alcanzar al punto B. Tal es la demostración de que el movimiento implica imposibilidad inherente y por lo tanto ultrainexistente), está claro también que en la profundidad del abismo que los separa se definiría la representación *kibuo*.

¿Es entonces *kibuo*, una palabra? Digamos por el momento (y por amor a la paz) que no, que su falta de sustancia conceptual le retira toda posibilidad de serlo y que, por tanto, adquiere un valor provisional de palabroide, que fuera de contexto o *set*<sup>48</sup> circunstancial, equivale al palabroide *gobiplón*. Coloco ahora mentalmente a un conejista frente a ambos palabroides y no ocurre nada: la literalidad y la exactitud en las palabras, al igual que el movimiento de Zenón, ultrainexiste. Se muestra en el negativo como un espacio vacío. ¿Puede el ilustrador rellenar ese hueco, completar esa imagen? Toma la palabra Julio Cortazar, con su glígluco:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las

incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apelsonando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocaplivia del orgumio, los esporemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del Aurelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi cureles que los ordopendaban hasta el límite de las gunfias.<sup>49</sup>

Resulta ocioso contar la cantidad de palabroides que asoman desde este breve capítulo 68 de *Rayuela*, incluso y sin ganas de apresurar demasiado las cosas, me atrevería a empezar a cuestionar su misma subcategoría de palabroides. Este glíglico cortazariano pone de manifiesto que tras aquel gran mosaico de fenómenos gramáticos (gramatológicos, diría Jacques Derrida)<sup>50</sup> ultraexiste un discurso que se deja ver eróticamente ante los ojos del lector-ilustrador. ¿Es posible ilustrar el glíglico de Cortázar? Por supuesto que sí, y con una aproximación detallada y clara, haciendo que la palabra que significa *palabra* comience a diluirse poco a poco ante nuestros ojos.

La señora S., una mujer inteligente de sesenta años, ha sufrido un grave ataque que afecta a las partes posteriores y más profundas del hemisferio cerebral derecho. Conserva plenamente la inteligencia... y el sentido del humor.

A veces se queja a las enfermeras de que no le han puesto el postre o el café en la bandeja. Cuando las enfermeras le explican: "Pero, señora S., lo tiene ahí, a la izquierda", parece no entender lo que dicen, y no mira a la izquierda. Si tiene la cabeza ligeramente girada, de manera que resulte visible el postre para la mitad derecha intacta del campo visual, dice: "Vaya, pero si está ahí... pues antes no estaba". La señora S. ha perdido totalmente la noción de "izquierda", tanto por lo que se refiere al mundo como a su propio cuerpo. Se queja a veces de que las raciones son demasiado pequeñas, pero esto se debe a que sólo come de la mitad derecha del plato... no cae en cuenta de que pueda haber también una mitad izquierda: es casi imposible tratar estos problemas porque no hay modo de atraer su atención hacia ellos ("Hemidesatención", ver Battersby 1956) y no tiene ni idea de que existan. Lo sabe intelectualmente, y puede comprenderlo, y reírse; pero le es imposible saberlo de una forma directa.

Al saberlo intelectualmente, al saberlo por deducción, ha elaborado estrategias para resolverlo. No puede girar a la izquierda, así que lo que hace es girar a la derecha... y hacer un círculo completo. Por eso solicitó, y se le facilitó, una silla de ruedas girato-

ria. Y ahora, si no puede encontrar algo que sabe que debería estar, gira a la derecha, haciendo un círculo hasta que lo ve. Este procedimiento le parece notablemente práctico si no puede hallar el café o el postre. Si la ración le parece demasiado pequeña, se gira a la derecha, mirando en esa misma dirección, hasta que se hace visible la mitad que faltaba, entonces se la come, o se come más bien la mitad, y siente menos hambre que antes. Pero si aún tiene hambre, o piensa en el asunto y se da cuenta de que quizás haya visto sólo la mitad de la mitad perdida, realiza una segunda rotación hasta que ve el cuarto restante, y lo bisecciona de nuevo también. Suele bastar con esto (si echamos cuentas, se habrá comido ya las siete octavas partes de su ración) pero si lo considera necesario, si se siente particularmente hambrienta u obsesionada, da una tercera vuelta y se asegura otra dieciseisava parte de la ración (dejando en el plato, desde luego, el dieciseisavo restante, el de la izquierda).

-Es absurdo –dice-. Es como la flecha de Zenon [!]... nunca acabo de llegar. Puede parecer raro, pero ¿qué otra cosa puedo hacer, dadas las circunstancias?<sup>51</sup>

No hace falta agudizar demasiado nuestra atención para dar cuenta de que la ultrainexistencia del ese lado izquierdo bien podría ser la de nuestro lado *kibuo*, o para determinar que, entre paréntesis, fuera de nosotros, izquierdo significase al final de una larga lista de posibilidades: exposición de ganado. El vacío en las palabras entonces, en un sentido, es “rellenado” a partir del *habitus* de nominación colectiva que, aprovechando la primera necesidad que da pie a la propia colectividad (la de comunicación) abraza la impostura de lo exacto; pienso ahora en las Greguerías de Ramón Gómez de la Serna: “La Greguería no consiste más que en un matiz entre todos los matices, el matiz de un plural, de una palabrita –oiga, que le voy a decir ‘una palabrita’–, una virgulilla, una tilde, algo que podrá ser una incorrección, un ripio, una pifia, un balbuceo, una virguería rotunda, una piedrecita, un número, un desplante, un error”; pienso en el *Pequeño diccionario surrealista*:

“art, Art is a pharmaceutical product for imbeciles”,<sup>52</sup>

“ash, A disease of cigars”,<sup>53</sup>

y en el *Diccionario del Diablo* de Ambroice Bierce:

“FAVORECER, v. tr. Crear un ingrato”,

“FIDELIDAD, s. Virtud característica de los que están por ser traicionados”.

La palabra, en su calidad de instrumento depositario, da cuenta de su reductividad simbólica, acepta, en la preciosa forma oval de su Sentido, ser el huevo que contiene el todo y la nada a la vez, por dentro y por fuera, antes y después de sí mismo. “Efectivamente, antes que hubiera lengua se hablaba”, asegura Foucault posterior a su entusiasta interpretación de tanto la *Science de Dieu* como la *Grammaire logique* (*Gramática lógica que resuelve todas las dificultades y da a conocer por el análisis del habla la formación de las lenguas y la del género*

*humano*), ambas visiones del antiguo oficial judicial y profesor de lenguas vivas Jean Pierre Brisset, cuya singular suspicacia le valió para ser acogido igual por Breton en su *Antología del humor negro*. “Antes que las sílabas y el acomodo elemental de los sonidos estaba el indefinido murmullo de todo lo que se diría”, remata el mismo Foucault de inmediato, abriendo al hacerlo un número infinito de probabilidades lingüísticas primitivas anterior al párpado simbólico mediante el cual se miran o se dejan de ver todas las cosas, ese párpado común que otorga y quita el espíritu a las palabras y desde cuya escala se miden lo verdadero y lo falso. “La palabras son fragmentos de discursos trazados por ellas mismas, modalidades de enunciados coagulados y reducidos al neutro”, concluye vehemente. Y es que en Brisset ha descubierto un alma inquieta desde cuya picardía se filtran las obviedades más impertinentes desde el desenfado científico. Foucault ya lo separaba del resto en sus *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*:

Quando Duret, de Brosses, o Court de Gebelin se esforzaban por restituir el estado primitivo de las lenguas, reconstruían un conjunto limitado de sonidos, de palabras, de contenidos semánticos y de reglas de sintaxis; todo ello con el fin de conformar la raíz común de todas las lenguas del mundo. Buscaban necesariamente un idioma que fuese pobre en elementos y limitado en sus leyes de construcción. En último término, un solo grito (uno solo que se diferenciase de cualquier otro ruido) cabría en la punta de la pirámide y la lengua primitiva sería concebida como un código pobre. Brisset, por el contrario, propone aquella como un discurso ilimitado cuya descripción no puede estar culminada: hace que la palabra estalle sucesivamente en muchas combinaciones elementales, de manera que su forma actual descubra, cuando se descomponga, muchos estados arcaicos. En último término, se podría imaginar que cada palabra de la lengua puede servir para analizar a todas las demás; que todas ellas son, unas para otras, principios de destrucción, que toda la lengua por entero se descompone a partir de sí misma; que es su propio filtro y su propio estado originario; que la búsqueda del origen de la lengua no la comprime, más bien la descompone y la multiplica por sí misma.<sup>54</sup>

El caso Brisset/Foucault se caracteriza por un agudo e incipiente sentido de la fragmentación humorística, en él se rescata para nuestro interés lógico la afirmación de que el significado del significante no arriba de manera espontánea a posarse sobre palabras específicas para luego obtener una categoría lingüística molecular, ya que esto apuntaría, del modo más ordinario, hacia que la lengua fonética evolucionó a partir de un cero relativo y dio un salto desde el eslabón perdido de la enunciación para acomodarse en voz de los hombres. En Brisset es obvio que nada puede surgir de la nada misma, entonces resuelve que la lengua y su primera expresión fonética son también la primera manifestación sintética de una serie de oraciones y enunciados que ya no cabían en sí mismos, enunciados que comunicaban, que dolían y que excitaban tanto que hubo de controlárselos para su uso en el marco de acción teatral primitiva:

1. “*ce pouce = ce ou ceci pousse*. Ce rapport nous dit que l’on vit le pouce pousser, quand les doigts et les orteils étaient déjà nommés. *Pous ce = Prends cela*. On commence a prendre les *jeunes pousses* des herbes et des bourgeons quand le *pouce*, alors *jeune*, se forma. Avec la venue du pouce l’ancêtre devint herbivore.”

Literalmente: “Ese pulgar = ése o éste empuja. Esta relación nos dice que se le ve al pulgar empujar, cuando los dedos de las manos y de los pies estaban ya nombrados. *Pous ce = Toma eso*. Se comienzan a tomar los retoños de las hierbas y de los brotes cuando el pulgar, joven entonces, se formó. Con la llegada del pulgar el antepasado se convirtió en herbívoro”.

2. La expresión original es “en societé”. “En ce eau sieds-té = sieds toi en cette eau. En seau sieds-té, en sauce y était ; il était dans la sauce, en societé. Le premier océan était un seau, une sauce, ou une mare, les ancêtres y étaient en societé”.

Literalmente: “En esa agua siéntate = sienta tú en esta agua. En cubo siéntate, en salsa estaba, en sociedad. El océano primero era un cubo, una salsa, o una charca, los antepasados estaban en ella en sociedad”.<sup>55</sup>

3. “*Eau rit, ore ist, oris. J’is noeud, gine*. Oris = gine = la gine urine, *l’eau rit gine*. Au rige *ist noeud*. Origine. L’écoulement de l’eau est a l’origine de la parole. L’inversion de *oris* est *rio*, et *rio* ou *rit eau*, c’est le ruisseau. Quant au mot *gine* il s’applique bientôt a la femelle: *tu te limes a gine?* Tu te l’imagines. *Je me lime, a gine est?* Je me imaginais. *On ce, l’image ist né; on ce, lime a gine ai*, en se l’imaginait. *Lime a gine á sillon ; l’image ist, næud á sillon, l’image ist, n’ai á sillon*”.<sup>56</sup>

Esta primera reducción aparecía entonces en un panorama árido de significantes consumados, y hoy, siendo otro el paisaje, moderno, intervenido por construcciones gramaticales complejas, altas y esbeltas, reanima de nuevo la agotada marcha de nuestro lenguaje y su representación gráfica, que ya pugna por otra simplificación que haga aparecer el nombre de lo innombrable (como lo exige Gombrowicz) y por que el *grammar* se estrelle contra el muro de sus letras. Esto por supuesto, no acontece ni lo hará desde el corazón de la literatura a menos que ésta, consiente de sus propias líneas fronterizas, desarrolle métodos que retomen y revaloricen no sus cualidades sino sus carencias y defectos. Es ahí donde el ilustrador entra y reconstruye, ofrece, apoya, resuelve. Aquí un ejemplo, el diálogo que sostienen padre e hijo en el cuento *A Primer for the Punctuation of the Heart Disease*, de Jonathan Safran Foer:

“¿Escuchas estática?”

“{Estoy llorando, al teléfono.}”

“¿Jonathan?”

“□”

“Jonathan~”

“■”



“Yo::yo no~”

“{La tristeza de un chico es la tristeza de un padre.}”

“{La tristeza de un padre es la tristeza de un chico.}”

“←”

“Probablemente sólo estoy cansadoi”

“{Nunca te lo he dicho porque creí que te haría daño, pero en mis sueños eras tú. No yo. Tú retirabas la hierba de mi pecho.}”

“{Quiero amar y ser amado}”

“☺”

“☺”

“↓”

“↓”

“☺”

“☺”

“□ ↔ □ ↔ □”

“↓”

“↓”

“▶▶○◀◀”

“■ + ■ → ■”

“☺”

“☺ □”

“☒ ☒”

“☒ □ ❖ ◆ ○ ○ □ ◆ ○ ●”

“■”

“{Te amo.}”

“{Yo también, te amo. Demasiado.}”<sup>57</sup>

La lógica de Foer, que determina la forma de su texto, es un primer paso hacia la sustitución de las palabras por imágenes simples. Es una primera orientación hacia la invocación de los arquetipos en forma de literatura gráfica, “el arquetipo presenta en lo esencial un contenido inconsciente que, al hacerse consciente y ser percibido, experimenta una transformación adaptada a la conciencia individual en la que aparece”.<sup>58</sup> La palabra evoluciona y brota en el campo referencial del ilustrador como un elemento de equivalencia plástica.

¿Cuenta la palabra con una exactitud, una precisión regular que le permita “significar algo” y no otra cosa? El desarrollo de esta breve exposición no ofrece una oposición al asunto, más bien señala (a favor del ilustrador) hacia la pústula semántica que reventada invade el espacio de todas las cosas que pueden ser representadas por ésta:

Señoras y señores: el panteísta irlandés Escoto Erígena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada

uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia... Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados que despiertan cuando los llamamos; mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geoméricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aún para el mismo lector el mismo libro cambia.

Esto puede llevarnos a la doctrina de Croce, que no sé si es la más profunda pero sí la menos perjudicial: la idea de que la literatura es expresión. Lo que nos lleva a la otra doctrina de Croce, que suele olvidarse: si la literatura es expresión, la literatura está hecha de palabras y el lenguaje es también un fenómeno estético. Esto es algo que nos cuesta admitir: el concepto de que el lenguaje es un hecho estético...

Decimos que el español es un idioma sonoro, que el inglés es un idioma de sonidos variados, que el latín tiene una dignidad singular a la que aspiran todos los idiomas que vinieron después: aplicamos a los idiomas categorías estéticas. Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa.<sup>59</sup>

La imagen, sobre la mesa de disección en el próximo capítulo, también cederá ante ésta definición de exactitud relativa.

## Visibilidad

La visibilidad en Calvino es atributo de la estructura del objeto literario, es una cristalinidad, un transparencia que sale bien librada al compararse con la nitidez (valga aquí la redundancia) de la visión que antecede al texto, de la ilusión que ocurre ante la mirada agradecida del escritor.

El poeta debe imaginar visualmente tanto lo que su personaje ve como lo que cree ver, o está soñando, o recuerda, o ve representado, o le cuentan, así como debe imaginar el contenido visual de las metáforas de que se sirve justamente para facilitar esta evocación visual.

Podemos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal. El primer proceso es el que se opera normalmente en la lectura: leemos, por ejemplo, una escena de novela o un reportaje sobre un acontecimiento en el periódico y, según la mayor o menor eficacia del texto, llegamos a ver la escena como si se desarrollase delante de nuestros ojos, o por lo menos fragmentos y detalles de la escena que emergen de lo indistinto.<sup>60</sup>

Esta visibilidad probablemente se contra ponga a lo anómalo de algunas manifestaciones literarias, y probablemente se disponga como el translúcido exoesqueleto de algunos insectos, definiendo su Forma. Como característica,

ahuyenta la sobreinterpretación de la obra y otorga al lector un acceso al laberinto interno de su composición, que puede presentar características y situaciones más obtusas (casos históricos como el *Ulises*, de Joyce, o el *Paradiso*, de Lezama Lima).

## Multiplicidad

En el inicio imaginario de su quinto y antepenúltimo coloquio, Calvino hubiese leído un largo fragmento de la novela *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, de Carlo Emilio Gadda. Posteriormente y con imaginaria amabilidad, se habría justificado:

He querido empezar con esta cita porque me parece que se presta muy bien para introducir el tema de mi conferencia, que es la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo, como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo.<sup>61</sup>

De este primer arranque, ya sustentado en su propia argumentación, me ha parecido infinitamente balsámico que Calvino contemple, entre otras clases de conexiones, esa particular que invoca a las cosas del mundo, pues intuyo que no hubiese visto chocante el razonamiento que me ha traído ya hasta aquí.

Italo Calvino ha elegido a Gadda porque la filosofía de éste se presta muy bien para la argumentación de su tema, porque Gadda ve el mundo como un “sistema de sistemas” (recordemos a Wilson) en el que cada sistema singular condiciona los otros y es condicionado también por ellos.

Carlo Emilio Gadda trató toda su vida de representar el mundo como un enredo o una maraña o un ovillo, de representarlo sin atenuar en absoluto su inextricable complejidad, o mejor dicho, la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos que concurren a determinar cualquier acontecimiento.<sup>62</sup>

Posteriormente, Calvino habría enfatizado (con imaginaria dulzura) el acierto de Gadda al incluir la receta de uno de los platillos que se degustan sobre la mesa de su novela: el resumen de la totalidad de su propuesta. No habría más que decir, su última aparición sería para hablar sobre el arte de comenzar y de terminar la obra, ya en otro círculo de ideas que ubican al escritor en el punto focal.

Hasta aquí con lo tocante al diagnóstico del texto. Espero que esta gota persistente haga mella en el cuerpo monolítico de una ilustración autómatas; que haga a ésta dar cuenta que en primer orden, en términos de una errónea

literalidad, de textualidad, deja en manos del escritor la única y verdadera posibilidad ilustradora, ignorándose a sí misma e ignorando la posibilidad de sus propias anécdotas, de los alcances de sus brazos y pensamientos.

Ha de ilustrarse el ilustrador, es, en síntesis máxima, la réplica de este capítulo primero. El texto viene detrás, la imagen a continuación.





**DIAGNOSIS DE LA IMAGEN**



## COMO CANTABA VICKY CARR

*El hombre que no pueda imaginar un caballo galopando sobre un tomate es un idiota.*

A. BRETON

**P**ara poder ilustrar hay que saber leer; hasta aquí el avance que hemos obtenido mediante el largo y sinuoso camino recorrido desde esta misma frase en el amanecer del capítulo anterior, distinguiendo en esta ocasión que la diferencia entre el acto y la intención del acto mismo se recorre en contrasentido, desde los argumentos hacia la interrogación. Es ahora, cuando esta locución cobra elocuencia, que pone a prueba a su lector.

Primeras implicaciones aparecen: ¿es la imagen, al igual que el texto, susceptible a un acto de lectura que saque jugo, tal y como lo hemos propuesto, por detrás de su cuerpo evidente? O en principio, ¿es la imagen susceptible a un acto de lectura?

La lectura, el acto de la lectura, definida con anterioridad, ha probado que sólo en una acepción del todo figurativa cobra importancia utilitaria ante una imagen; que sólo en su carácter más externo a los factores de la gramática sobreviviría al inhóspito hábitat iconográfico. Barthes ha dicho al respecto:

Muchas veces desde que la lingüística alcanzó la extensión que ahora tiene, o, en todo caso, desde que el autor de estas líneas proclamó su interés por la semiología (o sea, hace una docena de años [1970]), se ha formulado esta pregunta: ¿es un lenguaje la pintura? Sin embargo, hasta el momento no ha habido respuesta: jamás se ha conseguido establecer el léxico ni la gramática general de la pintura, ni colocar a un lado los significantes del cuadro y al otro los significados, ni sintetizar sus reglas de sustitución y combinación. La semiología, como ciencia de los signos, no se dedicó a hincarle el diente al arte: desdichado bloqueo que, por carencia, venía a reforzar la vieja idea humanista de que la creación artística no puede “reducirse” a un sistema: sabemos que el sistema está considerado como enemigo del hombre y el arte.

A decir verdad, ya el simple hecho de preguntarse si la pintura es un lenguaje constituye una pregunta moral, que exige una respuesta mitigada, una respuesta muerta, que



salvaguarde los derechos del individuo creador (el artista) y los de una universalidad humana (la sociedad).<sup>63</sup>

Despacha Gombrich desde su *Arte e ilusión*:

Todo apunta a la conclusión de que la locución “el lenguaje del arte” es más que una metáfora vaga, de que incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas.

Gustaf Britsch y Rudolf Arnheim han recalcado que no hay oposición entre el tosco mapa del mundo hecho por un niño y el más rico mapa ofrecido por las imágenes naturalistas. Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo más que en el mundo visible en sí, y precisamente porque todo arte es “conceptual”.<sup>64</sup>

Román Gubern:

El ejemplo de los colores, tan abundantes en la naturaleza y tan parcos en el vocabulario humano, ilustra hasta qué punto la expresión icónica obedece a principios distintos de los que rigen para el lenguaje verbal. Por eso, los intentos de gramaticalizar la estructura de la imagen han fracasado, porque su naturaleza semiótica es muy distinta de la del enunciado lingüístico, de carácter lineal y basado en la doble articulación. Así, una imagen nunca es asertiva, no puede afirmar ni negar algo, como puede hacer el lenguaje. La construcción lingüística sujeto-verbo-predicado es representable por medios icónicos, pero en tales medios y soportes no es segmentable analíticamente, como en la cadena sintagmática del texto literario, debido a la copresencia simultánea y solidaria de sus figuras. Digamos, a título de ejemplo, que la adjetivación gramatical, como adición secuencial al sustantivo, no es equiparable a la adjetivación icónica, que es insegmentable del sustantivo, de modo que en el bello desnudo pintado no podemos separar lo “bello” del “desnudo”, pues el uno es el soporte sémico sincrónico del otro en el marco de su imagen-escena. La imagen tiene una función ostensiva y la palabra una función conceptualizadora; la imagen es sensitiva, favoreciendo la representación concreta del mundo visible en su instantaneidad, y la palabra es abstracta. La imagen, a diferencia de la palabra tiene una función ostensiva, ya que cuando tiene que narrar una historia la narra mostrando, es decir, provocando la ilusión de diégesis.<sup>65</sup>

¿Es la ilustración, en primer término, equiparable a la pintura? ¿Podría ubicarse a la ilustración con respecto a la literatura y a las artes plásticas en un mismo nivel del organigrama artístico? ¿Qué no el hecho de que Barthes junto con Gombrich y Gubern argumenten en contra de un (así llamado) lenguaje artístico inmoviliza las tentativas de este segundo capítulo?

A partir de una abrumadora evidencia histórica (puesto que nunca, ni siquiera en el crisol de la letra impresa, se ha equiparado la importancia de la

ilustración con la de la pintura) evitaré referirme a gremios y disciplinas en orden de relevancia artística: lo haré en términos de consanguinidad solamente, mismos que hacen susceptibles a aquellas a procesos de exploración teórica y a un análisis conforme al ímpetu expresivo de la universalidad humana.

La lectura a la que habremos de referirnos ahora es sinónimo de prescripción, de diagnóstico brotado de las sugerentes afinidades ocultas que hay entre palabra e imagen; de las impresiones de conectividad invisibles que resultan (pensando con una conciencia homeopática) en los mismos síntomas de *pregnancia ideoperceptual*. Se demuestra, al mismo tiempo, la necesaria dicotomía en la labor ilustradora. No podemos ignorar que el ilustrador asiste a un doble espectáculo, que tiene la necesidad de hacerlo y que, en ambas oportunidades deberá ser capaz de encontrar en la obra ajena (el texto) esa vibración (Imagen) que sirva a sus fines prácticos, y en la propia (sus imágenes) los elementos y la disposición de éstos que completen una representación optimizada de aquella vibración primigenia:

La imagen icónica, es una categoría perceptual y cognitiva, pero del mismo modo en que Sassure estableció una dicotomía entre lengua y habla, podemos proponer la distinción entre Imagen (sistema icónico) e imágenes (sus diversas representaciones materiales). Podemos hallar una anticipación mítica de esta dicotomía en la creencia de Platón en una Idea (arquetipo) y sus desvaídos reflejos terrenales. Admitamos, más allá de este sugestivo mito, que la Imagen es una abstracción, una categoría perceptual y cognitiva, mientras que las imágenes icónicas son textos, manifestaciones singulares en forma de diferentes modalidades técnicas derivadas de aquel modelo.<sup>66</sup>

Resulta necesario entonces y para continuar por este camino, destapar la caja de Pandora, cometer el pecado mortal: puntualizar sin pudor: el ilustrador, en contra de la costumbre nominativa, esto es, en contra del error verbal que lo ha situado en donde se encuentra ahora, *no hace ilustraciones*; pensar y actuar de esa manera degrada interiormente al acto natural del ilustrar. El ilustrador hace imágenes, imágenes que, en función de los arco-reflejos que se establecen entre ellas y los textos (las Imágenes dentro de los textos), reaccionan ante y hacen reaccionar a la obra literaria. El ilustrador es ilustrador porque hace imágenes que buscan y encuentran compañía; imágenes, como cantaba Vicky Carr allá atrás en los años ochenta, “ni princesas ni esclavas”, y actúa con la probidad que debería apreciarse en su obra.

¿Hacia dónde nos dirigimos? ¿Desde dónde y hacia dónde escapamos ahora, en esta ocasión?

El contrapeso, producido por el concepto de que la imagen no depende del texto sino que por el contrario, hace depender de ella a éste, se presenta en

Barthes, quien en 1982 escribió tres observaciones con respecto a los procedimientos de connotación para la imagen fotográfica. La primera dice así:

El texto constituye un mensaje parásito, destinado a comentar la imagen, es decir, a “insuflar” en ella uno o varios significados segundos. Dicho en otras palabras, y con una inversión histórica importante, la imagen ya no *ilustra* a la palabra; es la palabra la que se convierte, estructuralmente, en parásito de la imagen; esta inversión tiene un precio: era costumbre, en la “ilustración”, que la imagen funcionara como un retorno episódico a la denotación, a partir de un mensaje principal (el texto) que se sentía como connotado, desde el momento en que, precisamente, se le hacía necesaria una ilustración; en sus relaciones actuales, la imagen no aparece para iluminar o “realizar” la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen.<sup>67</sup>

Siguiente observación:

El efecto de connotación es probablemente diferente de acuerdo con el modo de presentación de la palabra; cuanto más próxima queda la palabra de la imagen, menos aparenta connotarla; atrapado, en cierto modo, por el mensaje iconográfico, el mensaje verbal parece participar de su objetividad, la connotación del lenguaje se torna “inocente” gracias a la denotación de la fotografía; es cierto que nunca se da una verdadera incorporación, ya que las sustancias de las dos estructuras son irreductibles; pero es posible que en la amalgama se den distintos grados. No obstante es imposible [ésta será la última observación a propósito del texto] que la palabra “duplica” a la imagen, ya que, al pasar de una estructura a otra, aparece fatalmente una elaboración de significados segundos. ¿Qué relación guardan estos significados de connotación con la imagen? Parece que constituyen una explicitación, es decir, un énfasis, hasta cierto punto; en efecto, la mayoría de las veces el texto no hace sino amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero, también a menudo, el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta cierto punto de parecer denotado por ella.<sup>68</sup>

Traigamos de vuelta el caso hipotético que abrió las puertas del capítulo uno: aparecen los conejos sobre aquella gran mesa y, aunque la mitad del trabajo de erradicación ya se ha realizado, resulta infértil sin su complementario. Los conejos no son el problema, lo es la impresión automática que se desprende de la palabra que los designa: la pobre impresión que crea la Imagen desde el texto, que engendra posteriormente pobres imágenes igualmente pobres; lo es la falsa idea que ha flotado por sobre la ilustración de que ésta es, tan sólo, una reproducción icónica sinónima (la imagen) de una primera reproducción gráfica (la palabra).

Esta “sinonimia”, que por cierto surge de una lógica comprensible y correcta, se encuentra, tal y como menciona Barthes, básica y utilitariamente en el desdoblamiento sémico de ambos elementos, que por fortuna ahora se explica utilizando esa primera impresión natural de sinonimia, o sea, reencontrando a palabra e imagen en un nivel de concordancia no por fuerza evidente, aunque nunca arbitrario; dijo Schumann alguna ocasión: “enviar luz a las profundidades del corazón humano es la misión del artista”, esto es, sin duda: ilustrar sobre el corazón de los hombres.

## Desconstruir el método

En 1977, desde Cabo Kennedy fueron lanzadas al espacio dos naves Voyager con materiales representativos de la vida sobre la tierra. La carga contenía descripciones de la Tierra, de su flora, de su fauna y de la vida humana. La ambición del proyecto era contactar una hipotética inteligencia extraterrestre, para proporcionarle un conocimiento adecuado de la existencia de la Tierra y de nosotros mismos.

Las naves iban cargadas con saludos en 55 lenguajes terrestres, entre ellos el de la ballena jorobada, y un compendio de la música terrestre desde Bach hasta los Beatles. También había una selección de 117 imágenes para representar la totalidad de nosotros, desde la cualidad brillante de nuestros dientes hasta una panorámica general sobre la arquitectura, la horticultura, los métodos de reproducción y sobre todo nuestros avances en el campo del arte y de la aviación.

Se trataba de un proyecto de gran responsabilidad. La selección del material estuvo influenciada necesariamente por la visión subjetiva de la comunidad científica norteamericana de los años '70, con arrogantes ideales democráticos y una actitud paternalista hacia el resto del mundo. En el fondo, las naves no podían contener sino un pequeño espectro de referencia si se considera la diversidad que existe en la Tierra y entre la comunidad humana. No obstante, usted y yo, como seres representativos de la Tierra, no fuimos consultados. No se nos pidió ninguna contribución. ¿CÓMO PUDO SER REPRESENTADO NUESTRO PLANETA SIN NUESTRO PERMISO Y NUESTRO PARECER?

Deberemos esforzarnos para remediarlo. Sobre todo ahora que nos acercamos al fin del segundo milenio y nos dedicamos a hacer listas e inventarios de lo que somos y lo que hemos hecho. Así, con plena conciencia del hecho que su recuento sería tan relevante como el mío, he preparado una lista de compra personal y subjetiva de aquello que considero, con una mezcla de debida ironía y seriedad, pueda representar el mundo. Y esta lista la he llamado, con toda simplicidad y pedantería, “100 objetos para representar el mundo.”<sup>69</sup>

Pueden leerse estas líneas en la introducción del catálogo que precisamente para esta obra (100 objetos para representar el mundo) preparó su autor, el cineasta británico Peter Greenaway; misma que llegó a México, vía Palacio de Bellas

Artes, en octubre de 2000 y que, desde su estreno en 1992, en la ciudad de Viena (Hofburg Palace), expuso a su público ante una gama prolija de representaciones que, exponenciadas por sus múltiples alcances conceptuales, justificábanse y justificaban la “arbitraria elección” del compilador. Valdría la pena hacer una comparación directa del material comprendido en ambos proyectos para advertir con exactitud el porqué de la moción de Greenaway para realizar catálogos alternos y comprender, al mismo tiempo, hacia donde nos dirige este breviario.<sup>70</sup>

Si bien es cierto que Greenaway, al sentirse excluido en un proyecto de representación global (sensación que a mi parecer toma la mano de cierta clase de sarcasmo) ha decidido catalogar bajo un juicio distinto, que le permita sentirse personalmente más a gusto con el resultado, es mucho más plausible que su diatriba en contra de los “archivos terrestres” que lleva consigo el proyecto Voyager sea producto de la forma terriblemente parca y sistematizada tanto en selección y presentación; de allí que remate con el siguiente colofón para absorber el golpe de ese *boomerang* prejuicioso que lanza hacia los científicos norteamericanos porque, luego de haber aceptado que no obstante toda clasificación tiene su valor moral e integrador, lleva también consigo los pecados originales de su gestación, esto quiere decir que amarra su efectividad representativa a los propios alcances del criterio de selección:

Pero los objetos presentados en la ópera “100 objetos para representar el mundo” no deben ser necesariamente inanimados, estos deberán ser presentados como una muestra de ideas en un espacio que oscile entre una tienda de juguetes celestiales y maquiavélicos y una sala faustiana de las maravillas.<sup>71</sup>

Greenaway acomete, al igual que lo hicimos nosotros, contra la muerta representación que no se trasciende a sí misma; se hace a la idea de evitar un conjunto de objetos (hasta ahora) que menosprecien sus posibilidades representativas y de abstracción. Está claro, mas, ¿qué interés práctico tiene para nosotros, ilustradores, la comparación de estas dos clasificaciones? Hagamos una última traducción con fines prácticos:

En nuestro mundo materialista y productor de íconos, la importancia de los objetos inanimados no debería ser menospreciada. ¿Podrían imaginarse, por ejemplo, un Otelo sin el pañuelo de Desdémona? ¿O un *film noir* sobre gangsters de Chicago sin una pistola, un teléfono y un automóvil? La utilería del teatro isabelino no podría pasar sin un cráneo, una cabeza cortada, una espada y una capa, y en cada melodrama dieciochesco encontraremos una botella de veneno, un dogal y un ataúd.<sup>72</sup>

El ilustrador, como ya hemos visto, decide una imagen, y a través esa selección expone también su propia idea acerca del acto de ilustrar. Ahora bien, ¿qué

produce el ilustrador que lo aproxima tanto a Greenaway como a los compiladores de la NASA? Primeramente, por supuesto, aparece que tanto éstos como aquéllos tienen por labor una representación de mundos individuales y autónomos (ficción y realidad), sin embargo, y con motivo de colocarnos a una altura ideal y adecuada para continuar, habría que reparar en que dentro del discurso del cineasta británico se ha producido una dislocación de conceptos que resulta necesario corregir: su idea de que las imágenes (producciones icónicas) y los objetos inanimados pertenecen a dos órdenes de apreciación distinta; idea que en principio se descompone a causa de sus propios ejemplos (tanto el pañuelo de Desdémona como capa y espada isabelinas) que se exhiben como representaciones de segundo grado, esto es: como imágenes en contexto. Ya desde Leibniz se ha manejado con seriedad que la *cosa* no existe, sino únicamente su imagen (se verá más adelante), ya también se ha derrochado suma inteligencia para desmentir las representaciones y percepciones de carácter visualista y asociacionista; pero atajemos por otro lado: el solo hecho de que los objetos de Greenaway sean “objetos para representar” los aleja de su naturaleza “real”. Dice un personaje del cineasta Todd Solondz, en su película *Storytelling*: “No sé si pasó, Bonny. Porque una vez que empiezas a escribir todo se transforma en ficción”, y esto es más o menos lo que ocurre con esos “objetos”, de los cuales Greenaway, al parecer inconcientemente, exprime características icónicas para desarrollar completamente su proyecto.

La imagen no se define por lo que es, sino por aquello a lo que remite, su modelo, respecto al cual se revela, sin embargo, sólo como un enigmático reflejo. En consecuencia es ella misma, pero sólo en la medida en que se presenta como algo distinto. Si se muestra ante nosotros en forma de objeto real –un dibujo sobre papel, tela, madera, una pared o una pantalla electrónica– es aspirada por la materia inerte hasta disolverse en la insignificancia. Como la Bella Durmiente del cuento, sólo el beso del príncipe –la revelación del su contenido a la conciencia- puede infundirle vida.<sup>73</sup>

En este sentido (bien anclado ahora en la pulsión icónica de las cosas), tanto Greenaway como la NASA son diametralmente opuestos en su afinidad, enviando imágenes al universo para obnubilar unos e iluminar el otro en materia especial (de especie). Dignificando o condenando sus escrituras con las posibilidades de lectura inherentes de cada una. ¿Cuáles son estas posibilidades? Traigo a colación ahora el fragmento de un breve artículo publicado en la revista *Sensacional de cineastas* (UNAM), en referencia a la película *Segundo Siglo*, del realizador mexicano Jorge Bolado:

Es allí donde radica el mayor mérito de *Segundo Siglo*: la única película mexicana que se ha producido en el siglo XXI a pesar de haber sido filmada en el siglo XX. Ese mérito

que se encuentra en elementos tan sencillos como ver a Jorge, el director, charlando con un escocés al lado de una carretera; ver entonces a un automóvil acercándose. El automóvil pasa junto a ellos y se aleja. ¿Qué es lo que se escucha?: la burda imitación del sonido de un auto acercándose y luego alejándose producido por la boca de un ser humano: Broommm... ¿Qué es lo que resulta? Que ese sonido funciona en la cabeza del espectador como la representación de algo más. El sonido deja de ser figurativo: ¡milagro! El espectador no es el idiota que todos los Cazals<sup>74</sup> pensaban. Comienza la falsa ficción venciendo por KO a cualquier falso documental (¿Las Poquianchis? ¡Ja!). El pleonasma entre imagen y sonido que Bresson evitaba queda abolido.<sup>75</sup>

Ahora supongamos que, sobre la producción señalética “Salida de emergencia” colocamos una imagen mental del abdomen abierto de Mishima o la estampa macabra del cuerpo colgante y sin vida de Ian Curtis: encontramos la conexión, es evidente; ahora, ¿cómo se ha llegado hasta allí? ¿A qué características del texto y a cuáles de nuestra imagen responde esta afinidad? ¿En qué nivel se logra ésta? ¿En qué otras ocasiones o situaciones funcionan tanto la misma señalización como las mismas postales? ¡Broommm!

¿Puede evitarse el pleonasma entre texto e imagen? Por supuesto.

Greenaway ofrece desde su catálogo una explicación desinteresada y bastantes respuestas se brindan allí con base en un acopio desplegable. Propone, en su propia ilusión universal, nuevos motivos que impulsan la sonda espacial que contiene a su propio catálogo; pone en voz de su personaje, la Serpiente, el motivo secreto de todas las guías y listas de acopio global: “para representar la vanidad humana, la inseguridad, la incredulidad de ser cósmicamente irrelevante”.

En contraparte y de alguna forma, luego de haber dado unas cuantas vueltas más al proyecto de la NASA y a la importancia interestelar que supondría éste, se deduce que en primerísimo orden esa misma egomanía del hombre (no del personaje hombre) ha limitado un mensaje que rebasando la necesidad descriptiva (la de su propia especie y condición humanas) da cuenta más bien sólo de su existencia (el naufrago desea, antes que otra cosa, ser encontrado). Nada más así es explicable que, por ejemplo, se hayan incluido en un disco de espacio tan limitado, tres composiciones distintas de Bach. No obstante, y sin dejar de prestar atención a su finalidad, al acercar estas dos compilaciones daremos grandes pasos en pro de apuntalar nuestra propuesta.

El método, una vez más, se empapará con el agua de ideas y otros tantos criterios cuyas voluntades, en aras del perfeccionamiento de sus propias materias, provoquen empuje y desarrollo de este otro lado, aunado a que en esta ocasión nos ocupará también gran parte del esfuerzo volver la mirada hacia algunos vuelos ignorados de variables en nuestra disciplina.

## Desconstrucción del método

Escribió el mexicano Salvador Elizondo: “Somos reales sólo en la medida que somos un solipsismo nuestro de nosotros mismos”; y es que nada está completo, nada es, si no se contempla a sí mismo antes y después del resto de las cosas (Se me ha ocurrido ahora un ejercicio, ¿cómo ilustrar esta sentencia, este aforismo?). Más allá de su apariencia críptica, la moción de Elizondo resulta en un buen introito para comprender lo que sigue: cuando Greenaway cataloga se topa con esta necesidad (que lo trasciende a él y nos trasciende a todos), con esta doble dirección de la totalidad que lo obliga a incluirse dentro del inventario. Resulta claro: la única mirada que puede verlo todo es aquella que puede mirarse a sí misma; sin embargo en esta ocasión Greenaway, aprovechando la condición escénica de su propuesta (jugando a la falsa ficción), delega esa posición oval en su personaje Thrope, el misántropo, que recorrerá uno a uno el resto de los objetos, conduciendo y adiestrando a los legos Adán y Eva hasta que gradualmente le rebasen en picardía y se desmoronen, junto con él, perdiéndose en lo absoluto.

Esto hay en la tramoya del catálogo dentro del catálogo, y ejemplifica a la perfección el camino recorrido que hay tras cada una de esas “elecciones arbitrarias” que representan algo representándolo todo; que superan su naturaleza y se convierten en mandalas o cuando menos en prolegómenos de la totalidad.

Objeto número 6: El catálogo

THROPE: El sol ————— Luz,  
 Adán y Eva ————— Género humano,  
 La serpiente ————— Mal,  
 El beso ————— Sexo,  
 El lecho conyugal ————— Comodidad.<sup>76</sup>  
 La intención es evidente.  
 Estamos rehaciendo el mundo  
 y todo lo que éste contiene.  
 Mientras occidente celebra los dos mil años  
 del nacimiento de Cristo.

SERPIENTE: Que nació en el 6 D.C.

THROPE: Vale la pena hacer un inventario,  
 crear un catálogo de las realizaciones  
 del Hombre y de la Naturaleza,  
 para ver qué se ha logrado hasta ahora.  
 Naturalmente la lista es larga.  
 Pero podemos acortarla.



Porque un objeto puede representar muchos otros.  
 Una pluma estilográfica está hecha de  
 plástico y metal,  
 y representa todos los plásticos, desde un  
 dispositivo intrauterino hasta un tambo de  
 inmundicias,  
 y todos los metales, desde una aguja hasta  
 la nave de guerra.  
 Tiene un prendedor para fijarla al bolsillo,  
 lo que abarca todo el mundo de la moda,  
 del vestuario y los vestidos.  
 Está recubierta de letras y números que  
 representan el universo de los símbolos  
 y de los signos.  
 Es una máquina que representa todas las  
 máquinas, y está proyectada para escribir,  
 desde literatura hasta periodismo basura.  
 Tiene una forma fálica y produce tinta para  
 fecundar la página.  
 Entonces pueden ver cuántas cosas un  
 simple objeto llega a representar.  
 Con una pluma estilográfica hemos  
 compilado, en honor del milenio, una lista de compra de  
 100 OBJETOS PARA  
 REPRESENTAR EL MUNDO.  
 Nada se ha dejado fuera.  
 Todo ha sido representado.  
 Todo lo que está vivo, todo lo que está muerto.  
 Cada material.  
 Cada técnica.  
 Cada ciencia, cada idea.  
 Cada enseñanza, concepto, ilusión y tipo,  
 y cada tipo de cada tipo.

SERPIENTE: Para representar la vanidad humana,  
 la inseguridad, la incredulidad de ser  
 cósmicamente irrelevante.  
 Se dice que el mundo existe  
 para meterlo en un libro.

THROPE: ÉSTE ES EL LIBRO<sup>77</sup>

¿Qué características de la imagen simbólica hacen a ésta polisémica? Podemos decir ahora, tranquilamente, que ninguna. Regreso al artículo importado desde la revista *Sensacional de cineastas*:

Así es el cine que queda *Escrito en el cuerpo de la noche*<sup>78</sup> de nuestro país. Películas que resultan ofensivas porque esperan que el espectador no solamente sea tan estúpido como sus propios personajes, sino que se dan cuenta de que los mismos personajes son precisamente tan inteligentes como sus propios creadores.<sup>79</sup>

Es cierto, ni todos los espectadores, ni todos los realizadores, ni todos los críticos son tan brillantes ni comulgarán (aunque lo fuesen, o siéndolo como lo son) con su Némesis. Eso no nos interesa. Lo que pesa y se dispara, en caso de no haberlo descubierto hasta ahora, es que esa multiplicidad sémica de las imágenes (así como de las palabras) sólo se observa cuando se Observa, lo contrario es discutir si el árbol caído hizo o no ruido en el bosque chino. ¿Qué si el ilustrador no debe subestimar a su lector? De eso no cabe duda, al mismo tiempo deberá estar seguro de no estarse sobreestimando ni en su inteligencia ni en su estupidez. El gran acierto de este artículo es, aunque parezca una simpleza, no disponer la calidad de las cintas en su hechura, sino en sus hacedores, aunque no se extienda mucho en el papel que desempeña el espectador, que pierde la batalla *por de foul* si no observa que lo que está observando es un bodrio (pobres de todos nosotros). Nos ocuparemos en su momento al respecto, por lo pronto:

Fromm ha distinguido con pertinencia tres tipos de símbolos: los símbolos convencionales (de validez sociocultural o grupal), los símbolos accidentales (generados por experiencias personales) y los símbolos universales, que se corresponderían con los arquetipos de Jung. Observamos en todos ellos la constante indispensable, cuya materia no es afín a la materia de los símbolos y sin embargo la define: el hombre, su *psique*:

La historia del simbolismo muestra que todo puede asumir significancia simbólica: los objetos naturales (como piedras, plantas, animales, hombres, montañas y valles, sol y luna, viento, agua y fuego), o cosas hechas por el hombre (casas, barcos, coches,), o, incluso, formas abstractas (números, o el triángulo, el cuadrado y el círculo). De hecho, todo el cosmos es un símbolo posible.

El hombre, con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos (dotándolos, por tanto, de gran importancia psicológica) y los expresa ya en su religión o en su arte visual.<sup>80</sup>

Se oye un rumoroso reclamo. Si bien la *psique* es un concepto introducido recientemente en el estudio de la materia icónica (lo es, de entrada, en la Historia), también es cierto que su aparición aglutinó y dio nombre a complejos esquemas conceptuales que presionaban desde mucho tiempo atrás. Hagamos una necesaria retrospectiva:

Ya Platón, en el libro X de *La República*, ubica a la imagen a tres grados de la cosa a la que representa, y de la que existe, en primera instancia, un modelo

ideal creado por Dios, a continuación el objeto propiamente dicho, construido por el artesano a imitación del modelo ideal y, finalmente, la imagen producida por el pintor, que imita la imitación del artesano.

El recelo platónico con respecto a las imágenes se insertaba asimismo en un proyecto cultural más amplio, más extendido, en donde se perfila un estatuto cultural de la imagen que sin embargo resulta estar basado en una paradoja: en efecto, la imagen es ella misma en la medida en que, negando su propio ser, remite a otra cosa. Platón, en la búsqueda de los conceptos fundacionales de todas las cosas, encuentra a la imagen sospechosa de incurrir en falacias.

Aristóteles da luego un leve pero importante giro, un vuelco a esta concepción platónica de la imagen y asocia al acto de pensar al de “ver”, al de acudir frente a una representación del mundo que equivale a percibir las imágenes de las cosas que se encuentran fuera de nosotros y que luego reproducimos visualmente. Mientras que para Platón la memoria y las pasiones que de ésta emanan se encontraban inscritas (acuñadas, escritas) a modo de discursos indelebles en el alma, Aristóteles retoma este concepto y lo sintetiza, lo hermana precisamente con ese acto anterior a la escritura que hemos encontrado en el capítulo primero, de tal suerte que estos trazos que regulan las transformaciones sufridas por el alma a partir de las pasiones son para él dibujos, así, esa doble naturaleza que en Platón resulta sospechosa, en Aristóteles no solamente revela la mecánica de toda figuración visual, sino que también ofrece una clave para comprender los mecanismos de la memoria y por ende del conocimiento. Su dialéctica es la siguiente: accionar de la conciencia ante una imagen tiende hacia dos sentidos, sobre el primero visualiza al objeto como copia o representación de algo, sobre el segundo puede pasar por alto esa imitación e imaginar el objeto que se encuentra representado. Este movimiento no es producto de la naturaleza de la imagen, es más bien producto de la naturaleza de la conciencia (la conciencia, las pasiones, ambos términos ahora del diccionario psicológico). De allí hasta nuestros días se ha recorrido un largo trecho, ¿o no?

Condillac (S. XVIII), propone una evolución hacia la escritura que en primera instancia nos funciona esquemáticamente para ilustrar la posición de la gráfica ante la escritura: en primer orden se sitúa al gesto primordial, cuya organización y sistematización le concebiría más adelante un grado de pantomima que a su vez sería sustituida por el dibujo, que a su vez evolucionaría hacia la pintura, que a su vez, ya en funciones más egocéntricas da pie al jeroglífico que finalmente concluye su metamorfosis con el grado de escritura.

Hegel (S. XIX), dando un paso, procura estabilizar esa dicotomía intrínseca encontrándola indispensable para, a su vez, estabilizar ese tambaleante estatuto de las imágenes, y, al concentrarse entonces en su valor simbólico, hace hincapié en que la imagen se sitúa (distinguiéndose aún) entre el símil y la

metáfora, ya que la factura parcial de ese “rostro simbólico de la imagen” se forma “cuando dos fenómenos o condiciones que, tomados en sí mismos son relativamente autónomos, se posicionan como unidad, de suerte que uno aporta el significado que la imagen del otro suscita”.<sup>81</sup> Cuando vemos la imagen de un león, observo, deberíamos preguntarnos ante todo si ésta representa a aquel animal en particular, o bien remite a su concepto heráldico, al concepto de *fuera*, de un héroe o quizá a otro de implicaciones astrológicas.

Por un lado, la obra de arte que existe como forma sensible debe albergar un contenido interno, mientras que por el otro debe representar dicho contenido de tal manera que permita reconocer que tanto éste como su forma no sólo son un hecho real inmediato, sino también un producto de la representación... Si yo, por ejemplo, veo un león real, su singular figura me aporta la idea de león como si estuviera viendo un león reproducido en una imagen. Pero en la imagen hay algo más, puesto que ésta muestra que la forma se encuentra en la representación y ha hallado el origen de su existencia en el espíritu humano y en su actividad productiva, de modo que nosotros no obtenemos sólo la representación de un objeto, sino también la representación de una representación humana.<sup>82</sup>

De este modo el discurso del arte, a diferencia del discurso verbal, se vale para su percepción de algo más que únicamente signos y, a su favor, echa mano de una presencia sensible que posibilita la existencia de las imágenes y su existencia misma. Es, entonces, su propio carácter lo que convierte a los signos (como lo serían las letras y los números) en símbolos. Entendiendo al signo como una manifestación que sólo se remite a sí misma y que es proclive a cargarse de otros significados. De este tránsito del signo al símbolo y viceversa se deduce que la imagen concreta y el significado se producen simultáneamente y sin embargo son distintos y actúan de forma separada.

Anteriormente Descartes había sentenciado: “...la imaginación no es otra cosa que una cierta aplicación de la facultad cognitiva del cuerpo que se encuentra íntimamente presente y que por tanto existe”. Sugiero por segunda vez que el conejista se sitúe imaginando cualquier cosa frente a una hoja en blanco y al mismo tiempo abro un paréntesis para introducir en él la directa comparación de esta imaginación cartesiana con la intuición aportada por Myers (capítulo uno). Ambas descripciones adoptadas de acuerdo a sus parámetros de utilidad en ambos casos y capítulos.

Cierro paréntesis. Esta aseveración que Descartes hiciera crea una diferencia definitiva entre los actos de pensar e imaginar y convierte a las delicadas musas en vecinas del tercer piso; en resumen, dispone que si bien es posible concebir figuras o imágenes complejas con el pensamiento, nunca poseeremos la capacidad de representarlas con la imaginación y mucho menos de dibujarlas.

De allí que, por ejemplo, podamos pensar, imaginar y posteriormente dibujar un pie, y por otro lado sólo pensar sin ningún consenso imaginativo y por ende, ser incapaces de dibujar al noema y al clémiso cortazarianos.

La imaginación se maneja a pedir de la relación de elementos que, precisamente, se encuentran con antelación impresas en el catálogo de nuestro imaginario individual y colectivo (lo dicho) Descartes, en ese orden propone que frecuentemente la perfección de éstas puede estar sujeta al hecho de que no se parezcan debidamente al objeto representado (un principio de la representación abstracta, en efecto):

Podéis ver que las incisiones creadas con un poco de tinta aquí y allá sobre el papel representan bosques, ciudades, hombres e incluso batallas y tempestades, si bien existe una cantidad de cualidades distintas que nos hacen intuir en esos objetos sólo aparece la figura a la que se asemejan; se trata, por lo demás, de una semejanza muy imperfecta, desde el momento en que se representan sobre una superficie plana una serie de cuerpos con distinto relieve y profundidad... de modo que, a menudo, para resultar más perfectas en cuanto imágenes, y representar mejor un objeto, no deben asemejarse excesivamente. Ahora bien, el razonamiento también vale para las imágenes que se forman en nuestro cerebro, destacando que sólo se trata de saber cómo pueden darle al alma la oportunidad de sentir la totalidad de las distintas cualidades de los objetos con los que se relacionan, y no de cómo contienen en sí su semejanza.<sup>83</sup>

También atribuía a la distancia entre *imagen* y *cosa* la validez cognitiva de una con respecto a la otra. Esto quiere decir que en realidad la perfección o anomalía inherentes a la imagen pasaban de pronto a ser atributos del mecanismo de percepción humana, lo que en su momento y dada su propia naturaleza, ha provocado que Foucault, quien, como ya se ha visto, posee una personalidad más gitana y goza tanto con la irreverencia lúdica de genios como el de Brisset, disponga: “Descartes ha derruido los puentes que comunicaban con todo posible encanto”, ya que “...de ahora en adelante las arcanas correspondencias que unían las imágenes del mundo con la verdad se desvanecerán en la lógica del pensamiento puro”.<sup>84</sup>

Por consiguiente, Leibniz adelantó hacia la idea de una carga semántica preexistente. Dice del intelecto: “el intelecto no es demasiado distinto de una cámara completamente oscura. Para que la semejanza sea mayor, hay que suponer que ésta cámara oscura contiene una tela que recibe las imágenes, una tela que no es lisa, sino repleta de pliegues que representan los conocimientos innatos...”.<sup>85</sup> Esto se traduce básicamente en una cosa: el objeto como tal no existe, existe sólo su imagen que viaja y se impregna con todos sus atributos, con todos sus rasgos, con todas sus relaciones internas y externas en el manto cognitivo

que a su vez mediante un proceso de selección fija una fisonomía y concepto concretos, ahora bien... ¿apropiados, reales?

*Caso primero:* ...cuando llegué me encontré al paciente echado en el suelo junto a la cama mirándose fijamente una pierna. Había en su expresión cólera, alarma, desconcierto y cierta divertida curiosidad... pero lo que predominaba era el desconcierto, con un punto de consternación. Le pregunté si quería volver a acostarse, o si necesitaba ayuda, pero estas sugerencias parecieron alterarle y me hizo un gesto negativo. Me puse en cuclillas a su lado y fui sacándole la historia allí, echado en el suelo. Había ingresado aquella mañana para unas pruebas, me dijo. No tenía ningún problema, pero los neurólogos, al comprobar que tenía la pierna izquierda “holgazana” (esta había sido la palabra exacta que habían utilizado) creyeron oportuno ingresarlo. Se había sentido perfectamente todo el día y al atardecer se había quedado adormilado. Cuando despertó se sentía bien también, hasta que se movió en la cama. Entonces descubrió, según sus propias palabras, “una pierna de alguien” en la cama... ¡Una pierna humana cortada, era horrible! Al principio se quedó estupefacto, asombrado, acongojado... jamás en su vida había experimentado, ni imaginado siquiera, algo tan increíble... ¡Mírela! ¡chilló, con una expresión de repugnancia!. ¿Ha visto usted alguna vez algo tan horrible, tan espantoso? No sé... es espeluznante... ¡Parece como si la tuviera pegada!

La asió con las dos manos, con una violencia extraordinaria e intentó arrancársela del cuerpo y al no poder, se puso a aporrearla en un arrebato de cólera.

–¡Calma! –dije–. ¡Tranquilícese! ¡No se ponga así! No debe aporrear esa pierna de ese modo.

–¿Y por qué no? –preguntó irritado, agresivo.

–Porque esa pierna es suya –contesté–

–Le juro por Dios que no... uno ha de reconocer su cuerpo, lo que es suyo y lo que no es... pero esta pierna, esta *cosa* no parece una cosa buena, no parece real... y no parece parte de mí.

–¿Qué es lo que parece? –le pregunté lleno de desconcierto, porque por entonces yo estaba ya tan desconcertado como él.

–¿Qué es lo que parece? –repitió lentamente mi pregunta–. Yo le diré lo que parece. *No se parece a nada de este mundo.* ¿Cómo puede ser mía una cosa así? No sé de donde puede venir esto...<sup>86</sup>

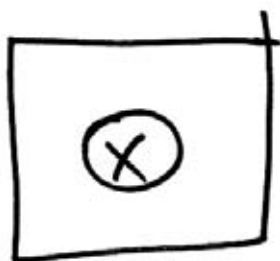
*Caso segundo:* ...la primera vez que le vi estaba muy excitado, y cuando le pedí que copiase una figura sencilla (figura A) realizó, con mucho brío, un dibujo tridimensional (figura B)... o por tal lo tomé yo, hasta que él explicó que se trataba de “una caja de cartón abierta”, y luego intentó dibujar un fruto dentro. Inspirado impulsivamente por su imaginación exaltada, había ignorado el círculo y la cruz, pero había retenido, y concretado, la idea de “recinto”. Una caja de cartón abierta, una caja llena de naranjas: ¿Acaso no era eso más excitante, más vivo, más real que mi insulsa figura?

Unos días después le vi de nuevo, muy acelerado, muy activo, desbordante de ideas y sentimientos, volando muy alto. Le pedí de nuevo que dibujase la misma figura. Y

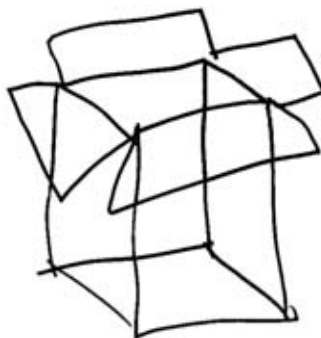
entonces, impulsivamente, sin detenerse un instante, transformó el original en una especie de trapezoide, un rombo, y luego le añadió una cuerda... y un niño (figura C).  
 –¡Niño lanzando cometa, cometas volando! –exclamó exaltado.

Le vi por tercera vez pocos días después de esto, y le encontré más bien alicaído, muy parkinsoniano (le habían administrado Haldol, para tranquilizarlo, mientras esperaban los últimos resultados del fluido espinal). Le pedí de nuevo que dibujase la figura, y esta vez la hizo copiándola sin gracia, correctamente, y un poco más pequeña que el original (la micrografía del Haldol), y sin ninguno de los primores y complicaciones, de la animación y la imaginación de las otras (figura D).

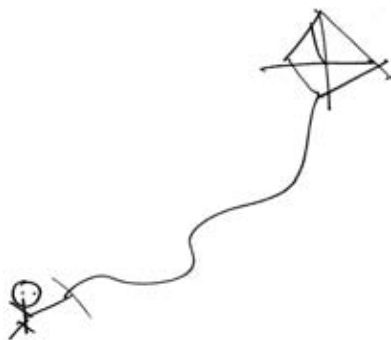
–Ya no veo “cosas” –dijo–. Parecía tan real, parecía tan *vivo* antes. ¿Todo parecerá muerto con el tratamiento?...<sup>87</sup>



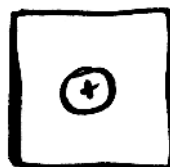
A



B



C



D

Aseverar que “el objeto como tal no existe” podría parecer mañoso y aberrante, producto de cavilaciones más cercanas a la alquimia que a la filosofía, sin embargo, la aportación clínica de los pacientes del doctor Sacks ofrece a esta sentencia una generosa dosis de coherencia.

Es imposible separar el acto de percepción de las capacidades neurofisiológicas del hombre que regulan la forma en que ésta sucede. En resumen, los hasta ahora misteriosos atributos de la imagen continuarán bajo la sombra hasta que, en primer término, se defina en su totalidad y con plena seguridad el proceso interno que hace posible su reconocimiento, y que después, consecuentemente, empuja hacia los razonamientos y disertaciones que desde ella se provocan. Recordemos que la diatriba realizada por Gombrich en contra de la placa que portaría el Pioneer (pionero) (una vez más la NASA) hacia el espacio se traduciría en un simple parlamento: la primera frontera, anterior a la importancia del bagaje semántico preexistente, sería, a todas luces, y aunque luciera ocioso, la mínima posibilidad de que los seres a cuyas “manos” llegase el mensaje, percibieran las imágenes visuales en la misma banda de ondas electromagnéticas ante las que reaccionan nuestros ojos: no es el objeto que no se percibe.

Ambos casos clínicos ejemplifican perfectamente que la naturaleza de la imagen no es precisamente lo que provoca una reacción ante ella, más bien ilustra la compleja relación y la inmensidad de variables que operan tras el proceso de su percepción, pues, en el primer caso (que Sacks ha intitulado *El hombre que se cayó de la cama*) el paciente no tenía ningún problema en asimilar que aquello que veía era una pierna igual a la otra que también pertenecía a su propia fisonomía y que, sin lugar a dudas, también se encontraba pegada a su cuerpo; y en el segundo (posdata a su capítulo “La enfermedad de cupido”) la percepción del paciente oscila, ante la misma imagen, entre el pragmatismo de su percepción dopada, y la imaginación desbordada de su enfermedad. Llama fuertemente la atención que al terminar la figura B, todavía intentase completarla con un fruto, lo que Sacks concluye como “haber retenido, y concretado, la idea de recinto”. Es relevante pues estaría aclarando que el paciente percibía en la figura modelo algo que no era más fuerte que a lo que ésta le remitía; que al posicionarse frente a la imagen estaba acudiendo a una suma de conceptos, de abstracciones aprehendidas, saltándose las propiedades o cualidades físicas de ella para acceder de inmediato a un estrato de vinculación interno de las cosas. De esto precisamente se ocupará luego Charles Pierce (pasando por sobre Kant), quien logra aislar tres tipos de cualidades en el signo; en el primer conjunto ubica las cualidades materiales del mismo, que van estableciendo referencias y en específico un punto de partida al cual denomina *ground* y que equivale a la noción de *firstness* o “primariedad”; éste, según Vitta “es el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referirse a nada más”. Las subsiguientes nociones del



signo serían: *secondness* o “secundidad” que, “es el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a un segundo, pero sin ninguna relación con un tercero” y *thirdness* o “terceridad”, “el modo de ser de aquello que es tal como es, implicando que un segundo y un tercero se relacionen entre sí”. Es muy importante no perder de vista el valor que tiene éste planteamiento para el análisis de imágenes plásticas, aunque si bien se observa, el pensamiento de Pierce puede extender sus tentáculos hacia prácticamente todas las experiencias visuales de nuestra conciencia sin hacer distinción alguna. Será Husserl quien establezca parámetros definidos entre experiencias de sensación: las “experiencias primarias o sensoriales” y la experiencias “intencionales o significantes”. Entre las primeras se encuentran aquéllas que nos involucran directamente con la materia, y entre las segundas todas aquéllas que nos enfrenten a las representaciones que hacemos de ellas. Ahora bien ¿resulta necesario hacer una distinción de ese tipo?... Según Vitta, todas estas reflexiones históricas nos han traído hasta aquí, hasta los albores del siglo XXI, sólo para dejarnos en donde la disertación por la imagen había comenzado allá, mucho muy atrás, procurando no ser la serpiente que se muerde la cola, “oscilando entre el ser y el no ser, dúplice, ambigua, poco fiable y, sin embargo, insustituible para nuestro conocimiento”.<sup>88</sup>

En mi opinión, mucho del gran fracaso de la ilustración (debería decir aquí: de las ilustraciones) ha sido precisamente a partir de la ignorancia en cuanto a los valores teóricos que consolidan la innecesaria posibilidad de ilustrar (podríamos ilustrar todos, cualquier libro, al mismo tiempo que todos los textos ilustrados –con excepción de los libros con finalidad didáctica– podrían prescindir de sus ilustraciones). Es imperativo partir de un criterio instruido, incluso en la formalidad y en la técnica de la imágenes. ¿A qué me refiero con esto? Veamos, regresemos (aprovechando el recorrido) hasta las formas de representabilidad platónica: a) *mimesis* o *mimetiké* = representación o reproducción (re-producción). b) *eikastiské* = arte de copiar, que reproduce fielmente las dimensiones, proporciones y colores. c) *phantastiké* = arte de imaginar, que deforma las proporciones.

De allí surgen, como es obvio, los términos: *mimético*, *icástico* (que es el esgrimido por Calvino en sus *Siete propuestas* a favor de la exactitud) y *fantástico*; todos sin modificaciones dramáticas hasta ahora. Según parece, la preocupación del ilustrador hoy se ha focalizado en lo mimético e icástico que su propia tarea pueda ser con respecto a los textos, al mismo tiempo la fantasía se consume en un hervidero de lugares comunes. La técnica, que ha superado en su propia condición al ilustrador, que lo va haciendo “mejor”, ha superado también a las imágenes que entonces se encuentran sometidas a un “estilo” autómatas (el santo grial de la originalidad) medianamente sostenidos por un funcionalismo atado a las reglas de composición, el color y el diseño. Detengámonos un segun-

do; ¿estilos?, habrá que ocuparse un poco más al respecto, parando al borde de la “representación”, preguntándonos en qué estrato se encuentra “el inimitable acento personal del artista”; ¿está, como coloquialmente se piensa, en la propuesta visible del trazo, o se ubica, por el contrario, en la invisibilidad que lo propone, junto con las formas, los movimientos, las texturas y los hilos teóricos e históricos?

Que ya no definan más a esta palabra solamente los monos y luchadores de Jorge Alderete.

Detrás del impresionismo estaba la luz, detrás de los futuristas el movimiento, detrás de los cubistas el espacio, y eso defendía la maternidad de sus imágenes antes de Ser. Decía Émile Zola que “el arte es un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento”; que es, a su vez, el conjunto de preferencias selectivas del artista y la posibilidad de selecciones en sí mismas, haciendo de la palabra *estilo* una bifurcación que es objeto del creador y su período histórico. Hoy cualquier individuo medianamente adiestrado que tenga a su disposición un *software* de diseño consigue hacer representaciones al estilo de Mondrián, o al estilo de Miró, evitando incluso el proceso técnico, empero no habrá conseguido nunca duplicar, o siquiera imaginar, el recorrido mental que ha llevado a ambos pintores hasta allí, hasta su propuesta estética. El estilo, contra todos los pronósticos, se ha vuelto un concepto sodomizado por la técnica, ha perdido su valor, se ha sistematizado.

El arte presupone maestría, y cuanto mayor sea el artista, con tanta más instintiva seguridad evitará una tarea en la que su maestría no le serviría. El lego puede preguntarse si Giotto hubiera sabido pintar una vista de Fiésole al sol, pero el historiador sospechará que, de no tener los medios, no lo habría deseado, o mejor, no habría podido desearlo. Nos agrada suponer que, de un modo u otro, donde está la voluntad tiene que encontrarse la manera, pero en cosas de arte la máxima debería decir que sólo cuando se tiene la manera se tiene la voluntad... Está claro que el artista no puede plasmar más de lo que su herramienta y su medio son capaces de representar.<sup>89</sup>

Pongamos ahora atención, precisamente, a la doble cara de esto que es estilo, y emparejemos ¿Es que entonces, tanto las opciones del artista, que están directamente relacionadas con sus posibilidades históricas, suponen una combinación que cristaliza su inoperatividad evolutiva?

Rescato del texto anterior la frase: “...pero en cosas del arte la máxima debería decir que sólo cuando se tiene la manera se tiene la voluntad...”, pues, a mi juicio mal dirigida, subyuga precisamente a cualquier conato de expresión ante el monolítico peso de los medios y pone freno de mano a la evolución del arte, reduciendo a ésta a un mero cúmulo de serendipitis. Rescato también uno de los ejemplos ofrecido con anterioridad, y explico: fue cuando la teoría de la

luz irrumpió en la retina mental de los impresionistas que éstos volvieron al lienzo su laboratorio. Apreciamos un antídoto dentro del mismo discurso de Gombirch:

Cuando falta una categoría preexistente, la deformación se pone en marcha. Sus efectos se hacen especialmente divertidos cuando los psicólogos imitan el juego de salón llamado “sacar consecuencias”. Así, F. C. Bartlett hizo copiar y recopiar un jeroglífico egipcio hasta que éste, gradualmente, tomó la forma y la fórmula usuales para un gato.<sup>90</sup>

Esto demuestra que, pese a todo, dadas las características del acto de percepción nunca quedan espacios en blanco. Los vacíos se completan a partir y con extensiones conceptuales. Dijo un arquitecto frente a un músico, en un programa de radio inglesa, acerca de su labor y aproximadamente: “...la música es el arte primigenia, es la mayor de las artes. Yo lo que hago, o trato de hacer, es música congelada. Eso es, a mi juicio, la arquitectura”. El locutor interrogó después al músico, pensando que éste no podría estar más que de acuerdo; aquel por su parte respondió: “yo creo que el arte supremo es pensar, y encuentro en la música una forma de permanecer pensando”. Me parece que esta pequeña conversación es de importancia sustancial, ya que ofrece la única de las puertas para escapar de esa bóveda inviolable que dibuja Gombrich, y es también una síntesis muy concreta de algo que Kandinsky ya había planteado en aras de la propia superación de los desarrollos artísticos:

Paulatinamente, las diferentes artes se disponen a decir lo que mejor saben decir y por los medios que cada una de ellas posee exclusivamente.

A pesar de, o gracias a esta diversificación, las artes nunca estuvieron tan cerca las unas de las otras en los últimos tiempos, como en esta hora última del cambio de rumbo espiritual. En todo lo aquí citado se hallan los brotes de las tendencias hacia lo natural, lo abstracto, la naturaleza interior.

Este empeño produce espontáneamente su consecuencia natural: la comparación de los propios elementos con los de otro arte. La enseñanza más rica nos la da la música. Con pocas excepciones y desviaciones, la música es, desde hace ya siglos, el arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales.

El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su *mundo interior*, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De allí proceden en la pintura, actualmente [1912], la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc.

La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte con otro, sólo tiene éxito si la inspiración no es externa sino de principio. Es decir, un arte debe aprender del otro como éste utiliza *sus* propios medios para, después, a su vez, utilizar *sus propios* medios de la *misma manera*; es decir, según el principio que le sea propio exclusivamente. En este aprendizaje, el artista no debe olvidar que cada medio tiene una utilización idónea y que se trata de encontrar esta utilización".<sup>91</sup>

Kandinsky ha señalado una vez más hacia donde nuestra mirada ya se dirigía: hacia el necesario entramado de las disciplinas que, en lugar de establecer una rivalidad o una diferencia que propondría una absurda o quizás imposible confrontación entre Van Der Rohe, Beethoven, y Godard, alienta una posibilidad real de comparación no competitiva que los une a partir de su genio. Kandinsky señala, que nuestro juicio no mire solamente su dedo.

Bien, ¿qué encontraron, cada uno en su materia, que los hace tan similares? ¿Era su forma de expresión? ¿Era lo que expresaban? Se reconocen, flanqueados por estos cuatro signos de interrogación, los dos términos imprescindibles para efectos de representabilidad: significado y significante. Hasta ahora hemos trabajado sobre la idea de que todo significativo es proclive a contener varios significados, lo que viene ahora será increpar al conejista para conseguir de éste que llegue a un significado a partir de varios significantes, es decir, recorrer en contrasentido nuestra actual persecución.

Toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido; ahora bien, esta interrogación aparece siempre como una disfunción, incluso en los casos en que la sociedad recupera dicha disfunción bajo la forma de juego trágico o poético.

En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el error producido por los signos inciertos: una de estas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico. Al nivel del mensaje literal, la palabra responde, de manera más o menos directa, más o menos parcial, a la pregunta ¿qué es eso? Ayuda a identificar pura y simplemente los elementos de la escena y la escena misma: construye una descripción denotada de la imagen (descripción parcial, a menudo), o, siguiendo la terminología de Hjelmslev, una *operación* (en oposición a la connotación) del objeto, por medio del recurso a una nomenclatura. El texto explicativo adecuado de percepción; me permite acomodar, no sólo la vista, sino también la intelección. En el nivel de mensaje "simbólico", el mensaje lingüístico pasa de ser el guía de la identificación a serlo de la interpretación... el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen... el texto constituye realmente el derecho de la mirada del creador.<sup>92</sup>

Un avance más hacia la factibilidad (cada vez mejor equilibrada) de que el texto explique también a la imagen, tomando el sitio del huevo o la gallina. Si bien la forma de asignación resulta de un proceso simple, se ajusta únicamente a los parámetros del espectador, que hará por explicarse en términos que él conozca y domine. Eso es ya de manejo básico y de hecho, una revelación del sentido común. También es notorio que los límites del lector no han de ser los del artista, y que éste, aun procurando no descender en orden de calidad propositiva, nunca depende ni puede sujetar su obra a los parámetros del lector únicamente. Ya hubo un Eco que trascendió aquello desde 1962. Aquí un ejemplo, y anticipo: el pisco resulta tan embriagador como el kirsch, que a su vez es tan embriagador como el whisky. La estructura de la imagen ha dejado de mirarse con los ojos rígidamente objetivos del estructuralismo francés, y hoy flirtea con la intencionalidad del que produce la obra, con el espectador y con el contexto en el que la obra se inserta (con su marco, el límite más definidor de posibilidades connotativas).

Objeto número 42: Alcohol

THROPE:    Beban Alcohol.  
               El alcohol representa la intoxicación.  
               El estimulante universal,  
               Un bromuro,  
               Una droga alucinógena.  
               Una dependencia.

SERPIENTE: Disponible en millares de formas,  
 A para Ajenjo.  
 B para *Brut*,  
 C para Champaña,  
 D para *Drambuie*,  
 E para *Eau de Vie*,  
 F para *French Vermout*,  
 G para *Grappa*,  
 H para *Hock*,  
 I para una gota de Irlandés,  
 J para *Jamaica Rum*,  
 K para Kirsch,  
 L para *Lager*,  
 M para Madeira,  
 N para *Napoleón Brandy*,  
 O para Oporto,  
 P para Pisco,  
 Q para *Quetsch*,  
 R para Ron,

S para *Sake*,  
 T para Tequila,  
 U para *United Breweries*,  
 V para Vodka,  
 W para Whisky,  
 X para Elixir Excepcional,  
 Y para *Yalta Gin*,  
 Z para Zambbuca con *mosche*.

Todas las representaciones tienen, por decirlo de alguna forma, al igual que este cuadragésimo segundo objeto de la recopilación de Greenaway, su propia “caleidoscopia alfabética”, que trae desde su oporto y su tequila una misma propiedad embriagante, una misma oportunidad alucinógena y una misma inclinación hacia el concepto *licor*; todos éstos atributos de un alto nivel perceptual, no evidencial, gritan desde alguna parte de su interior: ¡salud!, así como desde el interior de la onomatopeya *miau*, desde el verbo *ronronear* e incluso desde la palabra *whiskas* se grita, de forma más o menos estentórea el concepto *gato*. Pensemos, ¿por qué no?, en una ilustración onomatopéyica, que circule por todo nuestro *imaginario* antes de salir a flote.

Del mismo modo que en el psicoanálisis el valor del sueño no reside en los elementos concretos de lo que se ha soñado sino en los contenidos inconscientes a los que éstos remiten enigmáticamente, así las imágenes que nos formamos de las cosas no son más que representaciones de una realidad inerte en sí misma, pero que cobra vida ante nuestros ojos gracias a los contenidos que nosotros mismos introducimos extrayéndolos de las profundidades de nuestra personalidad individual y colectiva, esto es, de nuestro *imaginario*.<sup>93</sup>

En el ser humano, el hemisferio derecho del cerebro, especializado en el procesamiento de la información sensorial y espacial, parecería ser el interesado en el significante, en la *res extensa* de las formas visuales, mientras que el hemisferio izquierdo, especializado en lo verbal, lo conceptual y lo analítico, sería principalmente responsable de los significados de dichas formas. Esta relación hemisférica es la que nos permite descubrir al animal dentro del sonido, haciendo una conexión que podríamos denominar sinestésica. Se llama *sinestesia* al fluir de las impresiones de una modalidad sensorial en las de otra, y es el tipo de operación que ha propiciado el entendimiento de colores altos y sonidos claros; que hace que, como lo ha probado una y otra vez la teoría y ejercicio gestalt, que *takete* sea una palabra de referencias angulosas y *malumba* de bordes suaves.

Partamos, en consecuencia, desde una lógica fácil, casi ridícula: a sabiendas de la bipolaridad neurofisiológica del entendimiento se elabora por sí solo el

siguiente silogismo: si el cerebro posee ambas características de abstracción natural, luego entonces el hombre realiza representaciones que detentan las características que definen a su percepción. Esto, en un mayor o menor grado. Veamos, intentemos apartar eso que es conceptual y analítico de lo sensorial y espacial: nos volvemos a topar, después de haber rodeado, con significado y significante: la expresión por lo que expresa y por cómo se expresa.

Nuestra búsqueda, como ya se ha visto, parte del *qué* para definir el *cómo*, y ese *qué*, tan evasivo como es, continúa defendiéndose. ¿Puede el artista, como decía Tolstoi, pintarlo, representarlo todo?

Según Kandinsky, el *qué* y la delicada complicación actual de su hallazgo y, por tanto, representación, es síntoma de una enfermedad surgida a partir de la búsqueda de fines prácticos en el arte, lejos de una consonancia o resonancia que no termine en la superficie. Sostuvo: “el estado de ánimo puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador”. Su diagnóstico fue alarmante:

Las almas hambrientas se van hambrientas.

La gran masa pasea por las salas y encuentra lienzos “bonitos” y “grandiosos”. El hombre que podría decir algo al hombre no ha dicho nada, y el que podría oír no ha oído nada.

La destrucción de los sonidos internos, que son la vida de los colores, la dispersión de las fuerzas del artista en el vacío, “es el arte por el arte”. Este arte, que no encierra ninguna potencia del futuro, que es sólo un hijo del tiempo y nunca crecerá hasta ser engendrador del futuro, es un arte castrado [aparecerá dentro de este paréntesis la obvia comparación con el gremio conejista].

El arte sigue por el camino del *cómo*, se especializa, sólo es comprensible a los mismos artistas, que empiezan a quejarse del espectador ante sus obras. El artista no necesita decir mucho y resalta y sobresale por un mínimo de “diferencia”, que aprecian determinados círculos de mecenas y conocedores (lo que puede traer consigo grandes beneficios materiales!), un gran número de personas superficialmente dotadas y hábiles se lanza sobre el arte que aparentemente se conquista con tanta facilidad. En cada “centro cultural” viven miles y miles de esos artistas, de los que la mayoría no busca más que una nueva manera de crear millones de obras de arte sin entusiasmo.<sup>94</sup>

Kandinsky era el horrorizado testigo de un fenómeno que se desarrollaba a su alrededor, en su círculo más próximo, al que él pertenecía, y aunque sin duda tuvo tiempo para exonerar a algunos echando mano de Maeterlinck, Wagner o Cézanne, la Historia lo había alcanzado ya. ¿Qué quiero decir con esto? Una de las propuestas más interesantes que involucran al momento histórico como factor fundamental de esa pérdida del alma del artista y luego del espectador, del lector, la ha formulado el sociólogo alemán Norbert Elias;<sup>95</sup> una primera aproximación a esta forma de contemplar el desmoronamiento del espíritu en el

arte dando su justa responsabilidad a los procesos de industrialización y capitalización de las sociedades (junto con los significantes) y del pensamiento (junto con los significados), procesos de coincidencia con la muerte de Dios nietzscheana. Elias gestualizará principalmente tres diferencias entre las sociedades cuyo arte-artesanía aún denota un marcado sentimiento espiritual y los nuevos artes europeos:

¿Cómo es posible que obras producidas en sociedades más simples puedan influenciar y encuentren una fuerte resonancia en otras enteramente diferentes? ¿Cuál es el común denominador?

Me he permitido mencionar este problema porque ha ocupado mi mente ya bastante. La respuesta es elusiva, empero, vale la pena mencionar dos o tres puntos. Quizá sirvan de ayuda.

El primero concierne al problema del tiempo. Muchas de las piezas aquí han sido hechas por y para personas con un sentido del tiempo que es en buena medida diferente al nuestro. Muchas, que no quiere decir todas, están hechas de la muy dura y pesada madera que crece abundantemente en los bosques africanos. Uno de los primeros cambios que ocurren cuando las comunidades campesinas y cazadoras son arrastradas hacia el turbulento movimiento de la industrialización y el proceso de construcción nacional, es la conciencia del valor económico y monetario de su tiempo. Por primera vez me hice consciente de este factor cuando realicé una visita a cierta tienda de un antiguo tallador de marfil nigeriano que ya conocía. Vendía mayormente piezas curiosas e indiferentes, aunque ocasionalmente tenía alguna buena pieza que me gustara. Señalando hacia una de esas precisamente, le pregunté el por qué no tenía más de aquel tipo. Recuerdo que, moviendo su cabeza de un lado a otro, dijo: "Tales piezas son realizadas por la gente mayor. Nosotros ahora ya no tenemos el tiempo".

El tallador tradicional no ve a la madera como un pedazo de material, una buena parte de afecto hay de él hacia ella y la forma ya está allí, el artesano simplemente la extrae a partir de un diálogo emocional. El espíritu de la madera ayuda o se resiste, en cuyo caso el trabajo es interrumpido de inmediato. Todo ello toma tiempo y, aunque no puedo meter al fuego mis manos acerca de los detalles de tal procedimiento, estoy seguro que es ésa la manera en que se realiza una máscara o una figura ancestral: la peculiar intimidad entre el autor y su material, el trabajo gradual, basado en una relación personal entre los dos se hace presente en la forma del producto.<sup>96</sup>

A este primer problema le hemos dado salida desde el capítulo anterior con el discurso de otro sociólogo (P. Bourdieu). La relación entre el autor, sus medios y el producto, antes de cualquier otra finalidad, debiera ser consecuente y concerniente tan sólo con su actividad, que involucra a las tres variables. No debemos olvidar que cada una de las artes requiere su propia temporalidad relativa, su expedición no delimita, en todos los casos, a su calidad, claridad y efectividad.



Luego está el problema de la noción, del auto-concepto. Los artistas en las sociedades más desarrolladas tratan -de manera muy conciente- de producir una obra de arte; formas y dibujos de invención propia que, tanto como sea posible, serán únicas y diferentes a las demás que se han realizado anteriormente. Sus esculturas y pinturas son valuadas particularmente bien si no tienen precedente y denotan esa personalidad individual que hace de su estilo particular algo fácilmente reconocible. Aunque no lo notemos, este tipo de arte demuestra inequívocamente el grado de conciencia con el que se produce. En ocasiones, algunos de sus representantes, particularmente Picasso, han reflejado en su obra la conciencia de sí mismos en la lucha entre la noción artística y su espontaneidad.

Los artesanos/artistas africanos no tienen esos problemas. Su mano está guiada y sostenida por la tradición. Su ambición no es crear una forma o dibujo que sea diferente a los que ya han sido creados antes, sino la de recrear la misma forma que sus ancestros y maestros han realizado con una particular destreza y perfección. Eso no quiere decir que no haya espacio para variaciones personales y mucho menos que no exista un sentido de logro personal, en esa dirección, el logro no consiste en la representación de la personalidad individual a través de la obra, consiste en la perfección de la forma paradigmática tradicional que normalmente finca sus raíces emocionales en las asociaciones rituales y en los requerimientos de la comunidad.<sup>97</sup>

Se ha separado aquí al estilo de la estilización. Elías ha dispuesto en el siguiente orden sus consideraciones: impulso creador arcaico, ego (artista) y por último circunstancia social. Un recorrido que inicia desde lo particular hacia lo general:

Muy apegado a este aspecto encontramos otra diferencia entre el arte tradicional africano y el contemporáneo europeo [última de sus observaciones]. Como podrán ver aquí, la capa que separa sueño y realidad es menos gruesa. En la cotidianidad de las sociedades más desarrolladas esta barrera es normalmente estable y fuerte, los niños son enseñados a temprana edad a distinguir entre realidad y fantasía; incluso muchos artistas necesitan realizar un esfuerzo conciente para abrir las puertas de la imaginación y dejarla fluir espontáneamente. El arte tradicional africano refleja el hecho de que en su sociedad realidad y sueño fluyen una dentro del otro con más facilidad. Los espíritus están vivos y pueden arribar al cuerpo de una de las máscaras que verán aquí para curar o amenazar, castigar o recompensar. Sus rostros lo denotan, muestran la intensidad y espontaneidad del sentimiento que los rodea y que se encuentran evocando. Esto: la más fácil, la más espontánea mezcla del sueño con la realidad, me parece, puede contribuir a la apreciación de este tipo de arte.<sup>98</sup>

Al parecer, el punto de partida de Elías sería el mismo que el de Aniela Jaffé y por ende también de Jung: "...el hecho psicológico de que el artista ha sido en todos los tiempos el instrumento y portavoz del espíritu de su época, de que su obra sólo puede ser entendida parcialmente en función de su psicología perso-

nal, y que, conciente o inconcientemente, el artista da forma a la naturaleza y los valores de su tiempo que, a su vez le forman a él”; o sea: los significantes que han dado forma al esqueleto semántico del artista, son a su vez los que propician otros significantes no necesariamente idénticos a los primeros performativos. Esto es importante. La búsqueda de lo espiritual, el hambre de lo espiritual, del significado, está en latencia permanente bajo la piel del significante. No fuera de él.

¿Qué es, pues, lo espiritual en el arte? ¿Quién podría definirlo?

La definición de lo espiritual, al menos para la psicología del arte, se encuentra razonablemente dentro de los límites del inconciente. Su base es que el hombre tiende a llenar los vacíos que vaya encontrando perceptualmente con los contenidos que éste le proporciona. El problema de tratar de responder con estos argumentos de la psicología es muy simple: el inconciente resulta, para el intelecto común, tan abstracto como el espíritu, y explica las mismas cosas sin aparecer nunca al invocársele. Observación: lo espiritual en el arte no concierne sólo a lo espiritual de las cosas. Está, como veremos ahora, ligado a su contraparte material; igual lo hemos visto con la imagen y sus características de expresión y lo hemos visto también con el hombre y sus características de abstracción. Haciendo una transcripción desde el discurso cartesiano de la imagen cito de nuevo a Jaffé: “...sólo la conciencia está capacitada para determinar el significado de las imágenes y para reconocer su importancia para el hombre aquí y ahora, en la realidad concreta del presente. Sólo en un juego mutuo de conciencia e inconciente puede el inconciente demostrar su valor y, quizás, hasta mostrar una forma de vencer la melancolía del vacío”.<sup>99</sup> Ejemplifica luego:

En 1913, el pintor ruso Casimir Malevich pintó un cuadro que consistía sólo en un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Fue quizás el primer cuadro puramente “abstracto” jamás pintado. Escribió acerca de él: “en mi lucha desesperada para liberar al arte del lastre del mundo de los objetos, me refugié en la forma del cuadrado”.

Un año después Duchamp colocó un objeto cogido al azar (un anaquel de botellas) en un pedestal y lo expuso. Jean Bazaine escribió: “este anaquel, arrancado de su medio utilitario y hallado en la playa, ha sido investido con la dignidad solitaria de lo abandonado. Sin valer para nada, ahí está para utilizarlo; dispuesto para nada, está vivo. Vive en el borde de la existencia de su propia vida absurda, obstructora. El objeto que estorba: ése es el primer paso del arte”.

El cuadro de Malevich y el anaquel de Duchamp fueron actitudes simbólicas que nada tenían que ver con el arte en el sentido estricto de la palabra. Sin embargo, marcan los dos extremos (gran abstracción y gran realismo) entre los cuales se puede alinear y comprender el arte imaginativo de los decenios siguientes.<sup>100</sup>

Entendemos tras estos conceptos de *gran abstracción* y *gran realismo* que el conflicto o la separación de ambos fundamentos no es nueva (en el renacimien-

to la controversia de la fe contra el entendimiento haría brecha también), pero es de obvia importancia obtener términos específicos para la materia. Estas dos formas de descripción las hallaremos por primera vez dentro del ensayo “Concerniente a la forma” de Kandinsky, quien a pesar de polarizar las expresiones no hace desdén a ninguna. Cualquiera de las dos puede estar igual de muerta o igual de viva, provocar o incitar, para ser finos: mostrarse espiritual. Esa es en realidad la diferencia que nota y anota, junto con el deslizamiento que ocurre de una hacia otra cara, que es la marcha forzada a la inhabilitación espiritual que observa también Elias.

Paul Klee dijo: “el objeto se expande más allá de los límites de su apariencia por nuestro conocimiento de que la cosa es más de su apariencia exterior que nos presenta ante los ojos”. Bazaine puntualizaría: “un objeto despierta nuestro amor sólo porque parece ser exportador de poderes que son mayores que él”. Chirico escribió: “todo objeto tiene dos aspectos: el aspecto común, que es el que generalmente vemos y que todos ven, y el aspecto fantasmal y metafísico, que sólo ven raras personas en momentos de clarividencia y meditación metafísica. Una obra de arte tiene que contar algo que no aparece en su forma visible”. La idea de todos ellos no era inclinar la balanza con el peso del espíritu, sino equilibrar, hacer contrapeso al vacío que hay dentro de las expresiones sistemáticas, retomando lo que hemos tocado desde el principio de esta propuesta. Muchas pinturas podrían ilustrar una igual cantidad de textos, dejando de una vez por todas en claro la autónoma naturaleza de nuestras imágenes (ilustraciones), y sin embargo también su afinidad resonante en cuanto a lo semántico y espiritual. Podríamos decir al respecto que debido precisamente a esa peculiaridad (y a una previa convención) el texto de Foer (capítulo uno) es un texto palindrómico, que puede leerse del texto hacia la imagen (aunque ésta sea muy pedestre) y viceversa. Y que esas convenciones literarias y formas, esas imágenes, encuentran similares continuos en los *scopitones* que aparecen intercalados entre secuencias de la película *Punch Drunk Love*, de Paul Thomas Anderson (2002).<sup>101</sup> ¿Cómo ha sido posible legitimar tales operaciones? Y, ¿cómo hacerlas extensivas a un tipo de imágenes de mayor complejidad?

La noción que parece más productiva en los últimos años es, en particular, aquella de *texto*. Los estudios en la materia no permiten dar una definición unívoca y rígida de texto, por lo que, en lo que aquí nos interesa, nos contentaremos con una definición genérica, y entenderemos por texto (Dressler) un “enunciado lingüístico cumplido”, o sea una entidad comunicativa percibida como autosuficiente y caracterizada por un funcionamiento que Eco (en *Lector de Fábula*) compra a “una máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo, y cuyas reglas de generación coinciden con sus propias reglas de interpretación”. En este sentido, obviamente

son textos los cuentos y las novelas, pero también los mensajes publicitarios, las fotografías, las arquitecturas, las representaciones teatrales, los filmes, *las obras de arte*.<sup>102</sup>

Los últimos años a los que hace referencia Calabrese, ocupan a la vida activa del debate semiótico. En la actualidad, para expresarse de una manera aglutinante y que al mismo tiempo haga menos dispersa la situación de todas las manifestaciones, hubo de entrar al juego explorativo de la lingüística y, no sin cierta polémica, aplicar el término *texto* a lo que, en síntesis, ha definido Dressler en su texto *Einführung in die Textlinguistik* (1972), abriendo las puertas a los *textos* no verbales, amén de que su aceptación, la realidad de su existencia sémica, ha de ser construida (reconstruida) luego de un proceso de concatenación simbólica, o sea, luego de su traducción al sistema teórico de referentes comunes.

...una fundamental ventaja: la noción de texto permite abandonar la búsqueda improductiva de los específicos, desde el momento en que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y del lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados. Un texto literario y un texto pictórico, por ejemplo, no son la misma cosa, pero las diferencias de organización productiva no requieren una definición abstracta preliminar sobre qué cosa es un eventual sistema artístico “específico”.<sup>103</sup>

La semiología es, ahora más que nunca, una ciencia de significación y no de comunicación. Es ciencia de los efectos y de sentido. No todo texto, en el sentido más amplio de la palabra, comunica por sí mismo.

Hébert jamás comenzaba un número del *Père Duchene* sin poner algunos “imierda!” o algunos “icarajo!”. Estas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella.<sup>104</sup>

En esta línea, Prieto ha distinguido tres tipos de fenómenos artísticos: el “literario”, que es puramente un fenómeno de comunicación, tanto de base como connotado, el “arquitectónico”, que abarcaría también a la urbanística y al diseño, por ejemplo; y el “musical”, en el cual es poco evidente una operación de base y que comprende, evidentemente a la música, la danza y a las artes plásticas no figurativas. Es posible para el ilustrador moverse de uno a otro de éstos tipos de fenómeno que alinea Prieto, antes de iniciar la elaboración de su imagen, entre el sueño y el despertar de ella. De acuerdo al *Tao*, “movimiento de inmovilidad”.

Nos encontramos a estas alturas exactamente donde hubimos iniciado: contemplando la doble y posible situación del que ilustra: como creador y espectador; en la ocupación (ya no preocupación) de exponer nuestras imágenes a un ejercicio de lectura fuera de nosotros mismos y de nuestro arrebató inicial, de nuestro bagaje total, ya que, mirando a nuestras expresiones tras la ventanilla de los textos, con los ojos de la más actual semiología, ¿no estuvimos todo el tiempo en lo correcto?, ¿acaso no puedo decir ahora, con toda autoridad, cobijado por esta recuperación y análisis de datos que: “para poder ilustrar hay que saber leer?” De ser así, habré fracasado: la pregunta, sorprendida y necia se repite ahora de manera impositiva: “para poder ilustrar hay que saber leer”. Miente. Para poder ilustrar, querido, consentido ilustrador, hay que saber ilustrar. ¿Hay en estas páginas la definición, el correcto plan para conseguir hacerlo? De ningún modo. El capítulo tres (bien llamado “Reconstrucción del método”) se edificará en solitario, si así se desea, si así se consigue, lejos de aquí, donde únicamente él nos mire construyéndolo. Finalizo ahora, con perdón de D.H. Harding:

¿Qué hace el ilustrador para el texto?

¿Cuál es su verdadera tarea?

¿Es solamente dotarlo de una bella envestidura, la de ofrecerle una imagen propia?

Por cierto que no. El ilustrador no hace adornos para el texto.

Él hace al texto.<sup>105</sup>

## NOTAS

1. Olivier Faure (1998), "Un médico de la ilustración en busca de leyes", *Mundo Científico*, Barcelona, RBA Revistas, septiembre.
2. En el año 1907 Rainer Maria Rilke pudo observar, en el *Salon d'Automne* de París, la exposición conmemorativa de Cézanne, fallecido un año antes. Posteriormente y bajo la impresión que le produjo esta retrospectiva, escribió diariamente una serie de cartas a su mujer (desde el 6 hasta el 24 de octubre de 1907) en las que permea la gran impresión que este pintor había producido en él; una conmoción aún más febril que la suscitada por su anterior encuentro con Rodin. Rilke reconoció desde entonces y hasta el final que la obra de Cézanne había sido su principal modelo.
3. Ni Zan, uno de los cuatro "grandes maestros" de los Yuan (siglo XIV).
4. Lao zi, *El libro del Tao*, traducción del chino, prólogo y notas de Juan Ignacio Preciado, Madrid, Alfaguara.
5. Cualquier parecido con los principios homeopáticos, donde los opuestos naturales son la salud y la enfermedad es mera coincidencia.
6. Francois Jullien (1998), *Elogio de lo insípido*, Madrid, Siruela, pp. 32-33.
7. Wolfgang Weingart (1941), pensador radical, diseñador y pionero del posmodernismo, fue alumno de la escuela Kunstgewerbeschule, de Basilea, donde estudió y más tarde enseñó. A finales de los años sesenta, Weingart comenzó una serie de experimentos tipográficos que, al utilizar modelos alternativos, basados en una sintaxis verbal/visual reconstruida, desafiarían los principios racionales y la inflexible geometría que hasta ese entonces había caracterizado a la tipografía, resultando de estos la "tipografía suiza".
8. Mauricio Gómez Morín es actualmente (2005) ilustrador en el Fondo de Cultura Económica.
9. Utilizo aquí el concepto *objeto literario* para no hacer distinción alguna entre tipos ni estilos de manifestaciones literarias.
10. Galardonado con el Prix International de Littérature, Witold Gombrowicz es, junto con Joyce y Borges, uno de los escritores vanguardistas más interesantes del siglo xx, según Gilles Deleuze.
11. Witold Gombrowicz (1991), *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*, Barcelona, Anagrama, p. 27.

12. Utilizo aquí la palabra *desconstruir* (no fragmentar, no desintegrar o fraccionar) porque en su esencia misma denota esa intención de volver a erigir un cuerpo útil, orgulloso y de formas distintas, empero con los mismos elementos renovados también en su elemental estructura.

13. Según Susan Sontag, difícilmente puede encontrarse una obra de tan amplias dimensiones y de mayor influencia que la de este artista multifacético. Pintor, escultor, videoasta y director de escena. Robert Wilson ha colaborado con figuras como Lou Reed, Tom Waits, William S. Burroughs, David Byrne y Allen Ginsberg entre otros. El *New York Times* ha descrito a Wilson como "...una figura enorme en el mundo del teatro experimental y un explorador de los usos del tiempo y el espacio escénico". Nació en Waco, Texas y a mediados de los sesenta se trasladó a Nueva York, donde se empapó en el trabajo de coreógrafos pioneros como George Balanchine, Merce Cunningham y Martha Graham. En 1971 Wilson fue aclamado internacionalmente por *Deafman Glance*, una ópera silente creada en colaboración con Raymond Andrews, su hijo adoptivo (autista). Luego de su estreno, el surrealista Louis Aragón escribió: "es lo que nosotros soñamos que vendría después e iría más allá de nosotros mismos". A partir de entonces Wilson se convirtió en uno de los protagonistas más relevantes del arte escénico del siglo xx. Sus puestas en escena han hecho historia: desde su versión de *Macbeth* hasta novedosas puestas en escena de *Pélleas et Melisande*, *Anton's Death* de Büchner y *Oceanflight* de Brecht. En los tempranos ochenta Wilson desarrolló su más célebre y ambicioso proyecto: la epopeya multinacional *The CIVIL war: a tree is best measured when it is down*. Aunque esta ópera heterodoxa nunca ha sido representada en su totalidad, se ha convertido en un ícono que ha ejercido enorme influencia entre los creadores contemporáneos.

14. W. Quine (1960), *Palabra y objeto*, Barcelona, Labor: "el ascenso semántico, tal como yo hablo de él, se aplica por doquier. 'Hay wombats en Tasmania' podría parafrasearse como 'wombat es verdadero de algunas criaturas en Tasmania' si hubiera alguna importancia en ello. Pero sucede que el ascenso semántico es más útil en las conexiones filosóficas que en ninguna otra, y creo que puedo explicarlo... La estrategia del ascenso semántico consiste en transportar la discusión a un dominio en el que ambas partes se ponen mejor de acuerdo sobre los objetos (por ejemplo, palabras) y sobre los términos principales que les conciernen. Las palabras, o sus inscripciones, a diferencia de los puntos, son objetos tangibles de uso normal en la plaza pública, donde hombres con esquemas conceptuales diferentes se comunican lo mejor que pueden. La estrategia consiste en ascender hasta la parte común de dos esquemas conceptuales totalmente diferentes, lo mejor para discutir fundamentos dispares".

15. Myers. *La intuición*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

16. Para la profesora Blanca Dorantes.

17. Peter Brook es una de las figuras más relevantes e innovadoras del teatro occidental. Nació en Londres en 1925 y estudió en Oxford. Sus primeros montajes teatrales, con apenas 20 años, constituyeron un gran éxito y desde entonces ha dirigido numerosísimas producciones. En 1971 fundó el Centro Internacional de Investigación Teatral en París, con el cual siguió produciendo obras como *Ubu, Rey* (1977), la *Conferencia de los pájaros* (1979) y su memorable versión del *Mahabharata* (1987).

18. *Set*: en la acepción más directa, debería traducirse como “escenario”, pero, de acuerdo a como Brook utiliza el término, resulta un tanto limitada. Se ha preferido en casi todos los casos respetar el vocablo inglés, que en este contexto se refiere más propiamente a “concepto escénico”.

19. Peter Brook (2001), *Más allá del espacio vacío*, Barcelona, Alba, pp. 17-18.

20. Esperanzado en que esto no abra una gran brecha con los que han llegado a la ilustración por otras formas y desde otras distancias e instancias.

21. Don DeLillo, *Los nombres*, ciudad de México, Océano de México. p. 123.

Don DeLillo nació en Nueva York en 1936, ciudad en la que reside actualmente. *Los nombres* es su segundo libro traducido al español. En 1985, DeLillo fue galardonado con el Nacional Book Award por la novela *White Noise*; *Mao II* fue premio PEN/Faulkner en 1992. Don DeLillo ha sido considerado por la crítica y el público como uno de los escritores norteamericanos más brillantes de la actualidad y novelistas como Paul Auster no dudan en declarar una entusiasta admiración hacia su obra.

22. Diccionario *Pequeño Larousse Ilustrado*, p. 620.

23. Maurice Blanchot (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós. pp. 181-184.

24. Me parece de suma importancia que, en este preciso momento del texto, se haga visible el valor que tiene el conseguir opciones de todo tipo. Aquí, por ejemplo, advenido de la confrontación de dos definiciones dispares del mismo concepto que tienen, desde su intención y estructura, objetivos distintos. La recopilación de ideas y de referentes siempre ofrecerá una posibilidad más amplia de soluciones tanto prácticas como teóricas. Es posible entonces descartar o equiparar, de acuerdo a la ocasión. Dicha acumulación de equivalencias y diferencias a la postre se reconfigura en la posibilidad de evolucionar conceptos y de tener la posibilidad de elegir entre cada uno de ellos.

25. Pierre Bourdieu nació en 1930, en Denguin (Pirineos Atlánticos), Francia. Estudió en el Liceo de Pau (1941-1947), en la École Normale Supérieure (1951-1954) y filosofía en La Sorbona (1951-1954), donde leyó su tesis *Structures temporelles de la vie affective*. A los 25 años ejerce como profesor en el Instituto de Moulins (Allier) y, más tarde, en Argelia, París y Lille. Profesor en la École Normale Supérieure (1964-1984). Entre 1964 y 1980 es director de la L'École Pratique de Hauts Études y catedrático de Sociología en el Collège de France



desde 1981. Director del Centro de Sociología Europea, en sustitución de Raymond Aron, con quien trabajó previamente, y de la Escuela Superior de Ciencias Sociales (1985-2002). Director de la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (1975-2002). Doctor *honoris causa* de las universidades Libre de Berlín (1989), Johann-Wolfgang-Goethe de Francfort (1996) y Atenas (1996).

26. Austin J. L.

27. Pierre Bourdieu (2001), *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal, pp. 67-69.

28. El escritor colombiano Gabriel García Márquez, repetidamente ha comentado que es ésa la razón por la cual nunca escribirá textos en exclusiva para el cine. Por esa característica reveladora y al mismo tiempo impositiva de la imagen cinematográfica, que coarta sin remedio a la imaginación.

29. Con detonación me refiero a esa primera explosión que genera, a partir de algún fenómeno o experiencia, ya sea musical, onírica, una persona o un objeto determinado, la noción de una historia, antes, por supuesto, que los personajes o la narrativa misma aparezcan. El término *detonador* fue acuñado por el escritor Guillermo Samperio y surgió en una de las conversaciones que tuve oportunidad de sostener con él en el año 2002.

30. Es muy probable que *El dinosaurio* del escritor guatemalteco Augusto Monterroso, sea el cuento breve más famoso (algunos literatos, como Italo Calvino, lo han calificado también como el más perfecto), al menos, de la literatura del siglo xx. A continuación se transcribe en su totalidad: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”.

31. Que era una interpretación caricaturizada del texto, en la cual la palabra *dinosaurio* era aprovechada en su acepción más obviamente política. Ilustración que evidencia la importante labor del ilustrador, en este caso caricaturista, de pensar ante la obra y completarla en otro contexto.

32. Guillermo Samperio nació en la ciudad de México, el 22 de Octubre de 1948. Recibió el premio Instituto Cervantes de París dentro del Concurso Juan Rulfo 2000 de Franica; Premio Casa de las Américas 1977. Fue director de literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes (1989-1992). Ha impartido talleres literarios durante más de 20 años para diversas instituciones gubernamentales y privadas. Es columnista en el periódico *El Financiero* y el suplemento “*Sábado*” de *Unomásuno*.

33. Por *hecho narrado* se entiende aquí el desarrollo de la anécdota, lo que acontece, la acción y sus consecuencias. Nada más. Sin reparar en las ornamentaciones estilísticas; fuera de cualquier observación interpretativa.

34. Wolfgang Kaiser (1992), *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, p. 74.

35. *Ibid.*, p. 71.

36. *Idem.*

37. *Ibid.*, p. 72.

38. *Idem.*

39. El término *poetry* significa en este caso toda forma de comunicación poética, ya sea esta literaria, musical, pictórica, etc. Las “Charles Eliot Norton Poetry Lectures” ya habían, para entonces, sido confiadas a personajes tan eminentes como T. S. Eliot, Igor Stravinsky, Jorge Luis Borges, Northrop Frye y Octavio Paz.

40. Italo Calvino (2002), *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, pp. 20-43.

41. *Ibid.*, pp. 32-33.

42. *Ibid.*, p. 34.

43. Pound llamaba a éste ejercicio “*Squeezing the water out of the text*” o “exprimir el agua a los textos”.

44. Paul Valery (2000), *Aforismos*, ciudad de México, Verdehalago, pp. 49.

45. Italo Calvino, *ibid.*, p. 60.

46. Richard Rorty (1998), *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, pp. 58-59.

47. Knut Hamsun (1999), *Hambre*, Madrid, De la Torre, p. 66.

48. Volvemos a la definición de *set* que adoptamos antes, cuando Brook habló de su poco ortodoxo método creativo.

49. Julio Cortázar (1992), *Rayuela*, ciudad de México, Alfaguara, p. 403.

50. La gramatología de Derrida propone que el privilegio del significante fónico sobre el gráfico sólo puede legitimarse a partir de lo que sería un interior donde reside el pensamiento y un exterior donde está situada la escritura.

51. Oliver Sacks (2002), *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, pp. 107-110.

Este libro recopila otros 19 historiales médicos de pacientes suyos, que oscilan entre lo dramático y lo jocoso, y consagró a Sacks como uno de los grande escritores clínicos del siglo xx (*The New York Times*).

Oliver Sacks nació en Londres en 1933, en la actualidad es profesor de neurología clínica en el Albert Einstein College de Nueva York.

52. *Arte*. El arte es un producto de farmacia para idiotas (Atribuida a Francis Picabia).

53. *Ceniza*. Enfermedad de los cigarros (Atribuida a Péret).

54. M. Foucault (2002), *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, Madrid, Arena Libros, pp. 23-26.

55. *Ibid.*, p. 52.

56. *Idem*. Se ha dejado en su “francés” original, para que sea notoria la descomposición fonética, que implica voces latinas, griegas, alemanas, españo-

las, inglesas y otras no identificadas, aparte del francés que al final prácticamente desaparece.

57. Este texto fue publicado el 10 de junio de 2002 en la sección “Fiction” del semanal *The New Yorker*, y en su cuerpo lleva las cicatrices de ese último colapso entre la palabra y su reducción simbólica. Una reducción del tipo brissetiana que no representa ya solamente un concepto, sino un discurso que precisa cartesianamente un estado de ánimo, un *mood*, cuya materia deja fuera a la descripción en sus intentos de aproximarse a él. Transcribo aquí un fragmento del texto que *ilustra* muy correctamente las nociones de Brisset (Trad. Tonatiuh Trejo):

□ El “signo de silencio” representa una ausencia de lenguaje, y hay al menos una en cada página en la historia de mi vida familiar. Más frecuentemente utilizada en las conversaciones que sostengo con mi abuela, acerca de su vida en Europa, durante la guerra, y en conversaciones con mi padre acerca del historial cardíaco de la familia – sumamos hasta ahora cuarenta y un ataques al corazón entre todos, y contando- la marca de silencio es un clásico en la puntuación familiar. Nótese el uso de esta en el próximo intercambio breve, al comunicarse mi padre conmigo al colegio, la mañana de su más reciente angioplastia

“Escucha,” dijo, y luego se rindió a una larga pausa, como si fuera ésta a lo que tenía yo que prestar atención. “Estoy seguro que todo va a estar bien, sólo quería que supieras...”

“Lo sé de antemano,” respondí.

“□”

“□”

“□”

“□”

“O.K.,” dijo.

“Te llamaré esta noche,” completé, podía escuchar por la bocina latir a mi propio corazón.

Él concluyó, “Síp.”

■ El “signo de silencio deliberado” representa un silencio intencional, el equivalente a construir un muro infranqueable a través del cual es imposible mirar, contra el que se quiebran los huesos de tus manos y tus muñecas. Regularmente impongo silencios deliberados a mi madre cuando pregunta acerca de mi relación con las chicas. Tal vez porque nunca he tenido en verdad una relación con ellas, sólo *relaciones*. Me deprime pensar que nunca he tenido sexo con alguien que en verdad me ame. En ocasiones me pregunto si el sexo con una chica que no me ame es como estar sintiendo a un árbol, solitario, en el bosque: si nadie lo escucha, nada ha sucedido.

?? El “signo de interrogación insistente” denota la muda negación de un miembro de la familia para consentir un silencio deliberado, como en esta conversación con mi madre:

“¿Estás saliendo con alguien?”

“□”

“Pero te vez con alguien, estoy segura. ¿Cierto?”

“□”

“No lo entiendo. ¿Acaso te avergüenza la chica? ¿Acaso te avergüenzo yo?”

“■”

“??”

58. Carl Gustav Jung (2002), *Los arquetipos y lo inconciente colectivo*, Madrid, Trotta, p. 43.

59. Jorge Luis Borges (1992), *Siete noches*, ciudad de México, FCE, pp. 101-102.

60. Italo Calvino, *ibid.*, p. 67.

61. *Idem.*

62. *Idem.*

63. Roland Barthes (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, p. 153.

64. Ernst Gombrich (1998), *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, p. 76.

65. Román Gubern (1966), *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama, p. 44.

66. *Ibid.*, p. 126.

67. Roland Barthes (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, pp. 21-22.

68. *Idem.*

69. Catálogo *100 objetos para representar el mundo*, repartido para la presentación de la prop-ópera de Peter Greenaway en la ciudad de México. Traducción del original Marcella Uberti-Bona.

70. La totalidad de material comprendida en el proyecto Voyager puede ser consultada en la página electrónica: [www.voyager.jpl.nasa.gov](http://www.voyager.jpl.nasa.gov), y a continuación enumero los 100 objetos que Greenaway ha recogido en su catálogo:

1 El sol	11 Dios	19 El cráneo
2 Adán y Eva	12 El arco iris	de Mozart
3 La serpiente	13 La orquesta	20 Mercurio
4 Un beso	14 Sillas	21 Un regalo
5 El lecho conyugal	15 Una silla	22 El alma
6 El catálogo	de ruedas	23 Un catálogo
7 El viento	16 El cuerpo	de colores
8 Nube	17 La cabeza	24 Un espejo
9 Agua	18 El falo	de dos caras
10 Paraguas		25 El cine

26 Fuego	49 Fragmentos clásicos	77 Una cabeza cortada
27 Vaca	50 Basura	78 Armadura natural
28 Puerco	51 La motosierra	79 Armadura
29 Dientes	52 Un árbol caído	80 El fusil
30 Un árbol de navidad	53 Una columna	81 La mosca
31 Una mesa comedor	54 Una escalera	82 Una mesa de conferencia
32 La manzana	56 Un mapa	83 Tinta
33 Tierra	57 El caballo	84 Libros rojos
34 hierba	58 El alfabeto	85 Gafas
35 Una partitura de Mozart	59 monedas	86 Luz artificial
36 Un objeto de arte	60 Medidas	87 Los pájaros
37 Una pizarra	61 Petróleo	88 Micrófonos
38 Perspectiva	62 la tina	89 Altavoces
39 La Venus del Willendorf	63 Equipaje	90 Arqueópterix
40 Fumar	64 Un bote de remos	91 Plumas
41 Juego injugable	65 Un ancla	92 Maquinaria
42 Alcohol	66 Una muñeca	93 Un avión estrellado
43 Sueño	67 La panza	94 Cuchillo
44 Un tatuaje	68 Un bebé	95 Un ataúd
45 Ropa interior femenina	69 Periódicos	96 Una carroza fúnebre
46 Zapatos	70 Teclados	97 Polvo
47 Guantes	71 Libros sacros	98 Sombras
48 Sombrero, abrigo y cartera de Freud.	72 Verja	99 Nieve
	73 Llaves	100 Hielo
	74 Un muro	
	75 Prisión	
	76 Una horca	

71. *Ibid.*, p. 2.

72. *Ibid.*, p. 3.

73. Maurizio Vitta (2003), *El sistema de las imágenes*, Barcelona, Paidós, p. 31.

74. Luis Felipe Cazals ha dirigido películas como: *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y recientemente el documental *Digna... hasta el último aliento* (2004).

75. Surfer, "Si a usted no le gusta esta película, no sabe nada de cine, nada de arte y nada del ser humano", *Sensacional de Cineastas*, UNAM, núm. 1, 2003.

76. Al revisar la lista completa, podemos comprobar que los primeros cinco objetos son, en efecto, los que se incluyen en este número seis.

77. Catálogo *100 objetos para representar el mundo* repartido para la presentación de la prop-ópera de Peter Greenaway en la ciudad de México. Traducción del original Marcella Uberti-Bona.

78. Película de Jaime Humberto Hermosillo.

79. Surfer, *idem*.
80. Aniela Jaffé (2002), "El simbolismo en las artes visuales", en *El hombre y sus símbolos*, Carl G. Jung (coord.), Barcelona, Luis de Caralt Editor, p. 231.
81. *Estética*, II, I, 3.
82. *Ibid*, III, I, 1.
83. *Dióptrica*, IV.
84. Maurizio Vitta, *ibid.*, p. 44.
85. *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, IX, 17.
86. Oliver Sacks, *ibid.*, pp. 82-85.
87. *Ibid.*, pp. 140-143.
88. Maurizio Vitta, *ibid*.
89. Ernst Gombrich (1998), *Arte e ilusión*, Madrid, Debate, p. 75.
90. *Ibid.*, p. 64.
91. V. Kandinsky (2002), *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, pp. 46-47.
92. Roland Barthes, *ibid.*, pp. 35-36.
93. Maurizio Vitta, *ibid.*, pp. 67-68.
94. V. Kandinsky, *ibid.*, pp. 24-25.
95. Norbert Elias nació el 22 de junio de 1897 en Breslau (hoy Wrocław, Polonia) y realizó estudios de medicina, filosofía y sociología. Trabajó como docente en las universidades de Heidelberg y Francfort (Alemania). Escapó a Francia durante el nazismo alemán y residió en Inglaterra entre 1935 y 1975. Norbert Elias, interpretó el desarrollo de la civilización en Europa occidental en términos evolutivos. Su obra más famosa *Über den Prozess der Zivilisation* (El proceso de civilización, 1939) tuvo escasa acogida por parte del público, pero cuando se reeditó en 1969 consiguió una gran aceptación. Es un análisis riguroso de la sociedad occidental y analiza la evolución de los códigos de conducta social y su contribución a la formación de Estados estructurados en los que el uso legítimo de la violencia está constantemente centralizado. Sostenía que este control de la violencia llevaba a niveles crecientes de autocontrol. En sus escritos afirma la teoría de que la naturaleza de la organización del Estado determina el cambio social y psicológico y además que las condiciones revolucionarias sólo pueden prevalecer cuando un Estado no es capaz de mantener de forma adecuada el orden y el cumplimiento de la ley.
96. Del catálogo de la exposición de la colección de piezas africanas de Norbert Elias en el Museo y Galería de Arte Leicester, en 1970. Texto de Norbert Elias (1998), en *The Norbert Elias Reader*, Johan Goudsblom y Stephen Mennell (comps.), Oxford, Blackwell Publishers. Traducción Tonatiuh Trejo.
97. *Ibid.*, p. 45.
98. *Ibid.*, p. 46.
99. Aniela Jaffé, *ibid.*, p. 254.

100. *Ibid.*, p. 261.

101. Éstos *Scopitones*, como los utiliza Anderson, son una especie de cortinillas que resumen en elementos continuos abstractos (composiciones de color y música que hacen las veces de un ejercicio proyectivo Roscharch) el eco sensible de la secuencia observada.

102. Omar Calabrese (1997), *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, p. 177.

103. *Ibid.*, p. 178.

104. Roland Barthes (2000), *El grado cero de la escritura*, ciudad de México, Siglo XXI, p. 11.

105. En el original, retomado desde el epígrafe inicial de la tesis para titulación que hiciera mi padre (hoy Ingeniero-Arquitecto), puede leerse :

“¿Qué hace el arquitecto para el hombre?

¿Cuál es su tarea?

Es solamente colocarlo en una construcción bella, cómoda,  
la de ofrecerle las mayores comodidades.

Por cierto que no. El Arquitecto no hace adornos para el hombre.  
Él hace al hombre”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2000), *El grado cero de la escritura*, ciudad de México, Siglo XXI.
- Bierce, Ambroice (1996), *El diccionario del diablo*, Madrid, Valdemar.
- Blanchot, Maurice (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1992), *Siete noches*, ciudad de México, FCE.
- Bourdieu, Pierre (2001), *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal.
- Brook, Peter (2001), *Más allá del espacio vacío*, Barcelona, Alba.
- Calabrese, Omar (1997), *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós.
- Calvino, Italo (2002), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.
- Catálogo *100 objetos para representar el mundo*, para la presentación de la ópera de Peter Greenaway en la ciudad de México. Traducción del original Marcella Uberti-Bona.
- Chomsky, Noam *et al.* (2002), *El lenguaje y la mente humana*, Barcelona, Ariel.
- Cortázar, Julio (1992), *Rayuela*, ciudad de México, Alfaguara.
- DeLillo, Don, *Los nombres*, ciudad de México, Océano de México.
- Foucault, M. (2002), *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, Madrid, Arena Libros.
- Gombrich, Ernst (1998), *Arte e ilusión*, Madrid, Debate.
- Gombrowicz, W. (1991), *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*, Barcelona, Anagrama.
- Goudsblom, Johan y Stephen Mennell (comps.) (1998), *The Norbert Elias Reader*, Oxford, Blackwell Publishers.
- Gubern, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama.
- Hamsun, Knut (1999), *Hambre*, Madrid, De la Torre.
- Jullien, Francois (1998), *Elogio de lo insípido*, Madrid, Siruela.
- Jung, Carl Gustav (2002), *Los arquetipos y lo inconciente colectivo*, Madrid, Trotta.
- \_\_\_\_\_ (2002), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor.
- Kaiser, Wolfgang (1992), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- Kandinsky, V. (2002), *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós.
- Myers, David (2003), *La intuición*, Barcelona, Paidós.
- Quine, W. (1960), *Palabra y objeto*, Barcelona, Labor.
- Rorty, Richard (1998), *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós.



- Sacks, Oliver (2002), *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Anagrama.
- Safran Foer, Jonathan (2002), "A Primer for the Punctuation of the Heart Disease", *The New Yorker*, Nueva York, 10 de Junio.
- Steiner, George (2000), *Extraterritorial, ensayos sobre literatura y la evolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Surfer (2003), "Si a usted no le gusta esta película, no sabe nada de cine, nada de arte y nada del ser humano", *Sensacional de cineastas*, UNAM, núm. 1.
- Valery, Paul (2000), *Aforismos*, ciudad de México, Verdehalago.
- Vitta, Maurizio (2003), *El sistema de las imágenes*, Barcelona, Paidós.

## Otras fuentes

- Taller de literatura portátil*. UNAM, Coordinación de difusión cultural, a través de la Dirección General de Artes Plásticas. Impartido por la escritora Vivian Abenshushan (14 hrs.).
- Taller: ilustración, la otra lectura*. Coordinación de Humanidades, a través de la Casa Universitaria del Libro e Ilustración México. Impartido por diversas personalidades de la ilustración (39 hrs.).
- Taller: el collage en la ilustración*. Coordinación de Humanidades, a través de la Casa Universitaria del Libro e Ilustración México. Impartido por la profesora Yolanta Klyszcz (18 hrs.).
- World Wide Web*.

**Agradezco profundamente a:**

*Beca:* Eduardo Santiago Trejo Huerta  
y María Magdalena Gómez Olvera.

*Residencia:* Mónica Andrea Piñón.

*Dirección:* Alfredo Rivera Sandoval.

*Conversaciones:* Fred Aceves, Mario Alejandro Roca, Claudia  
Tania Rivera, Luis López Rosales, Jorge Fabián Magaña,  
Guillermo Samperio, profesora Yolanta Klyszcz,  
profesor Fernando Zamora, profesor José Luis Heredia.

*Formación:* Aarón González Cabrera.

*Lectura:* Paola E. Caviedes de la Cruz.

Y a los maestros impresores de Don Bosco.

