



PHILOLOGIA HISPALENSIS

ESTUDIOS LITERARIOS

2021 | VOL. XXXV 2

PHILOLOGIA HISPALENSIS

AÑO 2021
VOL. XXXV/2

ESTUDIOS LITERARIOS



FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

EVALUACIÓN DE ORIGINALES: Los originales se someten a una evaluación ciega, un proceso anónimo de revisión por pares, siendo enviados a evaluadores externos y también examinados por los miembros del Consejo de Redacción y/o los especialistas del Consejo Asesor de la Revista.

PERIODICIDAD: Anual en formato tradicional y en formato electrónico.

PUBLICACIÓN EN INTERNET: <<https://editorial.us.es/es/revistas/philologia-hispalensis>>, <<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH>>

BASES DE DATOS: *Philologia Hispalensis* se encuentra indexada en CARHUS Plus+2018, DIALNET, DOAJ, Dulcinea, Index Islamicus, Latindex 2.0 (100% de los criterios cumplidos), MIAR (ICDS 2021 = 10), MLA, REDIB y SCOPUS.

ENVÍO DE ORIGINALES Y SUSCRIPCIONES: Las colaboraciones deben enviarse a través de <<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH>>

DIRECCIÓN DE CONTACTO: Secretariado de la Revista *Philologia Hispalensis*, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, C/ Palos de la Frontera, s/n, 41004 Sevilla; o bien al correo electrónico <philhisp@us.es>

INTERCAMBIOS O CANJES (BIBLIOTECAS UNIVERSIARIAS): Solicítense a Editorial Universidad de Sevilla o al Secretariado de la revista <philhisp@us.es>.

© De los autores y Editorial Universidad de Sevilla

PORTADA: referencias.maquetacion@gmail.com

DEPÓSITO LEGAL: SE-354-1986

ISSN: 1132 - 0265 / eISSN 2253-8321

Maquetación: referencias.maquetacion@gmail.com

IMPRIME: Podiprint

DISTRIBUYE: Editorial Universidad de Sevilla, Porvenir, 27, 41013 Sevilla

EQUIPO EDITORIAL

Directora: Yolanda Congosto Martín, Universidad de Sevilla, España
Secretaria: Leyre Martín Aizpuru, Universidad de Sevilla, España
Editoras: Salomé Lora Bravo, Universidad de Sevilla, España
Natalia Silva López, Fundación Pública de Estudios Universitarios “Francisco Maldonado” de Osuna, España

Coordinadora de Reseñas: Amparo Soler Bonafont, Universidad Complutense de Madrid, España

Consejo de Redacción: Gema Areta Marigó, Universidad de Sevilla, España
Elisabetta Carpitelli, Université Stendhal - Grenoble Alpes, France
Antonio Luis Chaves Reino, Universidad de Sevilla, España
Marianna Chodorowska-Pilch, University of Southern California, USA
Yves Citton, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, France
Ninfa Criado Martínez, Universidad de Sevilla, España
María Dolores Gordón Peral, Universidad de Sevilla, España
Isabel María Íñigo Mora, Universidad de Sevilla, España
Manuel Maldonado Alemán, Universidad de Sevilla, España
Daniela Marcheschi, Università degli Studi di Perugia, Italia
Pedro Martín Butragueño, Colegio de México, México
Miguel Ángel Quesada Pacheco, Universitetet I Bergen, Norge
Angelica Valentinetti, Universidad de Sevilla, España
Alf Monjour, Universität Duisburg-Essen, Deutschland
María José Osuna Cabezas, Universidad de Sevilla, España
Fátima Roldán Castro, Universidad de Sevilla, España
Antonio Romano, Università degli Studi di Torino, Italia
Juan Pedro Sánchez Méndez, Université de Neuchâtel, Suisse
María Luisa Siguán Boehmer, Universitat de Barcelona, España
José Solís de los Santos, Universidad de Sevilla, España
Modesta Suárez, Université de Toulouse-Le Mirail, France
María Ángeles Toda Iglesia, Universidad de Sevilla, España
José Agustín Vidal Domínguez, Universidad de Sevilla, España
María Jesús Viguera Molins, Universidad Complutense de Madrid, España
Adamantía Zerva, Universidad de Sevilla, España

COMITÉ CIENTÍCO

Juan Francisco Alcina Rovira, Universitat Rovira i Virgili, España
Gerd Antos, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Deutschland
Gianluigi Beccaria, Università degli Studi di Torino, Italia
Isabel Carrera Suárez, Universidad de Oviedo, España
Carmen Herrero, Manchester Metropolitan University, England
Anna Housková, Univerzita Karlova, Česká Republika
Dieter Kremer, Universität Trier, Deutschland
Xavier Luffin, Vrije Universiteit Brussel, Belgique
Roberto Nicolai, Sapienza - Università di Roma, Italia
Marie-Linda Ortega, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France
Deborah C. Payne, American University, USA
Carmen Silva-Corvalán, University of Southern California, USA
Alicia Yllera Fernández, UNED, España

CONSEJO ASESOR

ESTUDIOS ÁRABES E ISLÁMICOS

Carmen Ruiz Bravo-Villasante, Universidad Autónoma de Madrid, España

Pilar Lirola Delgado, Universidad de Cádiz, España

Celia del Moral Molina, Universidad de Granada, España

FILOLOGÍA ALEMANA

Georg Pichler, Universidad de Alcalá, España

Marta Fernández-Villanueva Jané, Universitat de Barcelona, España

María José Domínguez, Universidade de Santiago de Compostela, España

FILOLOGÍA CLÁSICA - LATÍN

Jesús Luque Moreno, Universidad de Granada, España

José Luis Moralejo Álvarez, Universidad de Alcalá de Henares, España

Eustaquio Sánchez Salor, Universidad de Extremadura, España

FILOLOGÍA CLÁSICA - GRIEGO

Didier Marcotte, Université Sorbonne Paris, France

Maurizio Sonnino, Sapienza-Università di Roma, Italia

Stefan Schorn, Université Catholique de Louvain, Belgique

FILOLOGÍA FRANCESA

Dolores Bermúdez Medina, Universidad de Cádiz, España

Monserrat Serrano Mañes, Universidad de Granada, España

María Luisa Donaire Fernández, Universidad de Oviedo, España

FILOLOGÍA ITALIANA

Giovanni Albertocchi, Universitat de Girona, España

Cesáreo Calvo Rigual, Universitat de València - IULMA, España

Margarita Borreguero Zuloaga, Universidad Complutense de Madrid, España

LENGUA ESPAÑOLA

Emilio Montero Cartelle, Universidade de Santiago de Compostela, España

Antonio Salvador Plans, Universidad de Extremadura, España

Antonio Briz Gómez, Universitat de València, España

LENGUA INGLESA

Emilia Alonso Sameño, Ohio University, USA

Carmen Gregori Signes, Universitat de València, España

Nuria Yanez-Bouza, Universidade de Vigo, España

LINGÜÍSTICA

Ángel López García, Universitat de València, España

Eugenio Martínez Celdrán, Universitat de Barcelona, España

Juan Carlos Moreno Cabrera, Universidad Autónoma de Madrid, España

LITERATURA ESPAÑOLA

Pedro M. Cátedra, Universidad de Salamanca, España

Flavia Gherardi, Università degli Studio di Napoli Federico II, Italia

Leonardo Romero Tobar, Universidad de Zaragoza, España

LITERATURA HISPANOAMERICANA

Teodosio Fernandez, Universidad Autónoma de Madrid, España

Noé Jitrik, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Edwin Williamson, Oxford University, Inglaterra

LITERATURA INGLESA

Luis Alberto Lázaro Lafuente, Universidad Alcalá de Henares, España

Ricardo Mairal Usón, UNED, España

Carme Manuel Cuenca, Universitat de València, España

TEORÍA DE LA LITERATURA

José Domínguez Caparrós, UNED, España

Antonio Garrido Domínguez, Universidad Complutense de Madrid, España

Isabel Paraiso Almansa, Universidad de Valladolid, España

REVISORES DEL VOLUMEN 35, NÚMERO 2 (2021). ESTUDIOS LITERARIOS

Han actuado como revisores anónimos para uno o más artículos de este número, tanto los aceptados como los rechazados, los siguientes investigadores:

Anxo Abuín (Universidade de Santiago de Compostela)
Petra Bader (Eötvös Loránd Tudományegyetem – ELTE / Budapest - Hungría)
Chiara Bolognese (Sapienza Università di Roma)
Joseba Buj (Universidad Iberoamericana Ciudad de México)
Elena Cano Turrión (Universidad de Córdoba)
Felipe Cussen (Universidad de Santiago de Chile)
Ana Davis (Universidad de Sevilla)
Mario de la Torre Espinosa (Universidad de Granada)
Javier de Navascués (Universidad de Navarra)
María de los Ángeles Grande Rosales (Universidad de Granada)
Eva María Flores Ruiz (Universidad de Córdoba)
María Ángeles Hermosilla (Universidad de Córdoba)
Teresa López-Pellisa (Universitat de les Illes Balears)
Luis Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid)
Genara Pulido (Universidad de Jaén)
Felipe Ríos (Universidad Anáhuac Querétaro - México)
Adolfo Rodríguez Posada (Universidad de Vest, Timisoara / Rumanía)
José Adalberto Sánchez Carbó (Univ. Iberoamericana Puebla-México)
Santiago Sevilla Vallejo (Universidad de Salamanca)
Cristina Tamames Gala (Universidade de Santiago de Compostela)
Belén Tortosa Pujante (Universidade de Santiago de Compostela)
José Rafael Valles Calatrava (Universidad de Almería)

ÍNDICE

Sección Monográfica. Relaciones interartísticas en las literaturas hispánicas del siglo XXI / <i>Interart Relations in the Twenty-first Century Hispanic Literatures</i>.....	13
Presentación. Pensar (el) entre: relaciones interartísticas en las literaturas hispánicas del siglo XXI / <i>Thinking Between(ness): Interart Relations in the Twenty-first Century Hispanic Literatures</i>	15
Paulo A. Gatica Cote (Universidade de Santiago de Compostela) https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.01	
Artículos	
Una ékfrasis “en acción”: pasadizos intermediales en la poesía española actual / <i>Performing ekphrasis: intermedial passages in contemporary spanish poetry</i>	19
Luis Bagué Quílez (Universidad de Murcia) https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.02	
Decanonización de la poesía mexicana: los casos de Horacio Warpola y Andrea Alzati / <i>Decanonization of mexican poetry: the cases of horacio warpola and andrea alzati</i>	41
Ignacio Ballester Pardo (Universidad de Alicante) https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.03	
El texto y la situación. Fragmentos de una exposición imaginaria sobre performatividad y métodos de investigación en la obra de Dora García / <i>The text and the situation. Fragments of an imaginary exhibition on performativity and research methodologies in the work of Dora García</i>	55
Óscar Cornago Bernal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.04	

Ensamblajes poscartesianos entre texto, imagen y cuerpo en <i>Taller de taquimecanografía</i> / <i>Post-cartesian assemblages among text, image and body in Taller de taquimecanografía</i>	75
Roberto Cruz Arzabal (Universidad Iberoamericana)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.05	
Textovisualidades de la escritura digital. Transmedialidad, interacción y fragmentarismo a través del caso de <i>Tatuaje</i> (2014) / <i>Text-visibility on digital writing. Transmediality, interaction and fragmentarism in the case of Tatuaje</i> (2014).....	95
Daniel Escandell Montiel (Universidad de Salamanca)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.06	
El giro iconotextual en las letras mexicanas recientes (1960-2020). Apuntes para una historiografía / <i>The iconotextual turn in recent mexican letters</i> (1960-2020). <i>Notes for a historiography</i>	111
María Andrea Giovine Yañez (Universidad Nacional Autónoma de México)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.07	
Glotopolíticas de la literatura digital latinoamericana: entre lenguas nacionales y lenguajes interzonales / <i>Gltopolitics of Latin American electronic literature: between national and interzonal languages</i>	129
Verónica Paula Gómez (IIBICRIT-SECRET / CONICET)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.08	
“Arquitexturas”: los templos del ser de Eduardo Scala / <i>“Arquitexture”: Temples of being by Eduardo Scala</i>	143
Javier Helgueta Manso (Centro Universitario CIESE-Comillas)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.09	
Pantalla mediante. Diálogos formales y semánticos de la literatura contemporánea en castellano con la imagen digital / <i>Medium-screens. Formal and semantic dialogues between contemporary literature written in Spanish and digital image</i>	159
Vicente Luis Mora (Universidad Internacional de La Rioja)	
https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.10	

Bocamina: carpeta interartística. *Ut pictura* de Aurelio Teno, *Poesis* de A. López Andrada / *Bocamina: inter-artistic rolder*. *Ut Pictura de Aurelio Teno Poesis de A. López Andrada* 177
 Blas Sánchez Dueñas (Universidad de Córdoba)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.11>

Reseñas

Molanes, Mónica y Reck, Isabelle (Eds.): *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI. Hibrideces, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor, 2019, 514 pp. ISBN: 978-84-9895-533-0 197
 Anxo Abuín González (Universidade de Santiago de Compostela)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.12>

Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (Eds.): *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona: Gedisa, 2019, 335 pp. ISBN: 978-84-17690-63-2 201
 Gerardo Cruz-Grunerth (Boston University)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.13>

Anxo Abuín González / Belén Tortosa Pujante (Eds.): *Figuras del espectador: nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual*, *Bulletin of Spanish Studies*, 97 (1), 2020. ISSN-e: 1478-3428 207
 Mario de la Torre-Espinosa (Universidad de Granada)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.14>

Panace@. Revista de medicina, lenguaje y traducción, vol. XX, nº 50, 122pp. ISSN 1537-1964 211
 Rosa Torres Ruiz (Universidad de Cádiz)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.15>

Gerardo Cruz-Grunerth: *Mundos (casi) imposibles: narrativa postmoderna mexicana*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2018, 172 pp. ISBN: 978-84-16922-949 215
 Oscar Zapata García (University of Pittsburgh)
<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.16>

Normas de publicación 219

Sección Monográfica

Relaciones interartísticas en las literaturas
hispanicas del siglo XXI

*Interart Relations in the Twenty-first
Century Hispanic Literatures*

Paulo A. Gatica Cote

Universidade de Santiago de Compostela

(Coord.)



ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTACIÓN

**PENSAR (EL) ENTRE: RELACIONES INTERARTÍSTICAS EN LAS LITERATURAS
HISPÁNICAS DEL SIGLO XXI***

THINKING BETWEEN(NESS): INTERART RELATIONS IN THE TWENTY-FIRST
CENTURY HISPANIC LITERATURES

En el “umbral” a su interesante y recomendable tesis doctoral *De la metaxología. El problema del entre en el pensamiento contemporáneo*, Iván Flores advierte del “olvido del entre” (2017: 19) para el análisis y la comprensión de fenómenos culturales contemporáneos. Por supuesto, existen más que destacados acercamientos a esta problemática, como se demuestra por la relevancia que tiene este concepto en pensadores de la talla de Henri Bergson, Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Peter Sloterdijk, Homi Bhabha o Nicolas Bourriaud. Sin salir de la Península Ibérica, el *entre* está en el núcleo del sistema filosófico de Eugenio Tρίας, quien observa en la *liminalidad* una manifestación de su carácter abierto y fronterizo, “conjuntivo y disyuntivo” (2009: 212). De todas formas, las palabras de William Mitchell nos proporcionan un punto de partida más directo para el abordaje de nuestra cuestión:

El problema de la imagen / texto no es sólo algo que se construye “entre” las artes, los medios o las diferentes formas de representación, sino un problema ineludible dentro de cada una de las artes y los medios individuales. En resumen, todas las artes son artes “compuestas” (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos. (2009: 88)

A pesar de que, en cierto sentido, se mantiene vigente el paradigma que sostiene la división de las artes tal como quedaron constituidas en el mundo grecolatino, resulta innegable que la creación literaria –sobre todo, desde las vanguardias históricas– ha impulsado sus respectivos lenguajes hacia su “fuera de campo”. Como explica

* Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación “PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual” (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Graciela Speranza, “empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora” (2006: 23). No obstante, en la última década del siglo xx y en la primera del xxi se observa, más que una transgresión –en definitiva, declaración involuntaria de ese límite–, la hibridación y la problematización de categorías supuestamente inamovibles como autoría, obra, texto, archivo, medio o género. La literatura va a dejar de ceñirse a sus formatos “habituales” y comenzará a relacionarse de manera más íntima y diversa con ámbitos de la cultura audiovisual o massmediática, así como con otros campos y dominios invisibilizados por la primacía del *Libro* y de un sistema literario predominantemente eurocéntrico y escriturario.

Es evidente que profundizar en esta discusión nos obligaría a sumergirnos en un océano de nombres, títulos, clasificaciones y terminologías consagradas, que, claro está, aparecerán en mayor o menor medida en las páginas de los diferentes estudios que componen el monográfico *Relaciones interartísticas en las literaturas hispánicas del siglo xxi*. No obstante, considero que cada uno de los diez artículos ofrece una muestra representativa de las múltiples líneas de trabajo y aproximaciones realizadas a fenómenos centrales en el actual panorama literario y cultural; es más, avalan la fertilidad teórica y crítica del *entre*, a diferencia de anteriores enfoques en los que se detecta una paradójica neutralización –incluso absolutización– como categoría analítica: una suerte de vaciado y reconversión en palabra clave preceptiva en cualquier trabajo científico con independencia de su objeto de estudio.

Sin dejarse llevar por la mera exégesis de la *Epístola a los Pisones* o del *Laocoonte*, ni por la celebración de tópicos y conceptos bien asentados como mimesis, “*ut pictura poesis*”, “*muta poesis, pictura loquens*” o analogía, los diferentes autores no solo proponen un útil diálogo y actualización de esta rica tradición efrástica (Luis Bagué, Blas Sánchez), sino que también reflexionan sobre la literatura como campo expandido desde una perspectiva interartística e inter/transmedial (Daniel Escandell, María Andrea Giovine, Javier Helgueta Manso, Vicente Luis Mora). En esta línea, el monográfico analiza manifestaciones artístico-literarias que, por un lado, demuestran las continuas interacciones entre diferentes lenguajes, formas y modelos semióticos; y, por otro, ilustran los diferentes usos, transferencias y apropiaciones de soportes, medios o espacios en polisistemas culturales y mediáticos no sujetos a falsas dicotomías como lo analógico y lo digital, lo inherente y lo ajeno.

Aparte de destacar el proceso de apertura a otros discursos artísticos, se podrá encontrar en estas páginas acercamientos que justifican la presencia del siempre polémico paréntesis en *Pensar (el) entre*. Así, el *entre* puede ser concebido como ejercicio de resistencia contra la estandarización y la claridad/transparencia comunicativa, expresiones de una lógica maquínica que aspira a convertir en hegemónicos modelos lingüísticos, culturales, políticos y socioeconómicos estructurados en torno a esos “valores” (Ignacio Ballester, Verónica Paula Gómez). Igualmente,

gracias a la “desnaturalización” epistemológica de la literatura y al abandono de posicionamientos tecnodeterministas, se procede a recuperar –y reivindicar– la dimensión corporal, material, relacional e histórica de esta serie de artefactos y a la consecuente activación de su potencial crítico (Roberto Cruz). Por otra parte, el *entre* adquirirá en el texto de Óscar Cornago un insólito sentido performativo, ya que el especialista ejecuta una productiva metarreflexión que difumina los límites entre el discurso científico y el artístico, entre el lector y el espectador, *incorporados* a una situación inciertamente codificada.

Sin lugar a duda, en este monográfico presentamos una decena de trabajos firmados por algunas de las plumas más iluminadoras acerca de las relaciones interartísticas en las literaturas hispánicas del siglo XXI. Por esta razón, quiero aprovechar el espacio reservado a la convencional glosa de cada artículo y a las conclusiones para agradecer a los participantes su inestimable y generosa contribución a un debate que ni mucho menos damos por cerrado. Como no podría ser de otra forma, preferimos abrazar esa doble acepción del prefijo *inter-*, que remite tanto al armado de un aparato conceptual interdisciplinario operativo como a la suma de voluntades animadas por nuestro común interés: una mejor comprensión de *eso* que, desde una pluralidad asimétrica de tiempos y espacios, llamamos literatura.

Paulo A. Gatica Cote

Universidade de Santiago de Compostela

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Flores Arancibia, I. (2017). *De la metaxología. El problema del entre en el pensamiento contemporáneo* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Filosofía. <https://ddd.uab.cat/record/187360>
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama.
- Trías, E. (2009). *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Galaxia Gutenberg.



ESTUDIOS LITERARIOS

UNA ÉCFRASIS “EN ACCIÓN”: PASADIZOS INTERMEDIALES EN
LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL

PERFORMING EKPHRASIS: INTERMEDIAL PASSAGES
IN CONTEMPORARY SPANISH POETRY

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Universidad de Murcia

lbague@um.es

ORCID: 0000-0001-5244-8278

Recibido: 23-12-2020

Aceptado: 01-03-2021

RESUMEN

Este artículo propone una aproximación al fenómeno ecfrástico en la poesía española actual a partir de dos categorías. Por un lado, destaca una “écfrosis en movimiento”, que recrea determinados universos pictóricos a través de técnicas como la deconstrucción de la imagen en segmentos autónomos, el *collage* narrativo o la ruptura de las expectativas. Por otro lado, cabe mencionar una “écfrosis en acción”, que se inspira en referentes intermediales para desafiar los límites textuales y apropiarse de los códigos performativos del arte contemporáneo. Ambas modalidades demuestran la rentabilidad explicativa de la écfrosis, al tiempo que sustituyen la orientación descriptiva por la libertad interpretativa y la fidelidad mimética por la fabulación lírica.

Palabras clave: “écfrosis en movimiento”, “écfrosis en acción”, intermedialidad, poesía española contemporánea.

ABSTRACT

This paper approaches the ekphrastic phenomenon in current Spanish poetry from two categories: on the one hand, an “ekphrasis in motion”, which recreates artistic universes through techniques such as the deconstruction of the image into many autonomous segments, the narrative collage, or the breaking of expectations; on the other hand, an “ekphrasis in action”, which is inspired by intermediary referents in order to challenge textual limits and to appropriate the performative codes from contemporary art. Both typologies demonstrate the explanatory power of ekphrasis, contribute to replace the descriptive orientation by the interpretative freedom, and turn the mimetic fidelity into lyrical fiction.

Keywords: “ekphrasis in motion”, “ekphrasis in action”, intermediality, contemporary Spanish poetry.

1. EL PECADO ORIGINAL

El término griego *écfrasis* se remonta a la civilización bizantina y, en concreto, a una tipología descriptiva en la que el aspecto descrito debía mostrarse vívidamente ante los ojos de la audiencia. Aunque en sus orígenes la noción se restringía a los ejercicios retóricos, concebida como una suerte de gimnasia intelectual, con el paso del tiempo iría adquiriendo cierta autonomía y anticipando su posterior función literaria: así lo demuestra la utilización del concepto para designar las inscripciones epigramáticas en monumentos conmemorativos o funerarios.

Paralelamente al cultivo de la *écfrasis* en el orbe bizantino, existía una práctica distinta a lo que no se le otorgaba por entonces dicho calificativo. Esta vertiente se caracterizaba por la referencia a pinturas y esculturas, que a menudo desempeñaban un papel alegórico dentro del discurso. En ese entorno se ubican la archiconocida descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* (libro XVIII, versos 478-617) y la de los bajorrelieves del templo de Juno en la *Eneida* (libro I, versos 453-493). Sin embargo, dos sentencias comparativas provocarían auténtico furor lírico al abordar las conflictivas relaciones entre artes verbales y artes plásticas. La primera es la que Plutarco había atribuido a Simónides de Ceos, según la cual la pintura era “poesía muda” (*muta poesis*) y la poesía era una “imagen que habla” (*pictura loquens*). La segunda es el famoso *ut pictura poesis*, un símil que Horacio había incorporado en su *Arte poética* para aludir a la flexibilidad del juicio crítico y a la relativización del gusto estético. Horacio señalaba que, al igual que sucede con la pintura, algunos poemas resultan atractivos solo en su primera impresión, mientras que otros admiten repetidas aproximaciones y se prestan a un análisis minucioso. No obstante, el *dictum* horaciano se interpretó como un precepto según el cual el poema debía aspirar a la fidelidad mimética de la pintura. La lectura errónea del fragmento y la persistencia en la equivocación serán determinantes para entender la evolución de la teoría artística en los siglos venideros, en especial por lo que atañe a sus esquemas retóricos y a sus modos de imitación. De hecho, en la literatura áurea se insistirá con frecuencia en las similitudes entre el utillaje (la pluma y el pincel) del que se valen las dos *artes hermanas* (Egido 1989).

La siguiente aportación normativa con resonancia universal será la de Gotthold E. Lessing en su *Laocoonte, o sobre los límites entre la pintura y la poesía* (1766), que redefine los ámbitos de cada una de las artes y acota sus fronteras. Según la distribución de Lessing, la pintura y la escultura se corresponden con el reflejo de los elementos simultáneos o yuxtapuestos de la realidad, mientras que la poesía posee la facultad de expresar el transcurso cronológico y el devenir vital. El arte visual se sustentaría en los *efectos espaciales* de una obra, mientras que el arte verbal dependería de la inherente temporalidad del lenguaje. Como resultado, la pintura y la poesía habrían de acogerse a aquellos temas que mejor se ajustaran a sus respectivos recursos. Desde esta perspectiva, la subordinación de la poesía al parecido figurativo permanece intacta: la *écfrasis* se identifica con “una descripción detallada”

(Baxandall [1971] 1996: 127), o, específicamente, con la “descripción de una obra de arte”, cuya cualidad fundamental sería “la ilusión de realidad o de vida” (Bergmann 1979: 133). Con todo, esa supeditación del medio escrito a su hipertexto visual, que haría de la écfrasis un ejemplo de *palimpsesto* o de discurso en segundo grado —según la terminología genettiana—, va a experimentar un cambio de paradigma a finales del siglo XX y comienzos del XXI.

En ese momento, la naturaleza dinámica de la imagen —como se aprecia en el montaje cinematográfico— y la tendencia a enmarcar la palabra —como se advierte en ciertas formas de poesía visual o concreta— promueven una iluminación mutua (Persin 1997: 21-30), de tal manera que el sistema de signos del lenguaje entabla un animado coloquio con la urdimbre simbólica de la obra de arte. Por un lado, la imagen singular que servía de inspiración a la écfrasis clásica es susceptible de multiplicarse en una “galería de palabras” (Artigas Albarelli 2013) unidas por la intuición asociativa del poeta; por otro, la fidelidad al modelo visual se sustituye en ocasiones por una reevaluación crítica que pretende emanciparse progresivamente de su referente¹. Asimismo, en la écfrasis posmoderna no solo han cambiado las coordenadas del asedio textual, sino también las propiedades del objeto ecfástico, cada vez menos atenido a su fijación espacial y más volcado hacia formatos nómadas o *mutantes*: piénsese en los *happenings*, tan en boga en los años sesenta, o en el auge de la videocreación desde la década de los ochenta. En consecuencia, la descripción *desenfocada* (Vouilloux 1994: 55-56) con la que identificamos este tipo de discurso trasciende la voluntad de conferir vida a un testimonio estático, como había sugerido Leo Spitzer (1955: 203-225) a propósito de la “Oda a una urna griega” de Keats². Ya no se trata de asumir la presencia de una *energía* subyacente en la obra de arte, sino de abrir la puerta a la hibridación genérica. Si toda imagen relata una historia, aunque sea en voz baja, su transposición literaria estaría legitimada para dar rienda suelta al impulso narrativo o para desbordarse en la emanación lírica. Este planteamiento conecta con lo que Riffaterre (2000) denomina “ilusión de écfrasis”: “una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario” (161). En otras palabras, la ilustración retórica (descriptiva) que constituía la esencia de la écfrasis estaría ahora contaminada por la ilusión textual (interpretativa) que rige la comunicación estética contemporánea.

¹ Con todo, las nuevas propuestas coexisten con otras manifestaciones textuales que defienden la vigencia de las convenciones establecidas en la cultura grecolatina (García Martínez 2011: 61), lo que explica el carácter poroso y acumulativo de la noción de écfrasis.

² El análisis que Leo Spitzer llevó a cabo a partir de la “Oda a una urna griega” iba encaminado a probar que un poema podía reproducir icónicamente la forma de un objeto artístico. El motivo de la urna —tema ecfástico por excelencia en la tradición anglosajona— funcionaría como un símbolo que encierra la dialéctica entre fugacidad y permanencia, entre el desenlace de la vida y el testimonio residual de su presencia. Según Spitzer, el poema se convierte en su propia urna, es decir, en la materia transfigurada que aspira a celebrar la quietud pese a su consustancial dinamismo.

Todo ello justifica que la finalidad de buena parte de los textos efrásticos recientes no resida en transcribir la escena eternizada en el lienzo, sino en merodear por sus alrededores, suscitar una reflexión sobre su realización o invitarnos a especular acerca de la situación que precede o sigue a la secuencia mostrada³. Dicha constatación dinamita los puentes que separan lo efrástico de lo *paraefrástico*, una categoría aplicada a aquellas piezas en las que el foco se desplaza “desde el cuadro hacia el pintor, desde la obra artística hacia el espectador o hacia el museo donde se custodian dichos lienzos” (Ponce Cárdenas 2014: 31). Mediante esta estrategia, el poeta deja de ser un convidado de piedra para erigirse en participante activo (protagonista, secundario o testigo de cargo) del entramado visual que se exhibe ante él.

En este artículo se persigue un análisis del fenómeno efrástico en la poesía española de las últimas décadas a partir de dos aproximaciones complementarias. Por una parte, el segundo apartado se centrará en una “écfrosis en movimiento”, a la que responden un conjunto de poemas que recrean universos pictóricos a través de diversos resortes desautomatizadores, como la deconstrucción de la imagen en segmentos autónomos (“*Regreso de los cazadores*”, de Aníbal Núñez); la ficción narrativa, construida sobre el *collage* de los cuadros más representativos de un artista (“En los cuadros de E. Hopper”, de Luis Javier Moreno); o la utilización de obras maestras incontestables para favorecer o bien una conversación metapictórica (“*Venus del espejo*”, durante su breve visita a Madrid, de José Ovejero), o bien una indagación metapoética (“*La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Turp*”, de Jesús Jiménez Domínguez). Por otra parte, en la tercera sección se despliegan varios ejemplos de una “écfrosis en acción”, cuya peculiaridad no depende exclusivamente del enfoque escogido por los poetas, sino también de la naturaleza intermedial del objeto en el que se inspiran. Dentro de esta modalidad se insertan los libros *Araña* y *Nostalgia de la acción*, de Ana Gorría, concebidos como respectivas relecturas de las instalaciones escultóricas de Louise Bourgeois y del corpus cinematográfico de la videocreadora Maya Deren. En este apartado se profundizará igualmente en la intermedialidad implícita en *Ruido blanco*, de Raúl Quinto, que toma como motivo vertebrador el suicidio en directo de la periodista y presentadora estadounidense Christine Chubbuck: un acontecimiento en el que se funden la dimensión performativa, la ritualización del cuerpo y la poética de la crueldad que presiden ciertas manifestaciones del arte contemporáneo. Finalmente, en el cuarto apartado se recogerán las conclusiones más relevantes alcanzadas en el trabajo.

³ En un ensayo consagrado a Edward Hopper, Yves Bonnefoy (2003: 331-333) empleaba el término *storyscapes* para referirse a aquellos puntos de fuga que nos empujan a inventar una realidad oculta bajo el realismo superficial de las imágenes.

2. UNA “ÉCFRISIS EN MOVIMIENTO”

Como se ha indicado antes, bajo este rótulo se engloba una tipología textual en la que la perspectiva adoptada en los versos polemiza con la red de signos que se contempla en los lienzos. La *dislocación* perceptual de estas representaciones verbales no solo nos permite detenernos en los aspectos menos evidentes de algunas obras que pertenecen por derecho propio al patrimonio cultural de Occidente, sino que potencia una nueva interpretación de dichas obras, a medio camino entre la invención ficcional y el juego metadiscursivo. Por tanto, el marbete de “écfrasis en movimiento” constituye una categoría abarcadora que explota el inherente dinamismo de la palabra poética y desvela la trama secreta de unas imágenes que inevitablemente estimulan nuestra imaginación.

2.1. Una descripción movida: “Regreso de los cazadores”, de Aníbal Núñez

El poema “Regreso de los cazadores” se subtitula parentéticamente con el nombre del autor del óleo al que remite: “Brueghel el Viejo”. El texto forma parte de *Figura en un paisaje*, de Aníbal Núñez, un libro redactado en 1974 pero que solo vería la luz en 1993, cinco años después de la muerte del poeta. La primera sección del volumen está integrada por una colección de écfrasis que dan cuenta de la sensibilidad cultural predominante en el sesentayochismo: así, Botticelli, Durero, Tiziano, Velázquez, Böcklin, Millais, Millet o Gauguin, entre otros, se incorporarían tempranamente al panteón de santos laicos venerados por las huestes novísimas y su legión de seguidores. A este respecto, se ha especulado sobre si el poemario de Núñez supondría un tardío intento por rendir pleitesía a la archiestética generacional o si habría de entenderse como el resultado de la coincidencia en unos moldes compositivos que, en todo caso, no eran ajenos a los intereses del escritor salmantino. Dentro de este recorrido, la écfrasis dedicada a Brueghel destaca por su meticuloso desmontaje de la escena colectiva reproducida por el artista:

REGRESO DE LOS CAZADORES
(Brueghel el Viejo)

Podemos esperar a que desciendan
la colina los pobres cazadores
y su hambrienta jauría que no tiene
ni para un mal bocado con la única
liebre cobrada para tanto blanco.

Y acercarnos al fuego que alimentan
los mesoneros bajo el colgadizo.
Y, mientras esperamos, deslizar
la mirada por todos los canales
helados, por el cielo
verde, por las montañas que rechazan

la nieve de lo abruptas;
 ver los patinadores del domingo
 —¡qué caída se ha dado aquel!—, el puente
 por donde pasa la mujer del loco
 cargada con un haz de leña. Cuatro
 campanarios se ven, una carreta
 por el camino principal, un hombre
 allá a lo lejos solo, la escalera
 del deshollinador y los tejados
 blancos y... ¡mira el humo cómo sale!

Podemos esperar —ya están llegando
 al puente de ladrillo— a que se pierdan
 de vista tras la casa del herrero.
 Y saltar por encima de la zarza
 y coger la pendiente —¡hasta se puede
 bajar rodando!— hasta el canal más próximo.

Sí, porque aunque tengo frío y cien florines
 en la bolsa, me da muy mala espina
 el que esté desprendido el rótulo de un lado
 y la ventana abierta.

No, porque —y como señal de que no debo
 moverme de mi sitio— cada poco
 cruzan por turno el aire las urracas
 descuideras tachando la posible
 apacibilidad con una línea
 de tinta negra (el blanco de su vientre
 sin querer se confunde con la nieve).

El poema prescinde de explicaciones preliminares para situarnos desde el comienzo en el interior de la escena, como si fuéramos espectadores privilegiados o, mejor aún, habitantes de la tabla. Tanto es así que el título es el único vínculo palmario del texto con la obra en la que se basa. La ausencia de una precisa demarcación espaciotemporal se aviene tanto con el costumbrismo alucinado de Brueghel —en el que coexisten el pormenor descriptivo y la atmósfera envolvente— como con la técnica fragmentaria habitual en la escritura de Núñez. En esta ocasión, la principal alteración consiste en la descomposición de la imagen en segmentos autónomos, que contribuyen a aislar a los personajes de su contexto y a suscribir la solidaridad recíproca entre paisaje y paisanaje: sintagmas como “los pobres cazadores”, “los mesoneros bajo el colgadizo”, “los patinadores del domingo”, “el puente por donde pasa la mujer del loco” o “la escalera del deshollinador” individualizan a grupos o figuras en las que apenas reparamos a primera vista. Gracias a este recurso, el poeta nos invita a descubrir *los otros cuadros* camuflados en el cuadro, a través de

un movimiento de ida y vuelta entre el plano terrestre en el que se encuentran los cazadores y el nivel ascensional que se perfila en el horizonte⁴.

Junto con ese particular dispositivo, la composición también nos anima a apreciar lo que no está representado, como el psiquismo de los personajes (“la mujer del loco”), y a participar del entusiasmo casi infantil contenido en enumeraciones expresivas que denotan asombro o admiración; “¡Qué caída se ha dado aquel!”, “¡mira el humo como sale!”, “¡hasta se puede / bajar rodando!”. Este raptó enunciativo contrasta con los oscuros presagios que se adivinan en la imagen (“me da muy mala espina”), según sugieren los juegos cromáticos ligados al color blanco (la nieve) y al negro (las urracas o el rastro de tinta). No menos significativo es el deslizamiento pronominal desde la primera persona del plural, relacionada con la naturaleza estática del “pasajero en museo” —“Podemos esperar”, “mientras esperamos”—, hasta la primera persona del singular, asociada con la condición dinámica de un hablante que parece dirigirse al espectador desde dentro de la tabla —“aunque tengo frío y cien florines / en la bolsa”—.

La descripción movida a la que se atiene “*Regreso de los cazadores*” obedece a una mirada a la vez centrífuga y centrípeta, entre la dispersión perceptual y la voluntad de dotar de unidad a la secuencia. Al fin y al cabo, este método no se aleja demasiado de los procedimientos ensayados por el mismo Brueghel, que volvería a aplicar aquí el gran angular que había empleado en *Paisaje con la caída de Ícaro* (c. 1558). De hecho, ambas piezas nos emplazan en un primer plano elevado que se va abriendo, conforme se amplía el encuadre, a un microcosmos humano indiferente al espectáculo que tiene lugar ante sus ojos, ya sea el batacazo mitológico de Ícaro, castigado por su acto de *hybris*, o la escarpada orografía de un paisaje nevado que siglos después recibiría el epíteto de *sublime*.

2.2. Una ficción narrativa: “En los cuadros de E. Hopper”, de Luis Javier Moreno

Otro poemario consagrado a las artes plásticas es *El final de la contemplación* (1992), de Luis Javier Moreno. Entre las écfrasis incluidas en sus páginas cabe destacar la

⁴ El retrato coral de Aníbal Núñez contrasta con el de William Carlos Williams en la écfrasis incluida en *Cuadros de Brueghel* ([1962] 2007): “El panorama es el invierno / montañas nevadas / al fondo el retorno // de la caza se acerca la caída de la tarde / por la izquierda / los fornidos cazadores traen // de vuelta la jauría el letrero del mesón / colgando de una / bisagra rota es un ciervo un crucifijo / entre sus astas el helado / patio del mesón está / desierto salvo por la hoguera // enorme que flama al viento atizada / por mujeres que se agrupan / en torno a la derecha más allá // de la colina hay trazas de patinadores / Brueghel el pintor / preocupado por todo esto escogió // un arbusto azotado por el viento como / primer plano / para completar su pintura” [Traducción de Juan Antonio Montiel]. Al margen de las menciones puntuales a ciertos colectivos (“los fornidos cazadores”, “mujeres que se agrupan”, “trazas de patinadores”), el autor norteamericano hace recaer la responsabilidad del pandemio descriptivo en el genio artístico del pintor y en su capacidad para reflejar una naturaleza objetiva. En cambio, Núñez se detiene en el contorno de las criaturas que pueblan la tabla y nos incita a divagar sobre sus circunstancias.

retrospectiva dedicada a Hopper, un *collage* narrativo que organiza los lienzos del pintor de acuerdo con la sucesión lógica desplegada en los versos, en detrimento de su datación cronológica. Así, en un somero recuento, en las estrofas se exponen —por orden de aparición— las siguientes telas: *Hotel room* (1931), *Summer interior* (1909), *New York movie* (1939), *Four lane road* (1956), *Gas* (1940), *Nighthawks* (1942), *Morning in a city* (1944), *Western motel* (1957), *Cape Cod morning* (1950), *Cape Cod evening* (1939) y *Summer in the city* (1950). La exhaustividad referencial contrasta, sin embargo, con el esquematismo de la ficción sentimental manufacturada por el autor⁵:

EN LOS CUADROS DE E. HOPPER

El viento de la tarde descalzaba a una dama.
 Esta mujer amaneció llorando
 sola y desnuda en un cuarto de hotel:
 la historia se remonta [a] antes del rostro,
 cuando Hopper trataba las penumbras
 de los sitios cerrados
 con el mismo ocre tono de la carne desnuda.
 Ella había vivido sola en Hartford
 como acomodadora de algún cine
 y venido a Chicago en un coche muy antiguo
 por la *four lane road*,
 donde los vigilantes, en los cuadros,
 de Mobil Gas Station,
 destartalada, ofrecen asistencia
 a las muchachas solas que viajan por la tarde.

Los pájaros nocturnos de aquel barrio
 (que encontraron lugar en el Chicago Art Institute
 en uno de sus lienzos más famosos)
 llevan siempre sombrero;
 en sitios reservados se aclaran la garganta
 con licores privados y regalan anillos
 a las últimas chicas que han llegado de Hartford
 para hacerlas más tarde desnudar lentamente
 y desnudas, más tarde,
 llegar a la ventana a recibir
 un mediodía urbano de luz triste.

Afortunadamente aquella noche
 ella pudo escapar
 de las garras de acero de las aves de presa

⁵ Como afirma Mark Strand ([1994] 2008: XII), la seducción narrativa de las obras de Hopper provoca que “cualquier relato que construyamos tomándolas como punto de partida parezca sentimental o impertinente”. Se diría que Luis Javier Moreno tenía presente esa regla tácita al redactar un poema cuya trama se confunde deliberadamente con la tramoya.

y Hopper la sacó de aquel cuartucho
 en el Best Western Hotel;
 la consoló del llanto, la recogió del suelo,
 sujetó a su caballo
 Pintó su vida entera en varios ambientes,
 en las tardes tranquilas de Cape Cod
 en cuyos prados, bajo cuyos árboles
 entrenó a su ejemplar de galgo ruso
 que venció en los certámenes de perro
 que había convocado el Whitney por otoño.

Trató la sensación como una forma impresa,
 sin obstáculos técnicos,
 tal como las mañanas progresan en los cuartos
 por ventanas abiertas orientadas al Este.

En el texto, un narrador omnisciente desarrolla un relato que funciona a la vez como intrahistoria de la protagonista femenina y como espejo de la historia colectiva (Ponce Cárdenas 2014: 158). A lo largo de la composición se intensifica la ambientación cinematográfica con la que suele identificarse la poética del pintor norteamericano. En este sentido, el discurso toma prestados ingredientes de múltiples géneros del séptimo arte, como la *road movie*, el cine negro e incluso la comedia romántica, con una redención amorosa al más puro estilo hollywoodiense. Otro de los aspectos llamativos es la presencia del pintor, desdoblado en una figura artística reconocida (y reconocible) y en el coprotagonista de la narración. De este modo, las alusiones a la labor artística de Hopper, tanto a su técnica —“Hopper trataba las penumbras / de los sitios cerrados”— como a su consolidación institucional —“que encontraron lugar en el Chicago Art Institute”, “que había convocado el Whitney por otoño”—, no resultan incompatibles con su transformación en personaje: un trasunto de caballero andante que acude al rescate de una dama en apuros (“y Hopper la sacó de aquel cuartucho”, “la consoló del llanto, la recogió del suelo, / sujetó a su caballo”). Lo convencional de ese *happy end*, que parece remedar el idílico cuento de hadas de *Pretty woman*, refuerza la idea de que nos encontramos ante una imagen distorsionada del sueño americano (Bagué Quílez 2016: 39-42). Con todo, al margen del decorado de cartón piedra que el poeta reconstruye con escrupulosa complacencia, la última estrofa cierra la pieza con un broche metadiscursivo, gracias al cual la ficción se reemplaza por la reflexión acerca de las texturas y sensaciones que experimentamos al admirar *un* Hopper.

2.3. Una fantasía metapictórica: “*Venus del espejo, durante su breve visita a Madrid*”, de José Ovejero

La conclusión de “En los cuadros de E. Hopper” bien podría considerarse el punto de partida de “*Venus del espejo, durante su breve visita a Madrid*”, que José Ovejero

colgó en las páginas de *Nueva guía del Museo del Prado* (2012), un libro-museo cuyas piezas se erigen en glosas a pie de lienzo que conversan con cuadros expuestos en el Museo del Prado. De acuerdo con esta premisa, el enfoque elegido se corresponde con el de un despreocupado *voyeur / flâneur* que recorre las salas de una particular galería mental. A pesar de manejar un registro coloquial y un tono declaradamente irónico, la contribución de Ovejero toma como premisa un hecho verídico: la *Venus del espejo*, alojada en la National Gallery, llegó al Museo del Prado, el 9 de noviembre de 2007, para exhibirse en la retrospectiva *Las fábulas de Velázquez*. Esa anécdota le permite al autor elucubrar acerca de un hipotético encuentro erótico entre el sujeto enunciativo y la silueta de Venus. Aunque se ciñe a una estructura monológica, la composición activa un marco dialógico mediante la abundancia de vocativos, la profusión de interjecciones y la sucesión de preguntas dirigidas a la protagonista del cuadro (“¿qué haces esta noche [...]?”, “¿Te vienes conmigo a tomar unas copas?”, “¿o crees que Velázquez te pintó / para que fueras eternamente virgen?”, “¿te importaría darte la vuelta?”):

VENUS DEL ESPEJO,
DURANTE SU BREVE VISITA A MADRID
(Velázquez, Diego)

Eh, Venus, ¿qué haces esta noche
cuando se apaguen las luces
y se cierren las puertas,
cuando ya no te vigilen los vigilantes
que bostezan ni te miren las monjas
de reojo?
¿Te vienes conmigo a tomar unas copas?
Yo sé que, a través del espejo,
es a mí a quien miras,
no a ese hombre algo miope
que inspecciona tus nalgas
con gesto de entendido,
ni a la chica que toma notas en un cuaderno
cuadriculado.
Tú y yo nos entendemos,
conozco desde niño tu espalda desnuda
y, mira, somos adultos, ahora puedo decírtelo,
me masturbaba con tu imagen sobre los muslos.
Venga, no te enfades,
¿o crees que Velázquez te pintó
para que fueras eternamente virgen?

Eh, Venus, vístete que ya atardece
y Madrid ruge de ganas
de recibirte en sus calles. Cogido de esa cintura

que no conoce el PhotoShop,
 te enseñaré esta ciudad que has olvidado:
 pasearé a tu lado por La Latina,
 en la Calle Toledo comeremos caracoles,
 te invitaré a un vino en La Cava Baja,
 bajo el Arco de Cuchilleros
 te besaré en los labios.

Vamos, que ya anochece,
 despídete de ese cursi Cupido
 con sus flechas de mentira
 y sal de ahí;
 hoy he limpiado mi apartamento
 en tu honor
 y quiero hacerte el amor
 en la terraza, mientras nos sobrevuelan
 los últimos vencejos
 y los primeros murciélagos.
 Pero aguarda, no te vistas aún,
 concédeme un favor
 con el que he soñado desde niño.
 Venus, dedícame una sonrisa enmarcada,
 y después, muy despacio, pero de verdad,
 muy despacio:
 ¿te importaría darte la vuelta?

La invitación a que los cuadros del Museo del Prado salgan de sus marcos es un motivo que cuenta con ilustres precedentes, ya sea en el ámbito teatral —*Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), de Rafael Alberti— o en el narrativo —*Un novelista en el Museo del Prado* (1984), de Manuel Mujica Láinez—. No obstante, ese planteamiento está filtrado aquí por un tamiz desmitificador. Por un lado, el lienzo entronca con la educación sentimental del sujeto enunciativo, como demuestra la apelación a la complicidad con la destinataria (“tú y yo nos entendemos”) o el elogio de la carnalidad real frente a los retoques digitales (“esa cintura / que no conoce el PhotoShop”). Por otro lado, la defensa de la belleza natural sobre el artificio estético traduce el combate entre la contemplación admirativa y el amor sensual. El trasfondo metaficcional, resultado de transformar a la Venus barroca en una mujer de carne y hueso que visita Madrid en compañía del poeta, desemboca en un discurso a medio camino entre el excursu literario y la excursión turística. Además, el desenlace apunta a un nuevo enigma: el de la identidad velada de la figura femenina. Si en los versos anteriores el autor le proponía a Venus que se diera una vuelta con él por un Madrid bohemio y nocturno, ahora le pide que se dé la vuelta para apreciar sus facciones: “Venus, dedícame una sonrisa enmarcada, / y después, muy despacio, pero de verdad, / muy despacio: / ¿te importaría darte la vuelta?”.

En esta interpelación subyace acaso una referencia al atentado que sufrió el cuadro a manos de la sufragista Mary Richardson, que lo atacó con un hacha de carnicero en 1914⁶, convirtiéndolo en un símbolo ambiguo de la lucha por los derechos de la mujer. En cualquier caso, más allá de la coyuntural cita a ciegas propuesta por el autor, la Venus de Ovejero se difumina en un trampantojo metapictórico y espectral, pues intuimos que la verdad se esconde bajo una superficie a la que solo podemos aproximarnos a través de la fantasía (sexual y poética).

2.4. Una reflexión metapoética: “La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp”, de Jesús Jiménez Domínguez

Entre las composiciones de *Contra las cosas redondas* (2016), de Jesús Jiménez Domínguez, sobresale la éfrasis de *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, acaso la obra maestra de un subgénero pictórico —el forense— cultivado por numerosos artistas de la escuela flamenca: prueba de ello son *Lección de anatomía del Dr. Willem van der Meer* (1617), de Michael Jansz van Mierevelt, o *La lección de anatomía del profesor Frederick Ruysch* (1670), de Adriaen Backer. No obstante, Jiménez Domínguez recurre a la tela de Rembrandt, de 1632, para llevar a la práctica en el campo literario algo similar a lo plasmado en esa icónica escena: una disección del cuadro, aunque sustituyendo la severidad tenebrista por la taxidermia burlesca.

LA LECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DR. NICOLAES TURP (Rembrandt. Galería Mauritshuis, La Haya)

Es tan afilado el bisturí del Dr. Tulp que, además del cadáver, ha diseccionado por error también esta parte del cuadro.

Entre los tendones del brazo sin vida brotan algunas hilachas de lienzo que el maestro cirujano —pese al manual de Vesalio *De Humani Corporis Fabrica*— no sabe a ciencia cierta identificar. Por si fuera poco, junto a las venas rojas del sistema sanguíneo, asoman los cables verdes y amarillos del sistema de seguridad.

¿Qué demonios ocurre aquí? ¿Qué broma de mal gusto es esta? Y todos se inclinan ante la súbita, sobrecogedora revelación de una dimensión nueva, oculta hasta ahora.

Algo que no estaba previsto ha ocurrido en la sala de disección esta mañana. Temerosos y confusos, sudando raras perlas de pintura ocre, aún se preguntan qué. Gritan, sollozan, se mesan las barbas. Corren espantados de aquí para allá. Tropiezan con los cuatro límites del marco.

⁶ Desde este punto de vista, la herida también formaría parte del encanto magnético de la imagen. Según apostilla Hal Foster ([1996] 2001: 170), “para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside [...] en el cuerpo enfermo o dañado”.

Por lo visto sí hay algo detrás de esta vida, pero no el más allá que los doctores de la Iglesia prometían. Muy cerca, en grandes letras redondas, un cartel informa del horario de acceso a la eternidad: *Abierto de martes a domingo de diez a cinco. Cerrado el lunes por descanso semanal.*

La voluntad lúdica del texto arranca de la hipotética confusión entre el plano real y el pictórico. De esta manera, el accidente ocurrido durante la lección de anatomía destaparía tanto la dimensión convencional del arte como la impotencia de la escritura para capturar la esencia de las obras visuales. Asimismo, el desarrollo narrativo propio del poema en prosa le permite a Jiménez Domínguez afilar el bisturí de la ironía para abordar una parábola existencial sobre la trascendencia dentro del recinto de un museo. En efecto, la problemática interacción entre los moradores del lienzo y el espacio museístico es la clave del desconcierto de unos personajes que, liberados de su función estética, observan cómo se derrumban los fundamentos de su universo: “¿Qué demonios ocurre aquí? ¿Qué broma de mal gusto es esta?”, “Gritan, sollozan, se mesan las barbas. Corren espantados...”. Los aplicados discípulos del Dr. Tulp comprenden, en suma, la condición plástica de sus existencias (“Sudando raras perlas de pintura ocre”) y la rigidez de sus fronteras vitales (“tropiezan con los cuatro límites del marco”). Si el juego con la toma de conciencia de las criaturas ficcionales puede relacionarse con una larga genealogía creativa que iría desde la *Niebla* (1914) unamuniana hasta *El Levante* (1990), de Mircea Cărtărescu, pasando por *Seis personajes en busca de autor* (1925), de Luigi Pirandello, ahora la lección se troquela sobre la actual cultura del simulacro. El hecho de que la única realidad estable sea la eternidad burocratizada del museo —simulacro profano de la ultravida religiosa— admite una audaz traslación metapoética, según la cual la escritura también sería un sucedáneo de la realidad a la que pretende imitar. En estas coordenadas metadiscursivas, la fidelidad de la écfrasis no solo se contempla como un flagrante anacronismo, sino como una quimera inalcanzable.

3. UNA “ÉCFRASIS EN ACCIÓN”

A la hora de delimitar la categoría que hemos denominado “écfrasis en acción”, resulta conveniente apelar al concepto de “transposición intermedial”, definido para el ámbito que nos ocupa como “aquel tipo de poema posmoderno que plantea la apropiación, evocación o descripción literaria de un documento (verbal, visual o audiovisual) generado por los medios de comunicación de masas” (Ponce Cárdenas 2018: 224-225). Dicho concepto resulta solidario con la efervescencia visual y la aceleración óptica de unos códigos de representación que se caracterizan “por la simultaneidad perceptiva y la hegemonía de la imagen-movimiento” (Patiño 2017: 9).

El vértigo al que se asoma una sociedad saturada de imágenes, cercada por la seducción publicitaria e *infoxicada* por toda clase de estímulos digitales tiene su reflejo en la escena artística de las últimas décadas y en los productos textuales que

aspiran a documentarla. Así, los poemas de Aníbal Núñez, Luis Javier Moreno, José Ovejero y Jesús Jiménez Domínguez aún emulaban metafórica o metonímicamente la estructura de una galería o de un museo, mediante una disposición en salas / apartados, marcos / estrofas o pinceladas / versos. Ese paralelismo pictórico-poético —que custodia una porción del prestigio atribuido al *archivo cultural* (Groys [1992] 2005)— desaparece, en cambio, al abordar un conjunto de poemas cuya formulación entronca con la evanescencia de la instalación artística o de la acción performativa, a medio camino entre la descripción dinámica (López Grigera 1994) y la fabulación pragmatográfica. En ellos, la articulación interna de las piezas se sustituye por la interconexión de imágenes, asociaciones o motivos generados a partir de un núcleo temático germinal. A su vez, el referente explícito de las composiciones recogidas en el apartado previo, que incluían en sus títulos el nombre propio del pintor o el rótulo de la obra con que dialogaban, se reemplaza ahora por una serie de señales implícitas cuyas claves explicativas a menudo se relegan al paratexto, en forma de notas a pie de página o de nota final. De esta manera, la imagen movida que se apreciaba en las écfrasis analizadas en la sección precedente aparece aún más desleída, de acuerdo con la naturaleza *viscosa* de la interrelación intermedial, con la espectacularización del consumo y con la mirada tentacular de un espectador reciclado en *homo sampler* (Fernández Porta 2008) u *homo zapping* (Patiño 2017).

3.1. Una red de símbolos: *Araña*, de Ana Gorría

Un ejemplo de esta clase de acercamientos al fenómeno artístico contemporáneo se encuentra en *Araña* (2005), de Ana Gorría. Confeccionado como una tupida red simbólica, el libro se organiza a partir de metáforas recurrentes —la figuración de la poeta como tejedora de imágenes— y de cruces referenciales que remiten, entre otros materiales, a las esculturas de Louise Bourgeois y al celuloide de *Blade runner*. De la primera, Gorría toma la reivindicación de la araña como criatura protectora, frente a las connotaciones negativas con las que habitualmente se identifica. En efecto, las monumentales arañas de Bourgeois —*Spider* [*Araña*] (1997) o *Maman* [*Mamá*] (1999)—, forjadas en bronce o en acero, pueden entenderse como una defensa de esas “presencias amables” y como una fábula sobre las relaciones familiares⁷.

⁷ Así lo expresaba la misma Bourgeois en la página web de la Tate Gallery (2008): “The Spider is an ode to my mother. She was my best friend. Like a spider, my mother was a weaver. My family was in the business of tapestry restoration, and my mother was in charge of the workshop. Like spiders, my mother was very clever. Spiders are friendly presences that eat mosquitoes. We know that mosquitoes spread diseases and are therefore unwanted. So, spiders are helpful and protective, just like my mother”. (“La araña es una oda a mi madre. Ella era mi mejor amiga. Como una araña, mi madre era una tejedora. Mi familia tenía un negocio de restauración de tapices y mi madre estaba a cargo del taller. Como las arañas, mi madre era muy lista. Las arañas son presencias amistosas que se comen los

Por otra parte, el guiño intermedial a *Blade runner* (1982), de Ridley Scott, aporta el epígrafe inicial del poema “Tela de araña” y nos retrotrae a una de las conversaciones que mantienen el detective Rick Deckard y la androide Rachael en la película:

RICK DECKARD: ¿Se acuerda de la araña que había en su ventana? Era naranja, con las patas verdes. La vio tejer una telaraña todo el verano. Un día puso un huevo. Luego el huevo eclosionó

RACHAEL: Y salieron de él cientos de arañas... que se la comieron.

La disparidad de fuentes culturales que maneja Ana Gorría, en cuyo alambique se destilan también las huellas de la tradición grecolatina —desde el mito de Palas y Aracne hasta el de Ariadna—, enriquece el mosaico de un poemario que no se subordina a una sola obra visual, sino que indaga en la textura de las imágenes y en las costuras del discurso. Así se observa en el poema “*Spider*”, precedido por el nombre de “Louise Bourgeois”:

SPIDER

A solas con la fiebre,
temblando,
sobre la niebla azul

qué camino trazar,
por qué la urgencia,
a quién alzar
este
alfiler de vidrio
incandescente,

cómo cesar la luz,
dónde
depositar
los firmamentos

que arrastro entre las manos,
sin voz,
con la emergencia del hambriento

que niega los eclipses,
el óxido ordinario de las tardes,
lo fácil de las líneas,

que apuesta el estupor
a la temeridad de las visiones,

mosquitos. Sabemos que los mosquitos propagan enfermedades y son por ello indeseables. De esta forma, las arañas son útiles y protectoras, como mi madre”). [Traducción en la página web del Museo Guggenheim de Bilbao].

con la fe del que arriesga
 en el costado
 la sal de la victoria.

La autonomía descriptiva de la composición con respecto a la obra escultórica que la motiva contrasta con su innegable coherencia dentro de la constelación simbólica del libro que la acoge, cuyas piezas funcionan como pasadizos comunicados. En este sentido, la liberación del anclaje mimético hace del texto de Gorría una suerte de arquitectura encriptada donde convergen la técnica del claroscuro (“cesar la luz”, “niega los eclipses”), la fuerza evocadora de la sinestesia (“niebla azul”) y el reciclaje de los materiales constructivos con los que operan la escultura (“vidrio”, “óxido”) y la poesía (“voz”, “líneas”), respectivamente. Más allá del complejo asedio hermenéutico a una obra surcada por la conciencia del desarraigo, *Araña* se erige en una reflexión sobre la opacidad de las palabras, el enigma del lenguaje y la mirada de una poeta-araña condenada a desenredar el monstruoso entramado de nuestro mundo arácnido (Gómez Toré 2005: 8).

3.2. Una cámara verbal: *Nostalgia de la acción*, de Ana Gorría

Un paso más allá se sitúa otra contribución de la misma autora: *Nostalgia de la acción* (2016), que promueve una reapropiación del *corpus* filmico de la cineasta experimental Maya Deren. En este caso, dicho procedimiento se lleva a cabo a través de una diseminación textual que aspira a que palabra e imagen se fundan en una única acción performativa. A diferencia de lo que ocurría en *Araña*, ahora una nota final nos pone en antecedentes sobre la naturaleza del proyecto emprendido:

Los poemas que componen *Nostalgia de la acción* son mi particular lectura a través de las palabras de gran parte del *corpus* cinematográfico de la cineasta Maya Deren [...]. En la actualidad, el legado filmico de Maya Deren se encuentra en régimen de dominio público y es accesible a través de diversos formatos y registros a cualquiera [...] interesado en su obra.

El sesgo intermedial de esta aventura asume como premisa la distancia entre las convenciones narrativas del cine hollywoodiense y los libérrimos mecanismos expresivos del cine experimental. En lugar de contar una historia a partir de las imágenes creadas por Deren, a Gorría le interesa ofrecer una lectura personal de esas imágenes. Aunque no existe una equivalencia exacta entre los poemas y las películas, o entre los versos y los fotogramas, no resulta difícil percibir una transversalidad dialógica que vincula las secuencias líricas con los cortes audiovisuales. Ejemplo de ello es el poema que comienza con la pregunta “¿Quién dice yo?”, en el que se introducen algunas de las asociaciones visuales presentes en el cortometraje *A study in choreography for camera*, rodado por Maya Deren en 1945 y disponible en YouTube:

[¿QUIÉN DICE YO?]

¿Quién dice yo? ¿quién mira?

sucedemos
sucede hago

palabras
que hacen

imágenes que hacen
hombre árbol bosque árbol árbol árbol

hombre

es el brazo extendido en la maleza la inminencia
en un claro en la cima en lo incipiente

¿quién escucha el silencio?

la ascensión en el rostro
la verticalidad
del álamo los músculos

devenir es

la flecha de los muslos en el hogar
el deseo agitándose como una lombriz cóncava
contra el vientre en el vientre en el espejo

él otro

ser

el museo la historia las estatuas las esculturas
el yeso

la baliza todos soy todos soy todos soy

vuelvo contra mí
contra
nuestros rostros coinciden
jano bifronte ellotros buda
divinidad

pasan palabras rápidas imágenes
del bosque soy el bosque soy el bosque
soy
¿quién dice yo?

A semejanza de la cámara de Deren, Gorría orquesta una coreografía en la que los movimientos de la danza se reproducen mediante la ausencia de puntuación y

la inserción de recursos destinados a dotar de dinamismo a la lectura (transposiciones léxicas, amalgamas neológicas, repeticiones literales de palabras o cláusulas). Asimismo, en los versos se integran varios paralelismos metafóricos explotados por la cineasta, como la fusión entre el sujeto y la naturaleza que lo rodea (hombre / árbol, brazo / maleza, músculos / álamo). Con todo, la inquisición sobre la identidad entronca con la segunda parte del cortometraje, donde el bailarín protagonista abandona el bosque en el que había iniciado su *performance* y se recluye en un museo repleto de máscaras y aparejos rituales. El movimiento pendular entre reconocimiento y alteridad que se plasma en el filme —mediante la superposición del rostro del bailarín con el de una estatua de Buda— se traslada al discurso verbal gracias a la alusión a una identidad jánica que oscila entre la naturaleza ilimitada y el espacio acotado del museo, entre la pulsión instintiva hacia la libertad y la dimensión cultural del hecho artístico. En suma, esta écfrasis intermedial transforma la materia lingüística en una pantalla encendida que en otras ocasiones se teñirá de una perturbadora ironía o servirá como vehículo para denunciar la violencia de las imágenes contemporáneas.

3.3. Una serie textual: *Ruido blanco*, de Raúl Quinto

Precisamente la reflexión sobre la violencia está en el origen de *Ruido blanco* (2012), de Raúl Quinto, que explicita en una nota al pie el suceso del que toma su inspiración: el suicidio en directo de la periodista y presentadora estadounidense Christine Chubbuck, ocurrido en 1974⁸. Frente a la frontalidad de la pantalla catódica, Quinto opta por una mirada elíptica o una “écfrasis intersticial” (Martín-Estudillo 2007: 125-130) que nos empuja hacia los límites de lo que legítimamente puede verse o decirse. El libro se construye como una serie textual atravesada por un conjunto de mantras que parecen confiar en el valor catártico de la reiteración. De los diez poemas del libro titulados “Christine Chubbuck”, el primero y el segundo aportan las claves interpretativas del volumen. Mientras que “Christine Chubbuck [1]” arranca de la continuidad entre el cuerpo (la nuca, el hueso, la melena) y la imagen (las ondas, el visor, la pantalla) para desenmascarar la tácita complicidad del espectador, “Christine Chubbuck [2]” nos sitúa a medio camino entre la evidencia de la muerte y su representación estética, en los aledaños del “realismo traumático” (Foster [1996] 2001: 133-140) y del trabajo sobre las fronteras del cuerpo que Marina Abramovič ha denominado *body drama*:

⁸ El contenido de la nota al pie es el siguiente: “15 de julio de 1974. Emisión en directo del programa de televisión *Suncoast digest*. Primer plano de la periodista Christine Chubbuck, mira a cámara y dice: ‘De acuerdo a la política del Canal 40 de brindarles lo último en sangre y entrañas a todo color, están a punto de ver otra primicia: un intento de suicidio’. Inmediatamente después la pistola, la bala contra la cabeza, el silencio. La imagen”.

CHRISTINE CHUBBUCK [1]

Calibre 38-Especial
con punta perforada,
a una distancia mínima

el frío previo
contra la nuca
dura solo un instante,

el resto del proceso
se expande en oleadas infinitas:

la flor del hueso astillado
mordiéndola roja la melena negra,
el visor de la cámara
resquebrajándose
como una piel de hielo,
la pantalla estallando al otro lado,

infinitos cristales

sobre tu alfombra.

CHRISTINE CHUBBUCK [2]

Un bucle: la secuencia en que Christine
mira a la cámara y pronuncia
sus últimas palabras, el instante
en que aprieta el gatillo: nunca acaba.

Repite una oración, una liturgia,
hasta agotar significados.
Hasta dejar de ser algo real.

Detén la imagen.
Composición de sombras
contra un fondo que tiembla.

El encuadre lo es todo.

Los desenlaces de “Christine Chubbuck [1]” (“infinitos cristales // sobre tu alfombra”) y de “Christine Chubbuck [2]” (“El encuadre lo es todo”) se erigen en rotundos epifonemas que reaccionan contra una saturación de imágenes agresivas. No obstante, la indeterminación del discurso no nos permite descubrir si estamos ante un ejercicio de intermedialidad o ante una ficcionalización basada en hechos reales⁹.

⁹ Otros libros-instalaciones que cabría enumerar en este apartado son *El hombre que salió de la tarta* (2004), de Alberto Santamaría; *Hacia un ruido. Frases para un film político* (2016), de María Salgado; y *Nihiloma* (2020), de Rubén Martín. El primero propugna la expansión y deformación de una

Para despejar la incógnita deberíamos saber algo que el autor no está dispuesto a confesar: si él ha visto las imágenes del suicidio o si se ha limitado a imaginarlas. La duda razonable contribuye a desafiar el último límite que separa la écfrasis poética de la fabulación lírica. Velar o desvelar. Ese es (sigue siendo) el eterno dilema.

4. RECAPITULACIÓN

A través de las dos categorías habilitadas en este artículo se ha pretendido demostrar tanto la vitalidad y la rentabilidad explicativa del género ecrástico como la conveniencia de adaptar sus límites a las manifestaciones artísticas actuales. Por un lado, los textos que hemos adscrito a la “écfrasis en movimiento” entablan un fructífero diálogo con referentes visuales fácilmente reconocibles, por más que esa conversación fluya por caminos imprevistos, reemplace la versión original por la subversión lírica o se desmarque de la información descriptiva que estaba en el ADN de la écfrasis clásica. Por otro lado, las composiciones ubicadas dentro de una “écfrasis en acción” no solo bloquean la transferencia inmediata con los lectores o espectadores, sino que se hacen eco de unas manifestaciones artísticas caracterizadas por la mutación y la provisionalidad. La incorporación de códigos intermediales, la reivindicación de la fragmentariedad asociativa y la progresiva emancipación de los modelos plásticos constituyen las señas de identidad de una écfrasis posmoderna guiada por la energía performativa y el placer de la interpretación. Al fin y al cabo, el adagio según el cual una imagen vale más que mil palabras bien podría invertir su orientación para suscribir exactamente lo contrario: en el territorio de las interrelaciones entre poesía e imagen, a menudo una palabra vale más que mil imágenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artigas Albarelli, I. (2013). *Galería de palabras: la variedad de la ecfrasis*. Bonilla Artigas Editores / Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964566461>
- Bagué Quílez, L. (2016). *La Menina ante el espejo. Visita al museo 3.0*. Fórcola.
- Baxandall, M. ([1971] 1996). *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*. Visor.
- Bergmann, E. L. (1979). *Art inscribed. Essays on ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*. Harvard University Press.

peculiar noticia periodística: la muerte por asfixia del ciudadano estadounidense Jessie Zeller, dentro de una tarta de cumpleaños dirigida a su esposa que nunca llegó a su destino. Por su parte, plegándose al simultaneísmo de los medios digitales, el libro de María Salgado se plantea como un ejercicio de apropiacionismo diseñado a partir de la superposición de esquirlas dialógicas, recortes informativos y materiales heteróclitos que se remontan al movimiento 15M. Finalmente, *Nililoma* se aplica a una corrupción textual donde los códigos binarios de Internet, las manchas visuales y los fragmentos de texto cristalizan en una desasosegante distopía que mantiene indudables conexiones con la obra fílmica de David Lynch.

- Bonnefoy, Y. (2003). *La nube roja. Diseño, color y luz*. Síntesis.
- Egido, A. (1989). *La página y el lienzo. Sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*. Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Anagrama.
- Foster, H. ([1996] 2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- García Martínez, L. F. (2011). *La ékfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*. Devenir.
- Gómez Toré, J. L. (2005). "Tejiendo sombras". En A. Gorría, *Araña*, 7-9. El Gaviero.
- Gorría, A. (2005). *Araña*. El Gaviero.
- (2016). *Nostalgia de la acción*. Saltadera.
- Groys, B. ([1992] 2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Pre-Textos.
- Jiménez Domínguez, J. (2016). *Contra las cosas redondas*. La Bella Varsovia.
- López Grigera, L. (1994). *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Universidad de Salamanca.
- Martín-Estudillo, L. (2007). *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Visor.
- Moreno, L. J. (1992). *El final de la contemplación*. Visor.
- Núñez, A. (2015). *Poesía reunida (1967-1987)*. Calambur. Ed. de V. Vives Pérez.
- Ovejero, J. (2012). *Nueva guía del Museo del Prado*. Demipage.
- Patíño, A. (2016). *Todas las pantallas encendidas. Hacia una resistencia creativa de la mirada*. Fórcola.
- Persin, M. H. (1997). *Getting the picture. The ekphrastic principle in twentieth-century Spanish poetry*. Bucknell University Press / Associated University Press.
- Ponce Cárdenas, J. (2014). *Ékfrasis: visión y escritura*. Fragua.
- (2018). *Negróni / California: teselas publicitarias en Aurora Luque y Juan Antonio González Iglesias*. En L. Bagué Quílez (Ed.), *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema* (pp. 223-247). Iberoamericana / Vervuert.
- Quinto, R. (2012). *Ruido blanco*. La Bella Varsovia.
- Riffaterre, M. (2000). "La ilusión de ékfrasis". En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura* (pp. 161-183). Arco / Libros.
- Spitzer, L. (1955). The 'Ode on a Grecian Urn', or content vs. metagrammar. *Comparative Literature*, 7, 203-225. <https://doi.org/10.2307/1768227>
- Strand, M. ([1994] 2008). *Hopper*. Lumen.
- Vouilloux, B. (1994). *La peinture dans le texte (XVIII^e-XX^e siècle)*. CNRS.
- Williams, W. C. ([1962] 2007). *Cuadros de Brueghel*. Trad. de J. A. Montiel. Lumen.



ESTUDIOS LITERARIOS

DECANONIZACIÓN DE LA POESÍA MEXICANA:
LOS CASOS DE HORACIO WARPOLA Y ANDREA ALZATI

DECANONIZATION OF MEXICAN POETRY:
THE CASES OF HORACIO WARPOLA AND ANDREA ALZATI

IGNACIO BALLESTER PARDO

Universidad de Alicante

ignacio.ballester@ua.es

ORCID: 0000-0002-5826-3167

Recibido: 20-02-2021

Aceptado: 27-05-2021

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es estudiar *Carcass* (2019), poemario que Horacio Warpola (Atizapán de Zaragoza, Estado de México, 1982) publicó en *Instagram Stories*, y las *performances* que Andrea Alzati (Guanajuato, 1989) comparte en dicha red de cara a una reconfiguración de la lírica reciente desde el país con más hispanohablantes. Para ello describiremos algunas obras de difícil y efímero acceso en torno a la experimentalidad; compararemos tales prácticas con las tradiciones que permean en ambos casos; hasta llegar a discutir tanto el concepto de marginalidad como el de poema. El estudio se basa en el campo cultural de Bourdieu y la teoría de los polisistemas de Even-Zohar; así como el dificultismo que aborda Palma y la densidad a la que llega Higashi; con la intención de entender el interés que despierta autoalejarse del canon desde las vanguardias a las actuales manifestaciones interartísticas.

Palabras clave: canon, intermedialidad, obra de arte, profesionalización, hibridismo.

ABSTRACT

The objective of this work is to study *Carcass* (2019), a collection of poems that Horacio Warpola (Atizapán de Zaragoza, Estado de México, 1982) published on *Instagram Stories*, and the *performances* that Andrea Alzati (Guanajuato, 1989) shares on said network in the face of a reconfiguration of the recent lyric from the country with the most Spanish speakers. To do this we will describe some works of difficult and ephemeral access around experimentality; we will compare such practices with the traditions that permeate in both cases; up to discussing both the concept of marginality and that of a poem. The study is based on Bourdieu's cultural field and Even-Zohar's polysystem theory; as well as the difficulty that Palma tackles and the density that Higashi reaches; with the intention of understanding the

interest that arouses self-distancing from the canon from the avant-garde to the current inter-artistic manifestations.

Keywords: canon, intermediality, artwork, professionalization, hybridism.

1. INTRODUCCIÓN AL MOVIMIENTO EXPANDIDO

La poesía mexicana que se publica (ya no solo como texto impreso) en el siglo XXI se relaciona con otras artes y medios, como las visuales y los *performáticos*, respectivamente. El interés interartístico de la lírica del país con más hispanohablantes surge con las neovanguardias hispanoamericanas que estudian Alejandro Palma y Gabriel Hernández Espinosa (2017). Detona con el Núcleo Post-Arte y, previamente, mediante los *Poelectrones* (1972) de Jesús Arellano y la puesta en escena de *Blanco* (1967) de Octavio Paz, quien un año antes firma el prólogo de la antología *Poesía en movimiento* (1966). Dicha muestra funge como punto de partida para la canonización que decanonizan –contra la poesía efectista y viral que polemiza y caracteriza a buena parte de la poesía en español– los ejemplos recientes que analizaremos desde diversas teorías que se cruzan en el poema encriptado (que diría Higashi desde la crematística, 2015)¹ y dificultista (término acuñado por Palma)². El poema, inasible, supone un reto para quienes, expectantes, leemos, vemos y escuchamos la obra de arte a través de la pantalla.

2. BASE TEÓRICA DEL POEMA QUE DEJA DE SER(LO)

En la canónica antología *Poesía en movimiento* no aparece el representante del dificultismo que es Gerardo Deniz (Palma 2016), referencia que permea la poesía mexicana contemporánea (Higashi 2018), junto a José Emilio Pacheco ese mismo año (Ruiz-Pérez). Ambas líneas, la del poema encriptado y la del que continúa la poesía coloquial o comunicante de los sesenta del siglo pasado, legitiman y viralizan, por

¹ Para Higashi, el poema continúa la revelación epifánica de Paz; es decir, según observaremos en los casos de Warpol y Alzati: “cuando el poema deja de funcionar para quien lee como signo en rotación y empieza a funcionar como una epifanía, se llega al destino último del poema. Este largo trayecto de sentido desemboca en la revelación epifánica, cuando quien lee construye para el poema un sentido personal, único e inalienable, en la revelación de su propio ser” (2015: 89). Se establece así una serie de interpretaciones que alimenta, estimulante, el dificultismo. Dicha línea llegará a la densidad: reto que plantea la interpretación de la obra de arte verbal en contacto con una serie de referencias visuales y sonoras; herederas, pues, de la vanguardia y neovanguardia hispanoamericanas.

² Según Palma, el dificultismo atiende a la *elocutio*; es decir, la manera en que se expresa el tema en la obra de arte lírica y en su relación con otras referencias y disciplinas: “Poco entendido como forma particular de escritura poética, el dificultismo tiene su origen desde las propias consideraciones aristotélicas cuando se refiere a la elocución en la poesía” (2016: 230). De tal modo estudiamos las obras que en estas líneas nos ocupan, prestando especial atención al medio (digital) en el que se publican y las reflexiones que en torno al campo cultural de Bourdieu ([1989] 2013) establecen. La ligazón entre el soporte y la estrategia de decanonización nos permitirá distinguir el actual movimiento de las vanguardias, que ya operaba con objetivos similares: cuestionar el arte desde la *elocutio* y la *dispositio* y no tanto desde la *inventio*.

un lado, el poema tradicional que resulta fácilmente inteligible y comprensible, al tiempo que otras acciones³ superan la lectura, como tal, para convertirse en experiencia o, según Rocío Cerón (2015), literatura expandida.

El canon que estudia Higashi en un trabajo todavía inédito ya se advierte en su libro *PM/XXI/360º* (2015): “Las formas en las que *Poesía en movimiento* ha afectado al canon de la poesía mexicana son rizomorfas, de modo que su irrupción en el pasado inmediato y en el presente (futuro) dista mucho de tener un patrón simple y lineal” (23). Entre las ramificaciones vigentes se encuentra la idea de ruptura (neovanguardística) que continúa operando en el texto, en primer plano, y en la *dispositio* de este en relación con otras artes, como el propio Paz pensaba desde la danza y la música o Arellano con la fuerza visual que desarrolla en los últimos años el poemuralismo de Roberto López Moreno.

En el libro (digital, algo que se asocia al canon que tomamos en consideración, para refutarlo, en estas líneas desde la poesía) *Literaturas en México (1990-2018): Poéticas e intervenciones* (2019), un par de capítulos ilustran el concepto de poema que pasa a ser efímero y maleable.

Por un lado, Susana González Aktories aborda las poéticas sonoras en su tradición: “permiten remontarse igualmente a los impulsos de las primeras vanguardias artísticas de las que estas propuestas de arte expandido e intermedial se dicen herederas” (61-62). Todo ello “sin necesidad de restringirlas a una sola disciplina artística” (62). Interartísticas, pues, rizomáticas, hallan en los canales digitales la lectura que se expande, intermedial; lejos de la fijación canónica de referencias como Paz, que terminó publicando un archivo que legitima al cabo su obra *Blanco*; de una manera similar a la exégesis que ante la experimentalidad en apariencia incomprensible se ve obligado a mostrar Deniz en *Visitas guiadas* o Cerón en torno al festival *Enclave*.

Por otro lado, Héctor Domínguez Ruvalcaba pone el foco en la calle y el compromiso político que existe en la puesta en escena de tales obras. No atiende a los poetas estudiados, pero sus conclusiones sí permiten presentar casos como el de Alzati. Pese a no ser la violencia el tema principal de estas páginas, diferentes poetas

³ Como no podía ser de otra manera, empleamos dicho término a raíz de la vanguardia: base de las propuestas que continúan actualizando Warpolo y Alzati en México. Para ello podemos tomar como referencia el CADA (Colectivo de Acciones de Arte) al que, entre demás poetas de Chile, perteneció Raúl Zurita; quien plasmó su obra, antes que en lo digital, en el soporte natural que son el cielo, el desierto de Atacama o los acantilados de la costa del Pacífico, según lo menciona Rovira (2016). Cabe destacar que, en 2021, durante la pandemia, Zurita estuvo a punto de participar con sus versos de nuevo en el cielo, esta vez de México, mediante el evento virtual “Escrituras en el cielo: poemas dibujados con luces en el cielo nocturno de la Ciudad de México” que iba a ofrecer junto a poetas próximos a los que nos ocupan como Maricela Guerrero, Ruperta Bautista y Luis Felipe Fabre. Esta vez íbamos a ver, hasta que se suspendió por falta de permiso para el uso de drones, el acto directamente a través de la pantalla. Lejos de comparar las recientes acciones con la vanguardia o la neovanguardia, partimos de las bases que tales movimientos establecen en el siglo pasado para ver de qué modo pueden continuar en el tercer milenio a propósito de la idea intermedial de canon.

se comprometen de manera explícita a través de la experimentalidad con otras artes, con los asesinatos y las desapariciones como telón de fondo. Destacan Camila Krauss en su aplicación móvil de *En las púas de un teclado* (2013, como libro impreso en 2018) o Luz María Sánchez con su exposición *Modos de Oír* (2019).

La tesis de Domínguez se extiende a los casos que mostraremos: “la poesía se presenta como un llamado al público a dolerse por la injusticia. Entonces la poesía se convierte en una fuerza política cuando toma el escenario público y habla desde el testimonio” (310). Así pues, el hecho de liberar sus obras o de instalarlas en la calle, en Warpola y Alzati, existe un compromiso, una dimensión cívica por la relación del arte con la sociedad, más allá de las obras dirigidas a ella a través de un catálogo o un encuentro literario apoyado por el Estado.

A tal movimiento, expansión o *performance* le da Gabriel Hernández Espinosa, junto a Alejandro Palma Castro, el nombre de dislocación; concepto que nos permite asentar la investigación de las siguientes páginas. En palabras de Hernández Espinosa: “la dislocación se da cuando la poesía trasciende su ámbito más tradicional, convencional o establecido, ya sea en términos de soporte, formales e incluso performativos” (11). Veamos, entonces, cómo disloca la poesía el movimiento en su máxima expansión, superando incluso los intereses por formar parte o encajar en un canon.

Hablamos de decanonización, pues, por el hecho de autoconsiderarse tales obras marginales o experimentales en su más periférica concepción: alejada de lo convencional, de lo más visto y escuchado. Este último sentido de canon para Higashi, en el contexto poético, configura un discurso que nace (no pionero, pero sí como fruto) de las relaciones con otros textos y disciplinas que posibilitan las redes sociales: *collage* de lecturas e interpretaciones que muestran los casos que abordaremos en lo que sigue.

3. METODOLOGÍA DEL PROCESO DE ESCRITURA MÁS ALLÁ DE LA LECTURA

Si tomamos el término decanonización (o descanonización) que (para otro contexto) utiliza Neuschäfer (2006) una década después del trabajo que editan Van der Kooij y Van der Toorn (1998), lo hacemos para referirnos al proceso inverso por el que una obra –lejos de caer en el cultismo que privilegian otras épocas ante el descuello de las universidades y numerosas actividades académicas– se autositúa en un espacio ajeno al centro, al poder, a la crematística que reconoce Higashi en buena parte de poetas jóvenes de México.

Más que aparecer o desear permanecer en una lista de nombres reconocidos y citados, la autogestión y la liberación de archivos consolidan una poética coherente con la relación tanto de la poesía con otras artes como canales abiertos, entre los que se encuentran las redes sociales. Se acercan pues a la democratización que estudia Gainza (2018). Más que devaluar, se difunde el trabajo interartístico a través de un público espectador que tiene en sus manos acceder al contenido digital, liberado en la red. En lugar de formar parte de los catálogos que impone el canon

editorial o académico, tales poetas suponen una escuela o movimiento (para aprovechar el término paciano) por su constante actividad. A diferencia de otros géneros como la narrativa, con algunos casos de la poesía en México, vence los intereses comerciales y apuesta por la descarga gratuita de tales obras; las cuales acaban siendo canónicas (estudiadas por Salinas Pérez en 2017), de la misma manera que sucede con *Antígona González* (2012) de Sara Uribe (también representada, por cierto, en el escenario como obra teatral: espectáculo que vemos cómo va de la calle, en el estridentismo, a la naturaleza, en CADA, y a la pantalla en la actualidad).

Abrir una antología –según lo vimos en *Signos Literarios*– (Ballester 2019) no garantiza formar parte del canon. Podría ayudar a ello, pero los resultados son otros si atendemos a la recopilación de las obras mencionadas en muestras de otras latitudes o lenguas. El esfuerzo no se debe solo a una lógica de mercado, sino que la desatienden de un modo consciente precisamente porque la advierten en poetas burócratas de su promoción. Pese a formar parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (como en el caso de Alzati, entre 2016 y 2017), se caricaturiza el canon y el mecenazgo público que, de manera singular, a diferencia de otros países de habla hispana, aún sigue ofreciendo México.

Muestra de tal postura crítica y paródica la ofrece la propia Alzati al convocar recientemente un Premio de Poesía con su nombre; dicen las bases del “Certamen Nacional de Literatura Espumosa Andrea Alzati 2021”: “Yo, que no tengo un lugar relevante en la cultura, ni en la historia, ni lo tendré nunca, he decidido lanzar una convocatoria para recibir poemas y premiarlos desde este lugar privilegiado que me confiere el mero hecho de estar viva y absolutamente desocupada y aburrida” (Alzati 2020: en línea). Anacari Beltrán Figueroa aka Yoko Ñim (Cuernavaca, Morelos 1991) resultó ganadora con el poema “Mignon es tierno o lindo”. En el fallo, Alzati reconocía que “no busco la profesionalización de la escritura” (Alzati 2021: en línea). Se entiende de tal modo el perfil del artista que se consagra o profesionaliza, según lo aborda Clara Hernández Ullán (2019) sin dejar de lado la teoría de la vanguardia planteada por Poggioli, Adorno, Bürger, Hauser o Callinescu. A este respecto, antes de pasar a analizar la obra poética, conviene asentar la concepción de Even-Zohar (2017):

Parece haber sido Shklovskij quien conceptualizó por primera vez las distinciones socioculturales en la producción de textos en términos de estratificación literaria. Según él (1921, 1923), en literatura ciertas propiedades son canonizadas mientras que otras permanecen no-canonizadas. Desde tal punto de vista, por “canonizadas” entendemos aquellas normas y obras literarias (esto es, tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta. “No-canonizadas” quiere decir, por el contrario, aquellas normas y textos que esos círculos rechazan como ilegítimas y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida a menudo (a no ser que su status cambie) (14).

El ganador recordará
 El perdedor olvidará
 ¿O era al revés?

Los versos, breves, componen una serie de hasta veinticuatro historias (sin contar la cubierta y la contracubierta) que forman parte de la historia (siempre en minúscula). La ausencia de signos de puntuación –como, por lo general, el resto de la obra de tales poetas– permite considerar dichas producciones, en relación con otras artes, como *continuum*. Sobre un fondo urbano, nocturno, el sujeto poético narra en tercera persona las bases de un concurso que (como el de Alzati) parodia la pertenencia y la pertinencia del canon. En el sentido escatológico que mostrará Alzati con el símbolo del huevo y el papel higiénico, en sus puestas en escena, Konstanz Elú a.k.a. Horacio Warpola nos lleva a la búsqueda de la segunda acepción de carca que recoge la RAE: del quechua *karka*, en Perú, con el significado de mugre, suciedad del cuerpo. Resulta una acepción válida para el estado de ánimo del sujeto poético que con sorna parece desprenderse de la crematística que envuelve a parte del canon de la lírica en México. Decanoniza el canon mediante la caricatura, la ironía. Queda patente dicho recurso en la cuestión retórica del final que asocia el recuerdo (y el hecho de ser recordado) a quien gana un “concurso” (literario, artístico); y el olvido (o el hecho de ser olvidado, marginado, apartado) a quien lo pierde: “¿O era al revés?”.

Tras el interrogante, en primera persona del plural (y luego en singular) desarrolla distintas suposiciones y deseos (literarios) que cobran fuerza por el hecho de ser compartidos en *Instagram*; ya que lo verbal da paso a un paratexto mayor. Aparentemente en segundo plano la imagen y el sonido congelan la historia de la literatura en una aplicación más efímera aún que el papel y el canon.

La quinta de las *stories* alude precisamente al tiempo que dura un poema (o, por extensión, un poemario) en el imaginario colectivo, en el espacio público que se proyecta al fondo de las torres altas de la ciudad, para la que la música agiliza el ritmo y electrifica el tono de la música clásica: “Quiero quedarme / todo el tiempo posible // Amo esta experiencia / nos iremos en cinco minutos”.

Los personajes, secundarios, de *Carcass* no aparecen más que como recurso que permite identificarnos con seres minúsculos en la monstruosa ciudad. La incertidumbre ante el futuro, como tema, en una estética del siglo pasado, hila y pasa las pantallas (como si de un videojuego se tratara) ante, de nuevo, preguntas que desaparecen en quince segundos para dar paso a otra escena y, así, hasta una lectura frenética del vértigo de la existencia. Fortalecen dicha sensación de nostalgia las piezas musicales lúgubres y melancólicas que acompañan la urbe.

No resulta explícita la violencia que vimos que aborda Domínguez, pero sí causa que el sujeto (posiblemente autobiográfico por el hecho de que en *Instagram* solemos contar nuestra propia vida) eyacule, adolescente, “sobre las hormigas” (símbolo de la sociedad gris y gregaria de la interfaz de las primeras videoconsolas); y

alude al poder, al canon, contra la naturaleza (del arte). Dice así uno de los últimos textos: “Cociné una / pasta integral / Le agregué albahaca // Y unos tomates / muy costosos // Todo con el dinero / es violencia”.

Ante la crematística que advierte Higashi, Warpola construye un libro de poesía distópico. Algo particular en la lírica mexicana y que apenas encontraría posibles muestras en Julián Herbert, Maricela Guerrero, Luis Eduardo García o Diana Garza Islas (quien se acerca a las acciones de arte que veremos a continuación con Alzati). La última historia de las *Stories* establece un perfil de poetas que decanonizan y son decanonizados (o al revés) desde la referencia a otras artes (esta vez, del director de cine franco-suizo):

Doblarse como en
las escenas de Godard
donde los personajes
son un montón de cosas

Yo quería ser
un montón de cosas
y al final no fui nada

La poesía: al cabo, “un montón de cosas”. *Un montón de escritura para nada* (2019), de Sara Uribe. Un montón de líneas que forman versos por los límites de la pantalla, de la aplicación, de la caja de texto. La frustración ante el canon agolpa mensajes instantáneos en las redes que funcionan como poema por la decanonización del mismo género literario, conectado con otras artes.

Artes a las que Alzati se aproxima desde la poesía son la pintura, el *collage* o las instalaciones urbanas. Si en *Animal doméstico* (2017) simbolizaba en el huevo la poética (analizada en cuanto al canon y las antologías un par de años después; Ballester 2019), en su cuenta de *Instagram* (@aalzati) publica performance que vinculan los significados poéticos de elementos cotidianos como el papel higiénico, lápices, una manzana atravesada por cuchillos y el ya mencionado huevo.

A él se refiere de esta manera en su libro impreso (y disponible, virtual, en el repositorio de Poesía Mexa); concretamente, en la segunda de las tres partes, entre “Miel” y “Leche”, “Huevo”:

malabarista áurea
cuando llegué a los once
aprendí a balancear un huevo con la punta de mi dedo índice
y anduve así un buen rato
caminando por las orillas intrincadas
equilibrándome por bordes asimétricos
tanteando lo empedrado irregular
[...]

la solemnidad del político muere caricaturizada
 yo por eso me he empeñado
 en dominar el malabar del huevo
 qué tierno un huevo bailando (¿sobre la ancho de su cintura?)
 qué frágil el cascarón
 qué viscosa la clara
 (casi tan denso como el claro)
 ¡qué amarilla y qué redonda la yema del huevo!
 qué feliz huevo
 huevo ombligo
 huevo oscuro
 huevo olvido
 [...]

y no vi ni la clara, ni la yema, ni el pollo
 pero sí vi en cambio una flor
 y era la flor más hermosa que he visto en mi vida
 y lo supe en ese momento
 pero hoy no la recuerdo
 no sé cómo pude olvidar una flor tan bella
 pero es quizá el olvido
 una forma más hermosa del recuerdo (57-58)

Este poema, publicado en 2017, sigue una poética similar al coloquialismo que acaba desautomatizando el objeto doméstico y da, al cabo, el dificultismo. A la manera de un diario o autorretrato, tan común en los ya mencionados Julián Herbert o Maricela Guerrero, se alude al símbolo vital desde las escenas cotidianas que, de manera inductiva, dan lugar a una poética dificultista e instantánea. Además de la lectura que también Alzati le daba a la encrucijada canónica del olvido y el recuerdo, el tono del habla, cercano al autobiografismo de Warpola, estrecha la relación de este símbolo oval con el ombligo que da nombre a México –del náhuatl “Metzli” (luna) y “xictli” (ombligo): ombligo de la luna– y construye una performance como la titulada un año antes: *Cómo encontrar tu ombligo o tácticas para dictar tu nombre sin decir nada* (2016). Fue publicada en *Instagram* (no ya en *Stories*, sino en el propio muro). Nos centramos en ella; aunque, como decimos, otras posteriores suyas e incluso de otras poetisas como Diana Garza Islas abonan esta idea de instalación pública.

La imagen de *Cómo encontrar tu ombligo o tácticas para dictar tu nombre sin decir nada* recuerda a los cuatro vértices de *Blanco* o los *Discos visuales* del mismo Octavio Paz. Un cuadrado (empecemos por los márgenes) de papel higiénico blanco hace de escenario. Este lo presiden dos guantes, dos medias cáscaras de huevo y, en el centro del plato, una yema, intensamente naranja, que rompe la simetría y la blancura. La instalación, en un espacio interior, sobre el suelo de madera de una habitación remite a la asepsia de la cotidianeidad *ovacéntrica* que meses después

lleva a cabo, esta vez en el exterior, en la esquina de una calle empedrada de paredes encaladas. En esta última *performance*, la ausencia de plato podría considerar la calle, caldeada, como superficie en la que arde y se cocina y contacta la viscosidad primigenia.

Por ello, por esta búsqueda del origen, en otros momentos, ya en 2018, Alzati desenrolla en el Zócalo de la capital mexicana, núcleo de las culturas originarias, junto al Templo Mayor, una larguísima tira endeble de papel higiénico que luego, como se advierte en las fotografías, recoge formando una especie de ovillo. Cabe la posibilidad de la siguiente lectura: material disponible para que la ciudadanía se limpie tras las excreciones del Estado.

Las interpretaciones beben de la teoría de los polisistemas de Even-Zohar: Alzati establece visualmente nexos entre los “repertorios” verbales de su producción artística y los “sistemas canonizados” del Estado a los que critica desde la decanonización de la obra, autodenominada (de manera implícita) caduca y endeble como el huevo o el papel higiénico. El dificultismo que Palma reconoce en buena parte de la reciente lírica de México explica la ausencia de un público lector o espectador, abordado por Higashi a raíz de la densidad de las relaciones que el texto establece con otras obras (más allá incluso de la literatura). En estos casos los “poemas” se inclinan por el lenguaje como habla que trata de establecer la conexión (a través de las redes sociales) con quien está al otro lado; lado, que, al cabo, resulta marginal, decanonizado.

Por tanto, en la tónica de Warpola, Alzati apuesta por una poética que interactúa con el público, con espacios, públicos y privados, y otras artes, desde plataformas virtuales que archivan obras en contacto, especialmente, con la pintura: punto de partida para otras prácticas ligadas al *collage*, también enmarcando la redondez del huevo, y lo textil.

5. PARA CONCLUIR, UNA DISCUSIÓN AL MARGEN

La idea paciana de “tradición de la ruptura” que sigue presente en la poesía mexicana (según Higashi) detona en el texto más allá del texto. Es decir, el poema, que históricamente ha convivido con otras artes como las musicales o pictóricas, explota como era de esperar las posibilidades que ofrece la tecnología digital en un momento en el que todo parece moverse y condicionarse (pandemia mediante) por los canales virtuales.

Además del archivo o registro de *performance* en redes sociales como *Instagram*, Horacio Warpola y Andrea Alzati demuestran la decanonización que se produce con la obra compleja que mezcla lo aparentemente banal y el espacio más solemne que puede ser la evolución de las ciudades y la identidad: enmascarada y aérea (Warpola 2015), en uno; primigenia y blancamente (el color también nos hace pensar en Paz) escatología originaria oval.

El hecho de asociar lo que tradicionalmente consideramos verbal, como texto, como poema, a una lectura efímera de no más de 15 segundos, en pantalla, como

carcasa y pesadez del tercer milenio que convive aún con el pasado, en contra del lenguaje plano y directo que suelen compartirse y triunfar, viralizarse (canonizarse) en las redes sociales, los poetas trabajados evidencian una complejidad de la lírica que genera un número menor de lectoras y lectores; sin embargo, establece una red mayor de referencias interartísticas.

Si leyéramos a Zurita, Guerrero, Bautista o Fabre en la pantalla que en 2021 muestra cómo la poesía vuelve a la naturaleza, lo haríamos a partir de poetas que sin duda forman parte de lo que es posible considerar un canon internacional. La *elocutio* y la *dispositio* del poema cambian a la vez que se modifican los medios que utilizan Warpolá y Alzati. En su caso, nos hallamos ante la decanonización o autoalejamiento de las prácticas hegemónicas, a la manera de la rebelión formal que supuso la literatura desde las vanguardias, en la tradición reciente. Cuestionan el canon mediante la parodia: ya sea por representar la estética de los años ochenta en una red social o a través de la acción artística en un espacio público que después se publica también en los canales digitales (si no, la *performance* se pierde: requiere un archivo, como lo registró Zurita en el cielo de Nueva York a principios de los años ochenta).

Los casos analizados ejemplifican, con *Instagram* como hilo conductor, la poética que llevan a cabo Minerva Reynosa desde la estética del videojuego, Luis Eduardo García mediante la brevedad del primigenio discurso de *Twitter* o Diana Garza Islas a través de la *performance* doméstica, sonora y surreal, continuadora del dificultismo de Gerardo Deniz o Coral Bracho desde la abstracción y las posibilidades de lectura y expectación que ofrece.

En el siglo XXI la poesía mexicana continúa un patrón canónico que marcan las numerosas antologías, invitaciones a encuentros literarios, lecturas o eventos virtuales. Por ello, se conoce y legitima antes a poetas que ocupan constantemente dichas listas antes que su obra, lo cual nos hace cuestionar la recepción del arte en el tercer milenio a través de las redes sociales.

El hecho de que Warpolá represente un poema o una obra que bebe de otras artes sobre un escenario otorga a este espacio de manera automática la consideración de hecho ficticio, pantomima, en su mejor sentido, como parte de la literatura y no de la realidad, según lo estudia Agustín Fernández Mallo (2021). No obstante, cuando Alzati extiende papeles (no ya a actores o actrices, sino higiénicos) sobre el Zócalo de la Ciudad de México, expande el poema en una plaza pública sin que esta funcione como escenario. La *performance* escapa de la categoría de ficción para viandantes que sin previo aviso hallan dicha instalación. Desautomatiza en términos de Shklovski (60), cien años después, el objeto, el papel (higiénico). Como dificultistas, tales textos en relación con otras artes prolongan la oscuridad, las imágenes de las que se vale la literatura.

La dificultad que entraña en el siglo XXI parte de la poesía mexicana la sitúa en un canon que últimamente se afianza con las lecturas de Gorostiza, Paz, Bracho o

Guerrero. No obstante, las últimas, a diferencia de los primeros y de las vanguardias, se valen de un lenguaje próximo al habla, a la interacción de las redes sociales que vemos (ese es el sentido) con Warpolá y Alzati. Desde el campo cultural de Bourdieu y la teoría de Even-Zohar, tanto la experimentalidad que estudia Palma como la densidad pese a la que ve Higashi relaciones interartísticas nos llevan a la conclusión de que estamos ante poetas que se alejan del canon para dialogar desde los márgenes con el “sistema central” (viralizado en las redes sociales). Lejos de renunciar así a las prácticas hegemónicas, abren un debate sobre la legitimidad de seguir digiriendo un canon. A pesar de ello, como le ocurrió a Arellano en los últimos años al ser considerado pionero en la poesía experimental, es posible que Warpolá y Alzati dentro de unos años sean canonizados por decanonizar la literatura y sus relaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alzati, A. (@aalzati) (2016). *Cómo encontrar tu ombligo o tácticas para dictar tu nombre sin decir nada*. Instagram. 26 de octubre.
- (2017). *Animal doméstico*. Juan Malasuerte Editores.
- (2020). Certamen Nacional de Literatura Espumosa Andrea Alzati 2021. *Poetificaciones*. Blogger.
- (2021). Mignong es tierno o lindo, por Yoko Ñim poema ganador del Primer Certamen de Literatura Espumosa Andrea Alzati 2021. *Poetificaciones*. Blogger.
- Arellano, J. ([1972] 2018). *El canto del gallo. Poelectrones*. Estudio introductorio de Heriberto Yépez. Malpaís ediciones.
- Ballester Pardo, I. (2019). Antologizar la poesía mexicana fuera de México: dos casos recientes desde España. *Signos Literarios* 15:30, 20-57.
- Bourdieu, P. ([1989] 2013). *La nobleza de Estado*. Siglo XXI.
- Cerón, R. (2015). *Enclave. Poéticas experimentales*. EBL-Intersticios.
- Domínguez Rivalcaba, H. (2019). La poesía toma la calle: políticas poéticas contra la violencia en México. En M. Q. Velasco, J. R. Cruz Arzabal, E. Santangelo, y A. O. Velázquez Soto, *Literaturas en México (1990-2018): Poéticas e intervenciones* (pp. 309-331). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de cultura*. Universidad de Tel Aviv.
- KFGC (2018). *Los Fotocopiadores*. Monera.
- Fernández Mallo, A. (2021). *La mirada imposible*. Wunderkammer.
- Gainza, C. (2018). *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*. Centro de Cultura Digital / Remediables / Editorial Cuarto Propio.
- González Aktories, S. (2019). Poéticas sonoras: constelación y momento de una comunidad en potencia. En M. Q. Velasco, J. R. Cruz Arzabal, E. Santangelo, y A. O. Velázquez Soto, *Literaturas en México (1990-2018): Poéticas e intervenciones* (pp. 61-109). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández Espinosa, G. (2020). *Dislocaciones en la poesía hispanoamericana*. Dirigida por A. Palma Castro. Tesis doctoral inédita. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras.

- Hernández Ullán, C. (2019). *Imagen y rol del artista enseñante en la época contemporánea*. Dirigida por M. del C. Moreno Sáez. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Higashi, A. (2015). *PM/XXI/360º. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Tirant lo Blanch.
- Higashi, A. (2018). El dificultismo de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en la tradición de la poesía mexicana actual. *América sin Nombre* 23, 37-47. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.02>
- A. Van der Kooij y K. Van der Toorn (1998). *Canonization and Decanonization*. Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004379060>
- Krauss, C. (2018). *En las púas de un teclado*. Lacanti / Mantarraya Ediciones / Hostería La Bota.
- Neuschäfer, H. J. (2006). Canonización, decanonización y resurrección: Los avatares de la literatura española en Alemania. 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* XI, 75-88.
- Palma Castro, A. (2016). De la extrañeza al dificultismo: los monstruos de Gerardo Deniz. En Michael J. McGrath (Ed.), *"This Spanish Thing": Essays in honor of Edward F. Stanton* (pp. 221-236). Juan de la Cuesta.
- Palma Castro, A. y G. Hernández Espinosa (2017). Dislocaciones de la poesía hispanoamericana: los lugares de enunciación y espacialidad del mensaje en la poesía visual de Guillermo Deisler y el Núcleo Post-Arte. *Mitologías hoy* 15, 217-242. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.448>
- Paz, O., A. Chumacero, J. E. Pacheco y H. Aridjis (1966). *Poesía en movimiento*. Siglo XXI.
- Paz, O. ([1967] 1995). *Blanco*. Ediciones Turner.
- (1995). *Archivo Blanco*. Edición de Enrico Mario Santí. Ediciones del Equilibrista / El Colegio Nacional.
- Quijano Velasco M., J. R. Cruz Arzabal, E. Santangelo, y A. O. Velázquez Soto (2019). *Literaturas en México (1990-2018): Poéticas e intervenciones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reynosa, M. (2015). *Mammut*. Cartuchera.
- Rovira, J. C. (2016). Imágenes de la desolación: MI DIOS ES NO. Carmen Alemany, Eva Valero, Víctor M. Sanchis (Eds.), *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza* (pp. 383-396). Visor.
- Ruiz-Pérez, I. (2018). José Emilio Pacheco en el imaginario de la poesía mexicana reciente: ética de escritura y política de lectura. *América sin Nombre* 23, 25-35. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.01>
- Salinas Pérez, A. P. (2017). *Campo literario mexicano: literatura y edición independiente*. Dirige A. O. Velázquez Soto. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras.
- Sánchez, L. M. (2019). *Modos de Oír*. Enclave.
- Shklovski, V. ([1917] 1978). El arte como artificio. En T. Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Traducción de Ana María Nethol. Siglo XXI.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Sur+.
- (2019). *Un montón de escritura para nada*. Dharma Books.
- Warpola, H. (2015). *Metadrones*. Centro de Cultura Digital.
- (2019). *Carcass. Un libro para Instagram Stories*. Centro de Cultura Digital.



ESTUDIOS LITERARIOS

EL TEXTO Y LA SITUACIÓN. FRAGMENTOS DE UNA EXPOSICIÓN
IMAGINARIA SOBRE PERFORMATIVIDAD Y MÉTODOS DE
INVESTIGACIÓN EN LA OBRA DE DORA GARCÍA

THE TEXT AND THE SITUATION. FRAGMENTS OF AN IMAGINARY EXHIBITION
ON PERFORMATIVITY AND RESEARCH METHODOLOGIES IN
THE WORK OF DORA GARCÍA

ÓSCAR CORNAGO BERNAL

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

oscar.cornago@cchs.csic.es

ORCID: 0000-0002-3660-6392

Recibido: 15-12-2020

Aceptado: 22-03-2021

RESUMEN

Análisis de la obra de Dora García en el contexto de la recuperación de las prácticas performativas a partir de los años 90 y en relación con el auge de la microsociología y el concepto de situación. El protagonismo de la palabra, los libros y la literatura en su trabajo, dirige el foco de análisis de los recursos performativos a las formas de uso de los textos y las situaciones generadas por estas formas de uso: leer/interpretar, escribir/contar, conversar, anunciar/escuchar, repetir. La conclusión es que las prácticas artísticas, revisadas en términos de performatividad, han conducido a unos modos de conocimiento ligados a una economía de los medios y los recursos, que es también una ecología de los saberes y los cuerpos.

Palabras clave: Dora García, performatividad, investigación en artes, crítica del conocimiento, antropoceno.

ABSTRACT

Analysis of the work of Dora García in the context of the recovery of performative practices from the 90s and in relation to the rise of microsociology and the concept of situation. Given the importance of the word, books and literature in their work, the result is the study of the forms of use of the texts and the situations generated by these forms of use: reading / interpreting, writing / counting, talking, announcing / listening, repeat. The conclusion is that artistic practices, reviewed here in terms of performativity, have led to modes of knowledge linked to an economy of means and resources, which is also an ecology of knowledge and bodies.

Keywords: Dora García, performativity, research in arts, critique of knowledge, anthropocene.

1. LA SITUACIÓN

Al entrar en este texto ha entrado también en una exposición sobre la dimensión performativa y las formas de investigación en la obra de Dora García y más concretamente sobre las formas de usar los textos, y ahora usted también es parte de esta exposición y de este texto. Usted es de hecho su primera lectora o lector, la revisora o el revisor externo, la encargada o el encargado de evaluar este artículo de cara a su publicación en la revista de la Universidad de Córdoba Sevilla *Philologia Hispalensis*. Cualquier lector es un revisor anónimo, aunque solo a dos de ustedes la institución le ha encomendado esta función. De entre todos los lectores ustedes son los agentes más secretos.

La figura del agente doble, el avatar, el impostor o el actor anónimo aparece ya en la obra de Simmel ([1903] 1986) a principios del siglo XX como el personaje clave de la vida moderna identificada con la ciudad. Esta figura fue retomada por la sociología urbana de la Escuela de Chicago en los años veinte y treinta y desarrollada a través del interaccionismo de Goffman (1997[1959]), recuperado en las últimas décadas por autores como Joseph (2002 [1984]), Delgado (2002) o Fabbri (2013) para definir al transeúnte de la urbe que sale cada día de su casa protegido por su careta de ciudadano normal. Este es también el personaje central de la obra de García, en la que no por azar Goffman ha sido uno de sus interlocutores constantes. A partir de los años 90, con un marco cultural distinto y una historia ya por detrás de la acción como género artístico, el sustituto podrá ser el *performer* delegado, a pesar de que en sus comienzos la *performance* fuera más bien todo lo contrario de una actuación delegada.

En torno a los años 50 y 60 la *performance* se entendió como una acción física que comenzaba y acababa en un momento determinado, a menudo guiada por una partitura previa. El que tuviera una partitura no cuestionaba su originalidad en cuanto experiencia, pues la *performance* se presentaba como algo que se hacía por primera y en algunos casos única vez, y por tanto debía ser siempre distinta. Frente a los territorios sociales ya instituidos, organizada a partir de representaciones, relatos e imágenes previamente construidas, la *performance* introduce una ruptura, un momento de apertura e incertidumbre, que establecía una distancia con respecto a la institución. Medio siglo después, la relación dentro-fuera, institución-no institución, construido-spontáneo, se ha hecho más compleja y sobre todo menos evidente. La perspectiva ecológica a la que remite la crítica del Antropoceno ha puesto de manifiesto una vez más en las últimas décadas que todo está en relación con todo y no hay campos aislados. Esto tiene también unas consecuencias evidentes en el ámbito de la investigación, el conocimiento y los modos de hacerlo público y ponerlo en circulación. Dentro de este complejo entramado de actores humanos y no humanos, la acción no es solo lo que se hace, sino todo lo que se deriva de ese hacer. Tras la performatividad del actor, más delimitada y visible, surge un horizonte más difuso que es la performatividad de la situación.

En mayor o menor medida todos somos actores delegados dentro de espacios de actuación cuyos límites se nos escapan. Esto lo sabe bien el transeúnte que recorre como un espía las galerías solitarias de una exposición, las líneas de un texto o las calles de una ciudad, mirando con desconfianza cualquier señal que pueda delatarlo. El sustituto de *uno mismo*, del *self* de Goffman, somos todos, dirá la microsociología, cuando tenemos que ponernos a la altura de una situación, porque una situación no es una cuestión de identidades verdaderas o falsas, sino, como explica Joseph (2002 [1984]), de ocasiones y posibilidades: “Hay que arrebatar el interaccionismo a la filosofía de la máscara. La esencia se manifiesta, no en la apariencia, sino en la ocasión, por eso el modo del suceso, del evento, es lo problemático” (61).

De ahí que, con todos los respetos, deba entender que lo que usted sea “de verdad”, más allá de la función que está realizando ahora como revisora o revisor de este texto, no interesa en este momento. Lo importante es que esté aquí, porque esto nos brinda una ocasión llena de posibilidades. Yo he sido también revisor de revistas académicas, y sé que puede convertirse en una tarea solitaria. Resulta sorprendente que la academia, siendo un ámbito de conocimientos, y por ello de relaciones, sea también un mundo de solitarios. ¿Es el saber una disciplina solitaria?, se preguntaba recientemente Fernández Polanco (2019) en su recorrido por diferentes pasajes del saber masculino y patriarcal. En todo caso, me gustaría guiarle por esta exposición. Esto me permitirá compartir no solo lo que dice este texto, sino también lo que no consigue decir, sus dudas y límites.

Yo estoy aquí todos los días para que este texto pueda existir. Debe haber alguien dentro de esta exposición para que pueda tener lugar, y ahora estamos usted y yo, con un nivel de presencia incierto, pero con una extraña certeza de estar de todas formas vivos. Al entrar en este espacio, usted se ha convertido también en una especie de fantasma. Este recibimiento es una adaptación libre de la explicación que recibe el espectador cuando llega a la galería, la sala o el espacio donde se está haciendo *Enter*, una *performance* de García. Como ella explica, estas aclaraciones deben darse “con un aire de gran solemnidad, como un extraterrestre le contaría a un terrícola el funcionamiento de su nave” (García 2002c: 155).

En realidad, como ve, este recibimiento era solo teatro. A diferencia de lo que ocurrió en torno a los años 60, en el mundo de García la acción ya no se presenta en oposición al teatro y la representación, sino más bien al contrario: *performance* es aquello que se puede repetir; por eso, concluye la artista en el Manifiesto del Reino (que veremos más adelante), lo único que no es *performance* es el nacimiento y la muerte. Pero que sea teatro no quiere decir que este recibimiento no haya sido sincero, porque en realidad, como diría también Delgado (2002), especialista donde los haya en estas arenas movedizas de lo social y lo falso, son cuestiones que ahora no importan. Aunque suene raro afirmar esto en un texto científico, también la ciencia, y el discurso de la objetividad sobre la que está construida, son una cuestión de

relaciones puestas en juego. Una situación, siguiendo la sociología de las interacciones, no es una cuestión de ficciones o realidades, sino de intervalos, distancias y posibilidades de emergencia.

Si el espectador/lector no estuviera conforme con esta explicación, podría dirigirse a la otra intérprete, de las dos que hacen el trabajo, y se encontraría con una respuesta distinta, como, por ejemplo, “Hemos recibido instrucciones para estar aquí. Y usted ¿por qué está aquí?” (García 2002c: 63). A continuación, la *performer* se alejaría de inmediato sin dar opción a una respuesta por parte del público. Aunque también pueden optar por no decir nada, ignorar al espectador y hacer como si van al baño.

Enter es un trabajo del 2001, un momento de transición en el que la artista está descubriendo las posibilidades de la performance. Todos los descubrimientos se hacen por primera vez. La conciencia temporal de estar haciendo algo que ya se hizo antes, es decir, de estar repitiendo algo que ya fue, define el acercamiento de García sobre la *performance*. La acción artística abre un intervalo impreciso, una ocasión singular, entre dos momentos ya reconocidos, un pasado que se está actualizando y un presente a punto de ser también pasado.

García hizo su primera exposición individual diez años antes. En este momento en que comienza a jugar con la performatividad de las situaciones tiene ya una sólida obra desarrollada en el campo de la escultura conceptual. A partir del 2000 la escultura de objetos, a menudo en forma de libros intervenidos, irá alternando con la escultura de situaciones, construidas también a partir de libros, textos y palabras, o mejor dicho a partir de su ausencia, que funciona como otra forma de presencia, pues como ella explica “aquello que no está allí, pero cuya ausencia es denunciada por todos los elementos presentes, es una presencia mucho más poderosa (diríamos, “la presencia de la ausencia”) que cualquier objeto que colocásemos en una situación dada” (García 2005: 42).

Enter está realizada por dos personas, agentes, sustitutos o avatares que ocupan el espacio de una sala sin hacer nada de particular, como si fueran dos espectadoras más (que en realidad también lo son, aunque espectadoras del público y de sí mismas en cuanto público), pero por ciertas actitudes se deja ver que tanto ellas (como nosotros ahora) estamos siendo producidos por la propia obra/texto del que formamos parte.

En este artículo se cruzan tres perspectivas de estudio: lo performativo como aproximación historiográfica a la obra de esta artista, el modo de usar los textos, y la situación como estrategia y práctica de investigación/creación. Hablar de situación con respecto a los textos implica entenderlos desde sus formas de uso, es decir, como ocasiones para una serie de acciones: leer, interpretar, escribir, contar, decir, escuchar o repetir. Al considerar estos momentos como situaciones y no solo como acciones, se les restituye una temporalidad suspendida y un grado de incertidumbre que dejaron de tener por su conformación como

prácticas culturales perfectamente integradas y normativizadas. Este proceso de naturalización se explica por el alto capital simbólico que encierran estos usos de las palabras a través básicamente del ejercicio de la escritura y la lectura como disciplinas sociales.

Una situación trae consigo la apertura de un espacio/tiempo en el que no todo está bajo control. La situación nos confronta con otros agentes entre los que se teje un territorio cambiante de conocimiento y desconocimiento: “Lo que se nos da es más bien la experiencia de la fluidez de la copresencia y de la conversación, de las pequeñas oposiciones sociales que son nuestras vacilaciones, la experiencia del excedente de socialidad [sic] en su materialidad discursiva” (Joseph [1984], trad. Alberto L. Bixio 2002: 84).

La situación es el modo que mejor conviene a unas formas de sociabilidad cuyo paradigma hoy serían las redes virtuales y las comunicaciones por internet. Pero este grado de irrealidad comenzó a introducirse ya cuando empezaron a establecerse las bases de la esfera pública como un entramado de opiniones que no solo no exigía la copresencia, sino que necesitaba de las distancias; lo que explica que el periódico, como advirtió Tarde (1904), fuera uno de los medios fundamentales en la institución de la conciencia de lo público. Internet es el desarrollo último de un sistema de comunicación a distancia clave para la construcción de este espacio social. No es casualidad que lo performativo y las herramientas digitales se hayan integrado en la obra de García como dos caras de un mismo modo de entender lo público, un fenómeno que se está constantemente jugando entre el estar y no estar, presencia y ausencia, acciones y palabras.

El extraño ya no es alguien que viene de lejos, extraños somos ahora todos para casi todos; los encontramos nada más salir a la calle o entrar a internet. Es la gente con la que nos cruzamos todos los días, los mails que recibimos sin saber cómo han llegado hasta nosotros, presencias a medias, conocidos y desconocidos a parte iguales, actores ilegales, migrantes o agentes secretos. Cualquiera podría ser un revisor externo de su vida o su trabajo. La situación, como categoría estética, es el modo de hacernos cargo de este estado de control e incertidumbre, de previsibilidad y desconocimiento.

Este artículo describe un recorrido circular en torno a una sala central presidida por una enorme cinta de Moebius (Figura 1) que anuncia el sentido de la exposición.

Esta primera parada en la que nos encontramos ahora y que hemos llamado La situación está basada en la idea y la práctica de los Textos suspendidos, que funciona como introducción a este recorrido imaginario por la obra de García desde el punto de vista de los recursos performativos en relación con el uso de los textos: leer/interpretar, escribir/contar, conversar, y anunciar/escuchar. El recorrido se concluye con una conclusión, RE-PE-TIR / SOS-TE-NER, que nos devuelve al comienzo de la exposición. Sin embargo, cuando se regresa al punto de partida, este ya no es el mismo.



Figura 1. Cinta de Moebius I.

2. TEXTOS SUSPENDIDOS

La introducción de la *performance* en la obra de García a comienzos de los 2000 implica otro modo de relacionarse con el trabajo artístico, y por ello también otro tipo de economía. No se trata en primer lugar de una cuestión de estilos, sino de otro modo de articular la práctica y sobre todo de *situarla* en relación con los entornos en los que se realiza. La obra dejará de ser un producto que una vez acabado se muestra al público, para convertirse en un proceso abierto al medio con un carácter más permeable e incierto. Como explica García, la *performance* obliga a aceptar un estado de negociación constante e imprevisto entre la obra y el medio.

Hace ya mucho tiempo me di cuenta de que no podía controlar las *performances*. Es una cosa muy violenta. Cuando empiezas a trabajar lo haces partiendo de unos patrones aprehendidos y pensando que todo tiene que estar muy bien medido. Siempre te preguntas si se va a producir el resultado esperado, bien sea porque le guste a quien lo vea, bien sea porque se comporte como tú habías planeado. Eso genera una ansiedad que ya no podía soportar y decidí que lo que sucediera estaría bien. Entonces aceptas la negociación con la realidad (García y Donoso 2019).

El rasgo esencial de la *performance* ya no será la acción física, sino la apertura de un marco de temporalidad difusa definido por unas formas de hacer, que son también unos modos de no hacer. La acción no se presenta como una actividad aislada, sino en relación con aquello a lo que puede dar lugar. Dentro y afuera, hacer y no hacer, actor y público, son posiciones que entran en un territorio inestable en el que están continuamente cambiando. Más que definir un espacio exterior o interior dentro de un medio más grande, identificado con la institución, la *performance* funciona como un interruptor, un *shifter* que obliga a preguntarse constantemente quien está fuera y quien está dentro, quién es el personaje y cuál es la acción.

A su primera *performance* del 2001, *Proxy* (término usado en informática para un terminal fantasma que se conecta entre medias de otros dos ordenadores para borrar el rastro de las operaciones), le sigue una serie de trabajos como *La pared de*

crystal o *La multitud*. Esta serie inicial de propuestas performativas pueden considerarse como variaciones en torno a una situación básica: la creación de un vacío de sentido o hueco temporal que interrumpe la aparente normalidad del entorno ya sea la galería, el museo, la calle o el metro. García se refiere a su “gusto personal por la ausencia de objetos” como aquello que la llevó al “diseño de situaciones” (García 2005: 42).

El grado cero de este tipo de intervenciones lo encontramos en *La habitación cerrada*, una de sus fantasías recurrentes. Su realización consiste en un texto explicando la interrupción del paso a alguna de las dependencias de la galería. En cuanto objeto la obra es la propia cartela (Figura 2) acompañada del texto explicativo, cuya función performativa transforma la percepción del espacio.

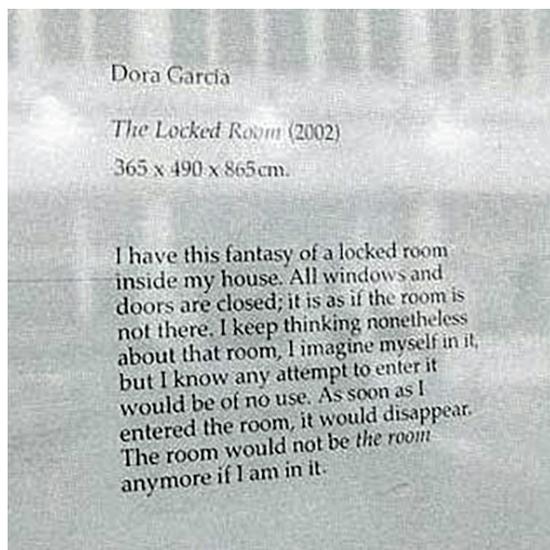


Figura 2. The Locked Room (2002-2003).

En *La multitud* es el performer quien conduce al público al lugar donde ocurrirá la obra, pero en ese lugar no pasará nada más que ellos mismos esperando que ocurra algo. Confundidos entre los espectadores hay algunos cómplices, pero el público no tiene certeza de si son o no son actores, o son las dos cosas al mismo tiempo. Este efecto de puesta entre paréntesis explica el título de la serie a la que pertenecen estos trabajos, *Insertos en lo real*. Estas propuestas se combinarán pronto con los soportes digitales, que servirán para hacer el relato en tiempo real no solo de la acción en sí misma, sino de aquello a lo que da lugar la acción, que pasa a ser parte de esta. Poco antes García había empezado a desarrollar obras en formato digital,

caracterizadas también por una dimensión performativa, aun si no implicaban la participación física de actores, que eran recreados por la propia ficción. Así, por ejemplo, *Heartbeat*, su primer trabajo online, de 1999, es un hipertexto con distintos recorridos diferenciados por los colores de las pantallas y enlazados por términos como adictivo, percepción alterada, destructivo, moda, alucinaciones, realidad, silencio, etc., y acompañado de un audio con una percusión rítmica que se va modulando. El relato habla de una extraña tribu urbana que no puede dejar de escuchar los latidos de su corazón. Se les reconoce por el uso de auriculares; con lo cual cualquier viandante se convertiría en un potencial *hearbeater*.

Puede resultar paradójico que el vacío provocado por la no actuación comience pronto a llenarse de textos, lugar del sentido por definición, pero es este contraste el que potencia la presencia de cada uno de estos planos, texto y vacío, narración y cuerpo, acción y palabra, manteniendo un raro equilibrio en el que ninguno se impone al otro, sino que se miran, se distancian, se buscan o se tropiezan, tampoco llegarán nunca a fundirse. Los libros serán también el material de sus obras a modo de objetos intervenidos (Aguirre 2018), como en los volúmenes de las series *Libros exhaustos* (2013) o *Leído con dedos de oro* (2018). A estos objetos exhaustos le corresponderán formas igualmente exhaustas de escritura/lectura, como la de *El cuaderno de notas*, consistente en abrir un cuaderno y ponerse a escribir todo lo que pasa por la cabeza, como si fuera una producción textual que se superpone como una segunda capa de realidad:

The Notebook happens *anywhere anytime*. A new, blank notebook, you start writing on it, you write absolutely everything that crosses your mind, everything that happens while you are writing it; the moment you stop writing (because you are bored, tired, because you have other, more urgent things to do), the insert ends. You close the notebook (García 2001).

El desarrollo performativo de los objetos textuales permite proyectar hacia fuera la potencia de una falta: personas leyendo o escribiendo, gente discutiendo el sentido de lo que leen o tratando de entender el texto del que forman parte, grupos que se reúnen para escuchar, mirar o sentir, o para contar lo que escuchan, ven o sienten, son situaciones recurrentes en su trabajo.

Al comienzo de esta maquinaria de textos por hacer, lo que hay es otro texto que funciona como una ficción operativa que pone en marcha el mecanismo de la obra. Estos relatos-marco despliegan un frente de conflictos y negociaciones para infiltrarse en la realidad. Lo imaginario y lo real, la ficción y el mundo terminan solapándose. La ficción-marco puede funcionar como un modo de conspirar dentro la institución, y al mismo tiempo, en los proyectos de curaduría más complejos, servirá para dar forma al programa de actividades.

El plano textual se desarrolla de forma paralela a otros dos niveles de trabajo: la búsqueda, por un lado, de aliados, cómplices, sustitutos, *proxys* o agentes

ocasionales, que vendrán a sumarse al proyecto entendido como una suerte de misión colectiva; y por otro, la laboración permanente de los modos, ocasiones y formatos para su exposición pública. El público dejará de ser el receptor pasivo de una obra/investigación ya hecha, para convertirse en un agente más.

Lo inadecuado, su primer proyecto de curaduría expandida, diez años después de comenzar a trabajar con la *performance*, fue presentado en el pabellón de España en la 54 Bienal de Venecia (2010) como una *performance* expandida a lo largo de seis meses con más de 70 intervenciones. En la Guía del trabajo se comenzaba aclarando que no se trataba ni de una serie de conferencias ni de un acto realizado hacia fuera para entretener a un público:

The Inadequate is an extended *performance*, made of objects, conversations, monologues, theatre, silences and debate. [...] all interventions construct a single *performance*, complex and extended (outside of the pavilion and outside the time frame of “open to the public”), exploring the concept of “inadequacy” in all its different forms (García 2011: 4).

El arte como forma de investigación abre una nueva etapa y un modo distinto de entender este medio y ponerlo en relación con otros ámbitos de actuación y conocimiento. A este cambio paradigmático se refería Bishop (2012) enfocando la actividad artística en términos de proyecto: “A Project in the sense I am identifying as crucial to art after 1989 aspires to replace the work of art as a finite object with an open-ended, post-studio, research-based, social process, extending over time and mutable in form” (194). Este nuevo horizonte servirá también, siguiendo a Bishop, para replantear la articulación social del medio artístico y su relación con otros campos sociales.

2.1. Leer / Interpretar

La primera sala de este recorrido está ocupada por un grupo de personas reunidas en torno a un texto. Conversan, leen, discuten, cantan, se callan. No resulta fácil distinguir lo que están diciendo. De fondo solo se oye un rumor, un paisaje indiferenciado de personas concentradas haciendo no se sabe bien qué. Leer/interpretar abre una temporalidad específica, un intervalo de tiempos y distancias, pues como explica Joseph, “aquello que me ‘desborda’ en una relación pública son menos los demás que el intervalo mismo que me separa de ellos, el contexto en el que se presenta dicho intervalo, el marco dentro del cual se sitúa la interacción” ([1984], trad. Alberto L. Bixio 2002: 39). Trasladado a un espacio de creación, este ejercicio de lectura/interpretación se presenta como una ficción operativa que lo proyecta hacia fuera en busca de aliados ocasionales, como decíamos antes, y modos de sociabilidad imprecisos.

En tanto que situación la función del texto es tejer un haz de relaciones entre un grupo de agentes humanos y no humanos entre los que se está tramando una

historia que será distinta en cada ocasión. Convertida en una situación abierta, la lectura desborda los límites de la hermenéutica y la lectura como actividad interior y solitaria para abrirse a los lectores, las circunstancias y fragilidad del presente.

La expresión literal de esta situación la encontramos en *Narración instantánea* (2006-2008), que puede entenderse como un desarrollo escénico de *El cuaderno de notas*; otro intento por agotar el sentido de un presente a través de su descripción exhaustiva, con la diferencia de que ahora el objeto de la descripción es el público: una persona, sentada frente a un ordenador en algún rincón de la sala, observa y tecldea todo lo que ve. La imagen de los visitantes leyendo entre sorprendidos e incómodos la relación de sus gestos, ropas y actitudes adquiere una dimensión alegórica como retrato de un público errante por las galerías del museo en busca del sentido de lo que están haciendo en ese momento; un sentido del que finalmente se tendrán que hacer cargo ellos mismos.

Entre esos textos inagotables de García destaca *Finnegans Wake*, de James Joyce. *The Joycean Society* (2013) es un acto de señalamiento y desplazamiento de una sociedad de lectores que se reúne desde hace décadas para leer la última obra del autor irlandés. Aunque esta sociedad ya existía, este desplazamiento supone su reinvención dentro de un contexto distinto. El relato circular de Joyce, hecho de sonoridades, juegos y referencias cruzadas desafía cualquier posibilidad de llegar a un sentido cierto, convirtiendo su lectura en un ritual interminable que al igual que el texto no tendría ni principio ni fin. La operación de García consiste en trasladar esta situación a un entorno artístico, sacando a la luz el espesor teatral y performativo del gesto hermenéutico como una operación colectiva que adquiere un tono conspirativo con respecto a otros modos de interpretación autorizados por la institución.

Es importante que un nivel no excluya al otro, que la interpretación no clausure el presente, ni que la performatividad y el juego acaben con la posibilidad del sentido. No se trata de un gesto iconoclasta de rechazo al texto y los libros, como fue el caso en algunos entornos de las vanguardias y la *performance*, sino al contrario, es la promesa de un sentido la que moviliza una situación colectiva por definición que es la lectura.

Tanto en versión instalación/encuentro abierto al público como en formato vídeo, no se busca llegar a una interpretación determinada del texto de Joyce, expuesta en una pizarra a base de signos y esquemas, sino de sostener un tejido de relaciones y una situación suspendida. Como en *The Sinthome Score*, otro proyecto de lectura/interpretación en este caso del *Seminario 23* de Lacan, no se trata de llegar a un sentido, sino de jugar con esta posibilidad: "I don't pretend to understand Lacan. I don't even think that it is possible to understand Lacan. I enjoy reading Lacan, especially since I gave up the pretense of understanding him." (García y Elgh Klingbord 2018: 14)

2.2. Escribir / Contar

En la segunda sala del recorrido se exhibe un extraño artilugio de contar historias, escribir relatos e inventar diarios. El ingenio se alimenta de textos para producir otros nuevos, y solo dejará de funcionar cuando estén contadas todas las historias y escritos todos los artículos, relatadas todas las experiencias y enunciadas todas las teorías. Este artículo que estás leyendo ahora es otro texto resultado de este mecanismo de re-producción compulsiva de textos.

Si cualquier texto en el momento de ofrecerse para su lectura conforma una especie de escenario en papel o en pantalla sobre el que se levanta un telón, focalizando ahora el instante de la escritura llegamos a la sala de máquinas desde la que se pone en marcha todo el proceso. La imagen la podemos encontrar en *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, otro de los interlocutores/aliados de García. Piglia recrea una extraña máquina de hacer historias, un nuevo Museo de historias, retomando el *Museo de La Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, otro avatar del mundo de García:

Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y de magnetos. [...] La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de libros (Piglia 2003: 35).

Todas las historias es literalmente un dispositivo *online* de contar historias puesto en marcha en 2002, también dentro de la serie *Insertos en lo real*. La promesa de que alguien que lea en voz alta todas las historias habrá hecho que pasen por su boca todas las mujeres y todos los hombres, todo el tiempo y todos los lugares, es la ficción que activa el proyecto, alojado en la web de la artista. Esta ficción forma parte del mecanismo, que adquiere así un carácter autorreferencial, describiendo una dinámica envolvente y autogenerativa que caracteriza estos proyectos.

El proyecto/texto se presenta como una maquinaria autorreflexiva de pensar lo que está haciendo y de hacer lo que está pensando. Estas máquinas de contar poseen un cierto automatismo, pero al mismo tiempo están movidas por un deseo (de seguir inventando historias) que les da un alma, las mantiene vivas e impredecibles. Esta imagen bifronte entre lo maquínico y el deseo hace que el sujeto no sea solo sujeto de palabra, sino objeto a la vez de esa palabra de la que no puede prescindir.

Con la teoría del actor-red, Latour lleva la microsociología al mundo de la ciencia, los laboratorios y departamentos de universidad. El énfasis que hace en la dimensión transitiva de la acción la convierte en “un modo, un nudo y un conglomerado de muchos conjuntos sorprendentes de agencias y que tienen que ser desenmarañados lentamente” (1992 [1987], trad. Gabriel Zadunaisky: 71). En tanto en la forma de hacer, la lectura no sería un estadio final, sino un modo también de hacer que

otros hagan; lo que trasladado al conocimiento se traduciría en un elemento más de una maquinaria de tejer relaciones entre agentes diversos.

Estas narrativas, que son también narrativas de conocimiento mediadas por distintos niveles de ficción, pueden tener formatos distintos, como el hipertexto, el diario a base de mails, o el relato visual o sonoro a través de pequeños videos o cápsulas de sonido. Una marca de estos textos es su datación precisa. Son siempre relatos situados, resultado de unas acciones que ocurren en unos momentos precisos, en un lugar, fecha y hora determinadas. Este rasgo, que inicialmente viene dado por el soporte electrónico de los textos, quedará ya como característica de su producción textual; así, por ejemplo, las hojas de *Los profetas* (2005-2020), que suministran el material para la acción, distinta en cada ocasión, están encabezadas por el lugar, fecha y hora de cada *performance*:

Lo siguiente ocurrirá entre el jueves 25 de noviembre de 2010 a las 20:00 y el domingo, 4 de diciembre del año 292,277, 026,596, a las 15:30:08 UTC.

20:00- Dos hombres jóvenes y atractivos distribuyen fotocopias entre el público que ha acudido esta noche a OPA, Guadalajara, México, fotocopias como esta que ahora mismo tiene usted entre sus manos. Hoy es el primer día de la *performance* “Los Profetas” en OPA Guadalajara, México (es la *performance* que está usted ahora mismo presenciando). García (2010).

Estas escrituras heredan una dimensión colectiva, procesual y abierta que les viene por el carácter performativo de los modos como se generan. Esto devuelve a la palabra escrita una dimensión autorreferencial como texto que está haciéndose en lugares y momentos precisos. Por otra parte, este sistema de datación hace que la recopilación de todos los textos producidos por un determinado proyecto se convierta automáticamente en un registro histórico o novela de esa misión.

El sitio web de García, donde están los enlaces a cada uno de estos trabajos, termina funcionando como un archivo vivo de investigación con una enorme diversidad de textos y formatos, que es también un espacio por momentos laberíntico de cruces y encuentros. Esta compleja maquinaria puede entenderse como una réplica a otro nivel de los ingenios de producción de escrituras de Piglia o Fernández con el que se abría esta sala.

2.3. Conversar

La tercera parada alberga una instalación sonora en la que se oye el rumor de gente conversando que a veces es solo un silencio; por momentos se distinguen frases entre las que los visitantes reconocen lo que han ido diciendo, pensando o sintiendo a lo largo del recorrido.

Si la maquinaria de escritura opera fuera de la vista del público, oculta en la sala de operaciones, en el escenario central asistimos a esa interminable conversación

que la microsociología descubre como el modo por definición para hacer circular los sentidos: “La microsociología imagina el espacio de circulación de esos actos de palabra como una inmensa conversación, constantemente atravesada por interferencias” (Joseph [1984], trad. Alberto L. Bixio 2002: 96). La conversación es el vórtice desde el que se genera el tejido conectivo que hace que un texto esté vivo y en circulación.

García extrae las conversaciones fuera de sus marcos convencionales, crea un efecto de extrañamiento que las hace visibles como acciones en la cuerda floja, sostenidas sobre un vacío, una situación de desconocimiento, un malentendido o un momento por descifrar. Funcionan como una especie de jeroglífico en el que la pregunta por el sentido se traslada al nivel de la acción: ¿Quién eres tú? ¿Qué estás haciendo aquí? ¿Qué está pasando?

Por ello este recorrido podría también haber empezado por la conversación, por el momento del encuentro expuesto al desencuentro, de uno con el otro que es finalmente también uno mismo; el desencuentro como puesta en escena de una improbabilidad hecha posible, que no esté pasando lo que se esperaba, que no esté pasando nada o casi nada. De ceremonia de confirmación de lo ya sabido, la conversación se transfigura en un terreno de desconocimientos, cotidiano y extraño a la vez.

El rumor es el paisaje de fondo de la película *La sociedad joyceana*, como lo es también de dos de los medimetrajes de Segunda Vez, inspirados respectivamente en el cuento homónimo de Cortázar y en el *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Pontbriand identifica este rumor con el coro en la tragedia antigua como expresión de una conciencia pública que fluye a través de las grietas, los silencios y momentos de suspensión: “Much of the meaning of the conversation is carried by this ‘no-time’ which comes up in these films. Rather than any chronological or logical sequence, García captures the Kairos of situations in these films, moments when hidden meanings appear” (2018: 121).

2.4. Anunciar / Escuchar

La penúltima sala, presidida por una frase en tubos de neón *-all good fiction is profetic* (García y Klingbord 2018: 25)- es la más incierta. Está llena de voces y presencias que parecen venir de otro mundo, o que anuncian un mundo por venir. La conversación se hace más incierta a medida que la presencia de quienes hablan es también menos evidente. En algún momento deja de ser conversación para convertirse en un decir/hacer que proviene de alguna región oscura y se dirige a un futuro que ya se está realizando. La capacidad adivinatoria transforma al emisor; enunciar y anunciar, decir y profetizar son una misma cosa. El espacio artístico recupera un don profético que tuvo desde sus comienzos, pero replanteada desde lo cotidiano. Algunos de estos trabajos toman el nombre de estas acciones/figuras visionarias: *Los profetas* (2002-2020), *La esfinge* (2005), *Rezos* (2007).

Pero quizá sea *El reino (una novela para un Museo)* donde esta ficción operativa en forma de profecía o viaje al futuro alcance mayor desarrollo. Este relato

multimedia ocurre tanto en la red como en el museo, conjugando pasado, presente y futuro. Los relatos producidos desde cada uno de estos puntos temporales pueden consultarse en la página del proyecto bajo el enlace “Entra en el Reino”, que da acceso a Ayer (la verdad), Ahora (cámara web), Mañana: La novela del Reino. El Ayer contiene el diario vía mail de lo que va ocurriendo en cada momento, contado por García y los distintos jugadores. El Ahora es una cámara web colocada en el atrio del museo, que idealmente continuaría funcionando después de la exposición/*performance*, creando la impresión de que esta novela en tiempo real no acabaría nunca. Y el Mañana, fechado un año antes, entre febrero y marzo del 2002, es el diario de acciones construido y re-construido a partir de las rutinas del museo que se cumplirá en el futuro: “Lo que es realmente importante para el proyecto El Reino es cómo esta elección de un futuro posible afecta a los acontecimientos que realmente van a ocurrir. ¿Hemos realmente predicho un acontecimiento, o el acontecimiento ha tenido lugar porque lo hemos predicho?” (García 2002-2003).

El Manifiesto del Reino (Figura 3), incluido en la novela del museo en la entrada del viernes 21 de febrero del 2002 para ser expuesto como cartel a la puerta del museo y reemplazado en distintos formatos cada vez que desaparezca o se detiore, puede considerarse una poética de la *performance* como forma de intervención/investigación basada en la posibilidad de repetir/predecir/reinventar lo que ya ha pasado o lo que está por pasar.

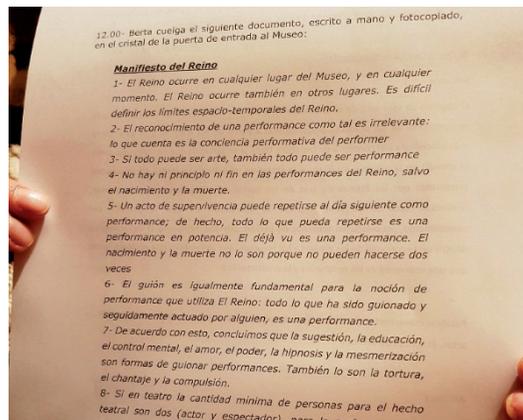


Figura 3. Manifiesto del Reino, extraído de *Mañana: La novela del Reino*.

Al otro lado del decir está el escuchar como una acción cargada igualmente de irrealidad encarnada por aquellos que escuchan lo que no ven o sienten lo que no pueden tocar. Si en *El reino* la ficción servía para abrir la caja negra de la institución

artística, en *The Hearing Voices Cafe* será la institución mental la que despliega sus zonas de luz y sombras. Este proyecto, organizado a través de encuentros entre personas que se reúnen para escuchar voces, medicalizadas o no, en un café (se hizo por primera vez en Hamburgo en 2014 y de ahí se ha extendido a muchas otras ciudades), retoma el movimiento de los escuchantes surgido a finales de los años ochenta en la estela abierta por la anti-psiquiatría y la lucha contra la medicalización de los enfermos mentales una década antes.

Las voces interiores desestabilizan la construcción del sujeto dejándolo reducido a un significante hueco sobre el que se sostiene una identidad que aparenta ser más estable de lo que en realidad es. En esta línea afirma Agamben que “La política es la esfera de los puros medios; es decir, de la gestualidad absoluta e integral de los hombres” ([1996], trad. Antonio Gimeno Cuspidera 2001: 56). No es casualidad que el libro del que proviene esta cita, *Medios sin fin*, esté dedicado a la figura de Guy Debord y consagre un capítulo al concepto de situación y el situacionismo, un capítulo que García recupera para su texto “Cómo repitió a Masotta” (2018b) relativo a un proyecto con el que se cierra esta exposición.

3. RE-PE-TIR / SOS-TE-NER, A MODO DE CONCLUSIÓN...

Al entrar en este espacio está ingresando en una exposición sobre la dimensión performativa y las formas de investigación en la obra de Dora García y más concretamente sobre las formas de usar los textos, y está pasando a formar parte de esta exposición y de este texto. Usted es su primera lectora o lector, la revisora o el revisor por pares ciegos, la encargada o el encargado de evaluar este artículo de cara a su publicación en esta revista científica, *Philologia Hispalensis*.

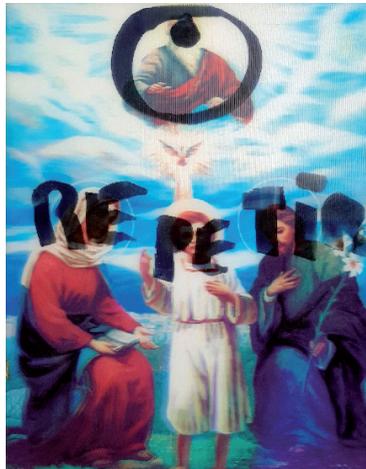
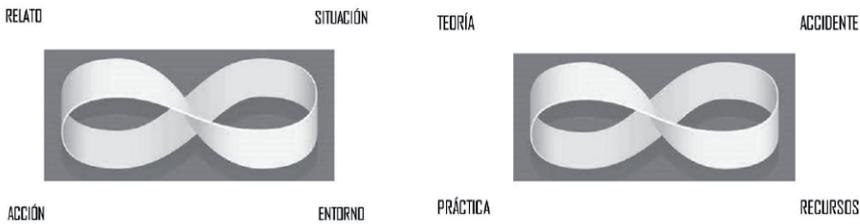


Figura 4. Juan Loriente, *La Santísima Trinidad: RE-PE-TIR*, 2006.

La última parada de este recorrido nos devuelve al punto de partida, sin embargo, algo ha ocurrido entre medias, este ya no es el mismo. Del centro de la sala cuelga ahora un holograma en versión *kitsch* de la Santísima Trinidad (Figura 4) y sobre aquella cinta de Moebius han aparecido una serie de términos que varían según el lado por el que se mire (Figs. 5 y 6):



Figuras 5 y 6. Cinta de Moebius II y III.

Segunda Vez (2014-2018) es un proyecto que dio lugar a encuentros, seminarios y publicaciones sobre psicoanálisis, política, repetición y arte, pero el eje central consistió en volver a hacer las obras del intelectual y teórico argentino Oscar Masotta, *El helicóptero* y *Para inducir el espíritu de la imagen*, ambas de 1966. El objetivo no era, como explica García (2018c), recuperarlas para la historia o hacerle un homenaje a su autor, sino literalmente volver a hacerlas con la conciencia de que se está repitiendo algo que ya se hizo.

Repetir es ahuecar, dejar en suspenso, crear un vacío. Esta operación se convierte en una práctica de creación y herramienta de investigación para bucear en la caja negra de la historia. Este mecanismo de vaciado es también uno de los elementos característicos de todo proceso de teatralización. Nos quedamos con la carcasa de la historia, con sus formas, textos e imágenes puestos entre paréntesis.

“Blackboxing: An expression from the sociology of science that refers to the way scientific and technical work is made invisible by its own success. [...] the more science and technology succeed, the more opaque and obscure they become” (Latour 1999: 304). *Descajanegrizar*, dando la vuelta a esta idea de Latour, no significa revelar los secretos de la institución, sino habitar sus oscuridades. Repetir, en el sentido en que lo plantea García, es un modo de abrir esa caja negra de la historia, el arte, el conocimiento o la psiquiatría. El objeto no es salirse de ella, sino repetir/predecir/reinventar sus reglas y poner en práctica otras formas de circulación con el medio. Desestigmatizar lo estigmatizado, recuperando la terminología de Goffman, o hacer sentir la anormalidad de lo aparentemente normal.

Lo performativo y la idea de acción a partir de los años 90 apuntan, antes que a la búsqueda de un efecto, producto o resultado que reflexiona a nivel físico y sensorial

sobre su propio estar haciéndose, a la apertura de otros planos de relación con el medio. La acción ha de entenderse en términos de simbiosis en el sentido literal de procesos de vida *junto con*, proponiéndose como motor de “una contingencia frágil, inestable, en la que es imposible determinar cuál es la entidad dominante. Ahí se da un sistema dinámico” (Morton y Jiménez de Cisneros 2016).

Al comienzo de *Ecología oscura*, Morton recurre al bucle helicoidal de la cinta de Moebius como la figura necesaria para enfrentarnos a la paradoja de una historia como la historia de la Tierra que ocurre a distintas escalas al mismo tiempo, en la que estamos dentro y fuera. Una historia que no es solamente una historia, sino muchas, y en la que pasado, presente y futuro, traducidos a otro nivel en relato y acción, teoría y práctica, se superponen por ser también experiencia e historia, realidad y texto al mismo tiempo: “Hay un ‘aún no presente’ que nunca llega; y sin embargo aquí estamos pensándolo en el paradójico destello de esta misma oración” ([2016], trad. Fernando Borrajo 2019: 18). El bucle es el modo de romper estas dicotomías abriéndolas a un tercer elemento que reenvía a su vez a un cuarto, el entorno, los recursos, el medio, para volver de nuevo al comienzo, igual pero distinto.

Este artículo, como las máquinas/proyectos de García, está construido como un modo de pensar y hacer, de pensar lo que está haciendo y hacer lo que está pensando. Si la artista tiene razón cuando afirma que en una investigación en artes “no es posible llegar a ninguna conclusión” (García 2018b), la conclusión de esta exposición debe ser también una no conclusión, un modo de repetirla para dejarla suspendida, como un nodo más de una red incierta de posibles actores. Por ello quiero terminar proponiéndole, mi estimada revisora o revisor externo, que finalmente podríamos ser cualquiera, que incluyamos su informe como cierre de este artículo, como una voz/cómplice/aliado más de este tejido de voces secretas pensándose/haciéndose, replanteando las formas del conocimiento, las economías que lo mueven y los modos de ponerse en circulación. Gracias.

REVISOR A

Interesante aportación al estudio de algunas “performances” de Dora García desde una teoría de la situación.

El artículo plantea un juego enunciativo en el que se dialoga con la figura del revisor de una forma inteligente, pero ha de tenerse en cuenta que este juego pierde parte de su valor en la misma publicación de la revista.

Corrección: no es la Universidad de Córdoba la que publica la revista, sino la de Sevilla.

REVISOR B

El autor/a proporciona un riguroso análisis de la obra de la artista Dora García a través de una redacción personal y atenta. La metodología es clara y coherente con el

objeto de estudio, y se presenta a través de un enfoque innovador en el campo de la investigación en artes. Es muy recomendable la publicación del artículo en su forma actual, aunque es necesaria la corrección de algunas erratas que incluyo en el archivo adjunto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2001 [1996]). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-Textos.
- Aguirre, P. (2018). Envuelta en libros. En D. García, *Segunda vez que es siempre la primera vez*. Catálogo de la exposición de Dora García *Segunda Vez* (36-61). Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Delgado, M. (2002). Impostura y sociedad. Lo verdadero y lo verosímil en Erving Goffman. *Escala* 5, 7-11.
- Fabbri, P. (2013). Secreto, mentira, disimulación. El acorde como estrategia de sentido. *Paolo Fabbri. Semiótica on line*. https://www.paolofabbri.it/interviste/secreto_mentira_disimulacion
- Fernández Polanco, A. (2019). *Crítica visual del saber solitario*. Consonni.
- García, D. (Ed.) (2002c). *La pared de cristal. Dora García*. Catálogo de la exposición de Dora García, Sala La Gallera, 30.11.2001-26.01.2002. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana / Generalitat Valenciana.
- (2005). Allá voy yo. Entrevista con Chus Domínguez. En D. García, B. Matthew, *Introducción a una estética científica* (40-45). Catálogo de la exposición comisariada por Chus Martínez. Fundación Telefónica.
- (2018a). *Segunda vez que es siempre la primera vez*. Catálogo de la exposición de Dora García *Segunda Vez* (144-153). Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía.
- (2018b). Cómo se repetió a Masotta. En D. García, *Segunda vez que es siempre la primera vez*. Catálogo de la exposición de Dora García *Segunda Vez* (144-153). Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía.
- (2018c). Entrevista a Dora García.
- García, D. y Donoso, S. (2019). Entrevista a Dora García. Interpelar la mirada desde un tiempo acrónico. *Otros Cines Europa*. 2.11.2019.
- García, D. y Klingbord, C. E. (2018). I Always Tell the Truth. En D. García (Ed.) *Always Tell the Truth* (13-30). Art and Theory Publishing, 2018.
- Goffman, E. (1997 [1959]). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Joseph, I. (2002 [1984]). *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Gedisa.
- Latour, B. (1992 [1987]). *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Labor.
- (1999). *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2019 [2016]). *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Paidós.
- Morton, T. y Jiménez de Cisneros, R. (2016). Timothy Morton: una ecología sin naturaleza. *Dossier Posthumanismo(s)*. CCCBLAB. Investigación e innovación en cultura. 12 de diciembre de 2016.
- Piglia, R. (2003). *La ciudad ausente*. Anagrama.

- Pontbriand, C. (2018). Dora García – the Way of Conversation. En D. García (Ed.) *Always Tell the Truth* (101-130). Art and Theory Publishing.
- Simmel, G. (1986 [1903]). Las grandes urbes y la vida del espíritu. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (247-261). Ediciones Península.
- Tarde, G. (1904). *L'opinion et la foule*. Félix Alcan.

Fuentes documentales

- García, D. (2001). El cuaderno de notas. *Insertos en lo real*.
- (2002a). *The Tunnel People*.
- (2002b). The Glass Wall Diary. En *The Glass Wall / La Pared de Cristal. Insertos en lo real*.
- (2002-2003). *El reino*.
- (2010). *Los profetas*. Oficina para Proyectos de Arte A.C. Guadalajara, México.
- (2011). Performance guide. *Lo inadecuado*.
- (2014). *The Hearing Voices Café*.



ESTUDIOS LITERARIOS

ENSAMBLAJES POSCARTESIANOS ENTRE TEXTO, IMAGEN Y CUERPO EN
*TALLER DE TAQUIMECANOGRAFÍA*¹

POST-CARTESIAN ASSEMBLAGES AMONG TEXT, IMAGE AND BODY IN *TALLER DE
TAQUIMECANOGRAFÍA*

ROBERTO CRUZ ARZABAL
Universidad Iberoamericana
jose.cruz09@correo.uia.mx
ORCID: 0000-0003-2959-2049

Recibido: 12-12-2020

Aceptado: 15-02-2021

RESUMEN

El libro colectivo *Taller de taquimecanografía* fue escrito por las escritoras y artistas mexicanas Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo y Mónica de la Torre. El objetivo es estudiarlo como un conjunto de medios y lenguajes que cuestiona los principios binarios de organización del trabajo intelectual y artístico. Se caracteriza la obra mediante el doble significado del ensamblaje, como técnica artística y como proceso de subjetivación. La obra posee una autoría colectiva en la que la atribución autoral individual se disuelve en una entidad material que produce un ensamblaje de enunciaciones colectivas entre signos y cuerpos, y la materialidad del libro es el dispositivo que los articula.

Palabras clave: intermedialidad, medios textuales, literatura mexicana contemporánea, artista poscartesiano.

ABSTRACT

The collective book *Taller de taquimecanografía* was written by the mexican writers and artists Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo and Mónica de la Torre. The aim is to explore it as a assemblage of media and languages that challenge the binary principles for the organization of the intellectual and artistic work. The book is characterized through the

¹ Este artículo forma parte de la investigación "Alegorías (in)materiales: la producción de la forma en la escritura experimental del siglo XXI. El caso mexicano" auspiciada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología con una beca de posdoctorado en el periodo 2020-2021. Una primera versión fue presentada dentro de las sesiones del Mexican Studies Research Collective. Agradezco a todas y todos los participantes por su lectura generosa y atenta y por las sugerencias que indudablemente contribuyeron con este trabajo, especialmente a Fran Dennstedt, Selma Rodal, Emily Hind, Carolyn Fornoff, Ángel M. Díaz y Brian Gollnick.

double meaning of *assemblage*, as an artistic technique and as process of subjectivation. The book had a collective authorship in which the individual author attribution melts into a collective entity that produces an articulation of collective speech between signs and bodies, and the materiality of the book is the device that articulates them.

Keywords: intermediality, textual media, contemporary Mexican literature, post-cartesian artist.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio del presente literario en México está acompañado de un conjunto de problemas asociados no solamente con la novedad de las obras o la consecuente ausencia de trabajos críticos precedentes, sino también con el uso de categorías y métodos de lectura que no se han asentado en la labor de la crítica. Estos problemas se agudizan cuando la obra estudiada disputa las denominaciones convencionales de literatura y obra literaria del presente, ya sea implícita o explícitamente.

El estudio de obras que toman distancia de la gran mayoría es un problema metodológico. Es posible analizarlas con herramientas críticas propias de la disciplina literaria o hacerlo mediante la traslación de conceptos de otras disciplinas. Por ejemplo, el uso de un enfoque intermedial (Mariniello 2009; Rippl 2015) permite atender la convivencia de medios y su situación en la ecología artística contemporánea. El estudio de estas obras mediante herramientas tradicionalmente literarias, por otro lado, permite situarlas dentro de un campo en el que, debido a la condición híbrida mencionada, disputan la definición de literatura y sus prácticas centrales y al hacerlo la transforman. Así, el estudio de estas obras es también un problema epistemológico.

Reconocer la obra dentro, en los márgenes o fuera de un campo artístico específico obliga a delimitar e historizar el campo, además de la obra, pero hacerlo desde la forma de la obra como el problema histórico central. La forma es la manera en la que la obra hace presente y codifica esas condiciones de producción e historicidad. Tal como lo desarrolló Audrey Wasser (2016) en su teoría de la forma literaria como una respuesta dirigida a problemas, la obra literaria hace presentes las contradicciones de sus condiciones de producción no como tema sino como relaciones entre estructuras literarias: “The form of a work... is the limitation that makes possible its internal self-reflection ..., as well as what allows it to exceed its limitation in external reflection, where it participates in an idea of genre, and ultimately in the idea of Literature as such” (2016: 35). La teoría de Wasser es más compleja que el tosco resumen de una frase, pero la retomo para centrar mi atención en una de las contradicciones fundamentales de las obras que combinan distintos medios y que operan dentro del campo literario y editorial.

En este artículo propongo estudiar el libro colectivo *Taller de taquimecanografía* (2011) como una de las obras que disputan una idea de literatura al disputar también su materialidad y sus procedimientos de escritura mediante la interacción de

medios, materialidades y autorías, pues es en estos en los que las obras formalizan y materializan las contradicciones de sus condiciones de producción social. Para hacerlo, analizaré el libro a partir del concepto de *ensamblaje* en una doble acepción. Primero como un tipo de técnicas artísticas que consiste en la reunión de elementos de distinta materialidad (Marchán-Fiz 1997: 164); segundo, a partir de la filosofía de Deleuze y Guattari, como un objeto que produce espacios y desata procesos que buscan escapar de las determinaciones provocadas por los dispositivos de poder². En el caso de esta obra en particular, además, los espacios y procesos que se dirigen a un ensamblaje de enunciaciones colectivas suceden también en la relación de tipo intermedial entre imagen, texto y cuerpo.

2. TALLER DE TAQUIMECANOGRAFÍA: LA TRAMA DE UN ENSAMBLAJE COLECTIVO

El *Taller de taquimecanografía* fue un proyecto de creación colectiva impulsado por la escritora Aura Estrada (1977-2007) en 2004, en el que participaron la también escritora y editora Gabriela Jáuregui (1979), la artista visual Laureana Toledo (1970) y la escritora, traductora y artista experimental Mónica De la Torre (1969). En 2012, los materiales resultantes del proyecto fueron reunidos y editados para su publicación en una coedición entre la cooperativa editorial Tumbona, la Universidad del Claustro de Sor Juana y el Premio Aura Estrada, fundado luego de la muerte de ella a instancias de su viudo Francisco Goldmann y la Fundación Ventura (*Premio Aura Estrada*). El libro es una reunión de algunos de los ejercicios que realizaron durante el tiempo que permaneció activo el taller; Estrada, Jáuregui, Toledo y De la Torre aparecen consignadas como autoras del libro, lo que lo hace uno de los pocos libros literarios de autoría colectiva, fuera de las antologías, de la tradición literaria en México³.

² De entre las varias traducciones que se han propuesto de *agencement* según es usado por Deleuze y Guattari, utilizo *ensamblaje* pues me permite, por un lado, conjuntar la producción material del objeto artístico con la manera en la que la obra literaria produce una enunciación colectiva. Las distintas traducciones —agenciamiento, dispositivo, articulación— aunque enfocan características distintas, coinciden en señalar la manera en la que la heterogeneidad aparece en la enunciación como “el complejo redundante del acto y del enunciado que lo realiza necesariamente” (Deleuze y Guattari 2012: 85). Tal como lo retomó de Brian Holmes, se trata de “sugerir cómo un grupo puede actuar para metamorfosearse, para escapar de la sobrecodificación que intenta fijarlo en una posición, y producir a cambio nuevas figuras, formas, constelaciones; en breve, configuraciones materiales y culturales originales” (Holmes 2007: 147).

³ Otras obras semejantes son *Renga* (Gallimard, 1971) escrito a instancias de Octavio Paz en colaboración con Charles Tomlinson, Edoardo Sanguinetti y Jacques Roubaud en las cuatro lenguas de los poetas; *No hay obra, hay taller* (Profética-Conaculta 2010) de Yara Almoína, Horacio Berra, Nicolás Cabral, Gianni Capitani, Marcelo Gauchat, Alejandro Hernández, Juan Antonio Montiel y Gabriel Wolfson. Existen otros libros fruto de la colaboración entre artistas y poetas, como *Monografías* (Mangos de Hacha 2012) de Jessica Díaz y Meir Lobatón y los incluidos en la serie publicada por Galería López Quiroga y la editorial ERA, que incluye *Canto a la sombra de los animales* (1988) de Alberto Blanco y Francisco Toledo, *Tierra de entraña ardiente* (1992) de Coral Bracho e Irma Palacios, *Los objetos están*

El libro abre con la presunta reproducción de la carta que Estrada le envió al resto de las integrantes y que explica los procedimientos y la forma de trabajo, sin fecha y sin otra indicación que la remitente —firmado como AE—, las destinatarias —GJ / LT / MdlT— y el número de golpes de la carta, en clara referencia a la práctica secretarial de incluir el número total de golpes de teclado con fines informativos y de archivo. Con ello se explicita uno de los guiños del Taller de taquimecanografía al trabajo que las secretarías realizaban al transcribir las palabras que los jefes dictaban. La inversión paródica del gesto sitúa el nombre y las labores del taller en la intersección entre crítica de la distribución sexual del trabajo intelectual y el uso crítico de las tecnologías de producción textual, como se analizará más adelante.⁴

En la carta se mezclan un tono de seriedad burocrática con las instrucciones del trabajo y la finalidad del proyecto. La idea principal detrás del trabajo era “impulsar nuestra creatividad por medio del trabajo colectivo y de colección. Formar una colectiva de palabras bajo cualquiera de sus formas” (Estrada *et al.* 2011: 6). Resulta interesante comparar la idea original de Estrada que parecía dirigirse a la labor individual en un contexto colectivo frente al resultado observado en el libro, en el que la autoría individual se disuelve entre los ejercicios pues ninguno de ellos está firmado; es un trabajo de asociación libre en el que la manufactura individual de cada

más cerca de lo que aparentan (1990) de David Huerta y Miguel Castro Leñero, *Escenarios* (1996) de José Emilio Pacheco y Vicente Rojo y *Enmudeció mi playa* (2000) de Aline Petterson y Gilda Castillo. A diferencia de todos estos ejemplos, en los que cada participante mantiene la autoría de su obra —ya sea porque la firman, ya porque corresponde al medio que trabaja—, en el caso de *Taller de taquimecanografía* no hay firmas además de las de la portada. Las cuatro artistas se mantienen siempre como autoras del libro.

⁴ Este tipo de gestos se pueden identificar en autoras contemporáneas como parte de una tendencia de la época a la crítica de los estereotipos asociados con el trabajo escritural de las mujeres y a la recuperación subversiva de estos estereotipos. Ejemplos de esto son la escritura en blog de Cristina Rivera Garza, quien firma con sus iniciales en minúsculas, “crg”, a la manera de las mecanógrafas anónimas (Rivera Garza 2020); el libro *Permanente obra negra* (Sexto Piso 2019) de Vivian Abenshushan, que consiste en un conjunto de fichas que consignan citas, datos y reflexiones sobre la escritura subrogada y la posición de las mujeres en el campo literario. Al mismo tiempo, el taller puede relacionarse con otras obras en las que el uso artístico de la materialidad textual es parte de una forma literaria que pretende reflexionar sobre los procesos de producción de la literatura y las ideologías asociadas con ella, especialmente con las que se sirven de prácticas residuales de impresión y producción textual como el dibujo a lápiz, la fotocopia, la reproducción con errores, etc. Ejemplos de esto son *Conjunto vacío* (Almadía 2015) de Verónica Gerber Bicecci, *Anti-Humboldt* (Litmus Press/ Aldus 2014) de Hugo García Manríquez, *Trizas* (Ilexe Editorial 2019) de Laura Ramos Zamorano, *De par en par* (Bonobos 2011) de Myriam Moscona. Finalmente, el procedimiento de inversión, común en instalaciones y otro tipo de obras contemporáneas, es utilizado en particular por Laureana Toledo en algunas de sus obras artísticas individuales, especialmente *The Limit*, presentado en Sheffield, Inglaterra, en 2005 y que consistió en reunir “a cuatro estrellas del rock mexicano y los hice disfrazarse de un grupo de *covers* común y corriente y tocar canciones de grupos originarios de esa ciudad industrial inglesa” (Toledo 2016: 121); mediante este desplazamiento entre autoría, reproducción, localidad y colonialidad, Toledo cuestionaba las relaciones desiguales pero semejantes del *star system* de la música de masas contemporánea.

ejercicio terminó por ensamblarse con el resto dentro de la figura de la autoría colectiva. Como explicó Jáuregui en entrevista: “Todas hacíamos cosas más o menos relacionadas pero distintas, y aquí había una confianza de que lo que hiciera Aura o Laureana o Mónica iba a estar bien. En México, los procesos colectivos son pocos y este fue extremadamente libre y colectivo” (Aguilar 2012).

Este énfasis en la colectivización explícita del trabajo intelectual es el primer elemento a considerar en la relación que el *Taller de taquimecanografía* estableció con su contexto inmediato. Los talleres literarios en México son una de las instituciones centrales de la formación de escritores y escritoras, en ellos se practica la literatura de manera colectiva mediante un conjunto de guías que se basan en la organización gremial en la que un maestro dirige el aprendizaje de las y los jóvenes escritores para que adquieran las herramientas retóricas, pero también la costumbre ante la crítica feroz. La existencia de los talleres literarios en México se inicia con el que fundó Juan José Arreola en su casa de Río de la Plata y en el que participaron algunos de los escritores que en los años siguientes serán cada vez más reconocidos por sus pares y por los lectores. El formato consistía en que un escritor, el propio Arreola en su caso, condujera el taller mientras el resto leían y criticaban entre sí sus obras en proceso (Jiménez 1995: 251-253). Luego del taller de Arreola se fundaron otros semejantes en otras ciudades del interior, destacaron los conducidos por Miguel Donoso Pareja y Elías Nandino. El modelo de transmisión de conocimientos literarios mediante talleres fue ganando fuerza como alternativa al proyecto cultural oficial de entonces (Fonseca Yerena 2005: 3-5), hasta que terminó convertido en el modelo dominante de formación y reconcomiendo del campo literario en México con talleres auspiciados por varios niveles de gobierno y universidades. Los talleres, junto con becas y premios, están en la médula del sistema de profesionalización y burocratización de la escritura literaria (Higashi 2015: 428; Sánchez Prado 2018: 198)⁵.

El taller literario también replicó la organización jerárquica del campo literario en el que el conductor y los participantes contribuían con lo que Vivian Abenshushan llama una pedagogía política de la escritura (2018) y que se basa, en los peores casos, en la humillación y la restricción de formas literarias. Para Cristina Rivera Garza, la forma vertical del taller literario se basa en verbos como refinar, perfeccionar y depurar que tienen “ese tufillo más bien amedrentador, cuando no sadomasoquista, de las más diversas purgas autoritarias” (2013: 240). Contra esas prácticas, Rivera Garza no propone resistir la profesionalización de la escritura sino llevarla al límite, profesionalizando también la enseñanza mediante “talleres de escrituras”

⁵ Junto con las becas y los premios literarios, la forma social del taller está en el centro del proceso de profesionalización de la escritura literaria contemporánea no solamente en México; el caso del Iowa Writer's Workshop es señero al tratarse del primero y el más reconocido de los talleres de escritores que se transformaron en posgrados de “escritura creativa” y que han determinado la forma y la economía de la literatura estadounidense de la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI (véanse McGurl 2011; Harbach 2014).

basados en “resonancias de la aventura vital que bien podría definir a todo tipo de escritura: *explorar, comparar, debatir, trastocar, subvertir, inventar, proponer, ir más allá*” (2013: 241 curs. orig.).

En este sentido, el *Taller de taquimecanografía* operaba como una formación en la que las participantes resistían las pedagogías tradicionales asociadas con los talleres literarios y artísticos para intervenir colectivamente en la búsqueda de escrituras no necesariamente literarias. Esto es evidente desde las instrucciones de la lista que consisten en cuatro procedimientos:

- I. Busquen un objeto que capte su atención por razones de estética, ética o profética. Hagan un retrato del objeto... discurren sobre dicho objeto. Invéntele una historia o dos o tres...
- II. Usando como base la respuesta a la consigna anterior de alguna de las integrantes de la colectiva, crea tu propio texto...
- III. Entrégale tu respuesta a otra de las integrantes del taller para que ella, a su vez, la reescriba.
- IV. Seguir la consigna anterior hasta que todas hayan reescrito los textos de cada una de las integrantes del taller (Estrada *et al.* 2011: 6-7).

Las instrucciones y el medio de distribución interna —el correo electrónico— recuerdan la práctica artística del Artecorreo, aunque con la circulación “postal” como soporte y no como medio. Al final de la carta, Estrada explica, con tono lúdico: “espero que... podamos sacar algo en concreto o en abstracto” (2011: 7). Este énfasis en la ambigüedad entre lo material y lo inmaterial hace patente que, en el caso del Taller de taquimecanografía, no se buscaba necesariamente una obra final pero tampoco una obra explícitamente inscrita en el corpus del arte no-objetual en América Latina (véase Acha 2011), a pesar de que una de las autoras es artista visual y conceptual (Richard 2005) y otra hizo un estudio sobre uno de los grupos fundamentales del arte no objetual en México, el No-Grupo (Jáuregui 2011). A semejanza del Artecorreo, la obra formalizaba simultáneamente las realizaciones y la circulación; a diferencia de éste, no esperaba que los objetos regresaran a un recolector o recolectora final (véase Josten *et al.* 2011), sino que se trazaba un espacio cerrado dentro del cual sucedía el movimiento. Según Toledo, “si a ti te llegaba el texto [tratarías] de desarrollarlo lo más posible, estirarlo lo más que pudieras y cambiarlo; no es una reinterpretación ligera, sino agarrar el texto, asimilarlo y después sacar algo propio. Por eso los cambios son tan absurdos...” (Aguilar 2012). El énfasis no estaba tanto en los objetos como en la respuesta que estos producían y de la que eran respuesta. Es decir, se trata de una forma estratégica que hace visibles las reglas de manufactura y sus condiciones de producción al mismo tiempo que es una respuesta a esas condiciones.

Si imaginamos el libro como un archivo (véase Cruz 2018), no es uno en el que los ejercicios de cada autora se agrupen en una colección heterogénea sino en el que se resguarda también la interacción arbitraria que permitió la existencia de los

ejercicios. Para usar la nomenclatura del arte contemporáneo, se trata de un archivo anómico (Buchloh 1999) que consigna la imposibilidad de archivar las reacciones que lo produjeron. No es una obra final sino el registro de obras sucesivas estratégicamente relacionadas entre sí, pero tampoco es solamente un documento de las interacciones que las suplemente. Es un método de trabajo que produce textos que existen en y por la circulación mediante correo electrónico, en la intervención que les sigue y en la resonancia entre ellos. A partir del concepto de escrituras colindantes, que propone Rivera Garza (2004) para explicar el trabajo que genera provocaciones entre géneros literarios, formas y medios⁶, *Taller de taquimecanografía* es también un libro de colindancias agrupadas en series, producto de un traslado inmaterial y puede ser leído como la gestión textual de manufacturas, interacciones y subjetividades.

La multiplicidad es una condición de origen del libro, así como de su forma visual. A pesar de estar dividido en ejercicios, no posee un orden que pudiera iconizar los textos y las intervenciones: no hay en este archivo un “así fue” propio de la documentación estricta; aparece en cambio, el proceso de producción, la circulación de los ejercicios entre las artistas. El repertorio de técnicas —o ejercicios— es una performance a la que no podemos acceder debido a su condición íntima, el archivo que resulta del repertorio de ejercicios no puede estabilizar los elementos; al contrario, es la consecuencia de la desestabilización absurda.

Sería sencillo caracterizar *Taller de taquimecanografía* como un libro multimedial o intermedial. Lo primero debido a la convivencia de medios visuales y textuales organizados en la puesta en página; lo segundo, porque varios de los ejercicios no sólo suponen una convivencia entre medios dentro del mismo espacio semiótico, sino que son producto de traslaciones y transposiciones entre medios: de lo visual a lo textual y viceversa, de lo textual a lo cinético, de lo visual a lo sonoro. Siguiendo la definición de Gabriele Rippl (2015), se trata de un libro que posee una dimensión intermedial singular y que también puede analizarse desde una dimensión intermedial general; lo mismo es un libro en el que conviven distintos medios con un fin comunicativo que contiene las fronteras entre medios con ello la existencia de medios autónomos o de medios mezclados. La caracterización intermedial del libro permite comprender los elementos estilísticos que le dan forma e incluso atiende los procesos de producción de la obra.

Sin embargo, una caracterización puramente estilística corre el riesgo de dejar de lado la dimensión ideológica y crítica que la obra posee, la que también puede verse opacada por los aspectos lúdicos y experimentales del proceso. Para reconocer estas

⁶ Las escrituras colindantes son “la producción de líneas de fuga, que son en realidad agujeros por donde se extravía el sentido original de las cosas, se lleva a cabo a través de la utilización de elementos propios de un género dentro de la silueta o demandas de otro —una utilización (que es una forma de agencia social y cultural) ciertamente tergiversada y por necesidad lúdica, es decir, crítica” (Rivera Garza 2004).

dimensiones, propongo leer la obra desde un concepto que proviene de los estudios sobre arte pero que es posible trasladar hacia el estudio de *Taller de taquimecanografía* para luego hacerlo viajar, en el sentido de Mieke Bal (2009), a los estudios sobre literaturas contemporáneas. Este concepto fue desarrollado por John Roberts bajo el nombre de “artista poscartesiano”.

3. ENSAMBLAJES POSCARTESIANOS

A partir de una lectura marxista sobre el *readymade* como una teoría del trabajo artístico en el siglo XX, John Roberts propuso el concepto de *artista poscartesiano* como parte de una teoría del trabajo artístico que se basa en tres elementos para comprender la historicidad de la forma reproductiva: a) las tecnologías de producción como realizaciones de la técnica social general, b) la manufactura de los productores de arte en tensión con la reproducción de los objetos de consumo; y c) la circulación de los objetos de arte en mercados y museos. Los tres se relacionan entre sí mediante dos conceptos de raigambre artística que son puestos en crisis en esta relación: la autoría y el arte de reproducibilidad (*craft of reproducibility*) (Roberts 2007; 2010).

Roberts historiza la obra de Duchamp como una respuesta estratégica a las modificaciones del capitalismo de principios del siglo XX y la consecuente pérdida del aura de los objetos artísticos. Sin embargo, se cuida de no proponer una nueva genealogía o temporalidad del arte del siglo XX, sino que articula los elementos referidos en un conjunto de prácticas y saberes que a su vez forman un *ethos*⁷. Es decir, no hay arte poscartesiano en general sino obras que son elaboradas desde una práctica poscartesiana del arte que constituye la resolución de la antinomia entre arte expresivo individual y arte social revolucionario. El artista poscartesiano es “a model of artistic subjectivity which refuses the bipolar model of interiority and exteriority on which modernist and anti-modernist models of the artist are usually based” (Roberts 2007: 13).

El *ethos* poscartesiano supone entonces la resolución contradictoria de los binarismos del arte moderno mediante respuestas estratégicas que los muestran y que a su vez son consecuencias de ellos. En este sentido, *Taller de taquimecanografía* es una obra que no solamente conjunta los opuestos texto/imagen o arte/literatura, sino que los moviliza mediante el ensamblaje de contradicciones entre trabajo intelectual/trabajo mecánico, trabajo intelectual/trabajo feminizado, expresión personal/creatividad social.

⁷ Roberts utiliza el término implícitamente con su definición más convencional como carácter o forma de comportamiento común —semejante a su significado en español—; sin embargo, resulta interesante pensar el término tal como es propuesto por Dominique Maingueneau (2007) para el análisis del discurso escrito como el elemento que articula carácter y cuerpo del garante, o de quien funge como figura autoral.

El libro no es una elegía al trabajo original ni al trabajo artesanal, pero tampoco una sumisión a la hiperproducción de contenidos ni a la reproducción mercantil. Más bien, resiste estos *ethos* que son frecuentes en las obras literarias de nuestros días. Lo hace mediante lo que Roberts denomina el *reskilling*: un conjunto de habilidades que deben pasar por el proceso general de la adquisición de una habilidad técnica para el trabajo material con los insumos artísticos, el olvido o la transformación de ésta mediante la crítica a las formas tradicionales de autoría artesanal, y por último la relocalización de las habilidades tradicionales en relación con la técnica social general como principal productora de objetos estéticos en las fábricas (2007: 3; 2010: 92). En otras palabras, el desplazamiento del trabajo material del artista —trabajo expresivo— por el trabajo material de las trabajadoras —la técnica social general de la taquimecanografía, y la criptografía oficinil— más el trabajo inmaterial del artista —lo que Aura Estrada llama “un método de trabajo” (2011: 6)—.

El libro está compuesto por cinco secciones más la carta inicial que contiene las instrucciones de manufactura —y con ello, las de lectura—. Cada sección incluye entre seis y nueve ejercicios que se relacionan entre sí. Por las relaciones entre ejercicios, podemos deducir que el orden de presentación responde al orden de realización, el primer ejercicio será el que inauguró esa serie, el siguiente será la respuesta a este, y así sucesivamente. Que haya más ejercicios que autoras en cada sección se debe a que hay algunos que fueron elaborados por dos autoras simultáneamente. Esto se traduce en que el elemento que aglutina los ejercicios del libro y que permite su existencia, el trabajo material de cada una de las autoras, no sólo se disuelve en la ausencia de atribuciones de cada ejercicio sino también en la convivencia de autorías múltiples en ejercicios. Esta característica estratégicamente se dirige a la autoría como el problema central de la obra; las cuatro autoras firman un libro hecho en un proceso de envíos e intervenciones, pero no es posible identificar ni los pasos ni los restos de las autorías. La resolución contradictoria es mantener el nombre de las autoras en la portada, pero borrarlo de los ejercicios. Ante cualquier intento de unidad autoral, el libro responde con la multiplicidad nominal. Ante el borramiento de los nombres, el libro responde con la multiplicidad de formas.

Taller de taquimecanografía es un libro que opera desde lo múltiple en torno de lo múltiple: múltiples autoras en múltiples ejercicios que dan cuenta no de objetos estables sino de sus transformaciones. Las obras y las relaciones entre ellas no están diferenciadas como fragmentos dentro de un contenedor, sino que se presentan mediante flujos semióticos ininterrumpidos que aparecen y reaparecen a lo largo de los ejercicios. Tomando como base el ritornelo según lo desarrollan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, el libro puede pensarse como un conjunto “*de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales*” (2012: 328, curs. orig.). La ilegibilidad de la autoría en los ejercicios hace que las repeticiones adquieran modalidades expresivas que se reterritorializan en preguntas sobre la distribución sexual y social del trabajo intelectual. Si “el territorio [es] el efecto

del arte” y “la propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar *cartel, pancarta*” (2012: 322), las interacciones producen el territorio sobre el que los signos entran, salen y resuenan. Los códigos visuales, verbales y verbicovisuales se relacionan entre sí mediante ritmo, el ritmo de los envíos y las respuestas; recordemos que “el ritmo es crítico, une instantes críticos o va unido al paso de un medio a otro” (2012: 320). Se podría decir que el ritmo en los envíos y las transformaciones de los ejercicios territorializa en el libro y reterritorializa en un ensamblaje de enunciaciones colectivas.

Cada ejercicio remite al anterior y al siguiente. Crean entre sí cadenas de procesos productivos. Sin embargo, los ejercicios consisten las más de las veces en procedimientos disparatados. La contigüidad espacial del libro produce colindancia entre medios y entre obras, pero se trata de una contigüidad propia de la cadena de montaje. La parataxis es la base de la colección. Con ello, se disuelve la contradicción entre archivo colectivo y libro autoral, pero también se disuelve la contradicción entre comunicación e incomunicación. *Taller de taquimecanografía* traza múltiples líneas de fuga, pero estas se afectan mutuamente sin producir algo al exterior del libro, puesto que el exterior es, en realidad, el medio en el que el libro fue creado y que ahora documenta.

Me interesa ahora centrarme en una de las secciones, la titulada “CC.”. Desde el título es de suponerse que los ejercicios girarán en torno del problema de la copia y el circuito comunicativo. Las siglas, que identifican el “copia para”, implican la presencia de un tercero elidido al que no se dirige la comunicación, pero que la recibe. No es propiamente un destinatario sino su suplemento, acaso el archivo que resguardará la carta y que permitirá la consulta posterior del texto. Este tercero elidido juega un papel semejante al de la taquimecanógrafa que solía aparecer apenas mencionada en las cartas —en siglas, en minúsculas— a pesar de que ella era la trabajadora material por cuyo esfuerzo existía el texto. El binarismo entre remitente y destinatario de la comunicación se desdobra en un segundo destinatario oculto pero presente. El segundo destinatario, espectral y futuro, ocupa el lugar estratégico de la taquimecanógrafa que operó la máquina para escribir el texto y resalta su posición pretérita y material. Este cuadro de presencias y ausencias se sitúa en la intersección entre trabajo material e inmaterial, entre discurso masculino y trabajo femenino y entre comunicación y archivo.

El primer ejercicio de la sección parece no anticipar la relación con la copia y el trabajo intelectual. Se trata de un relato sobre don Daniel, un trabajador veracruzano, jarocho, que trabaja en el jardín de la narradora y vive en Elysian Park, un vecindario en el centro de Los Angeles. Don Daniel es identificado como Lo Salvaje:

Lo Salvaje está en mi jardín. ... Lo Salvaje carga unos travesaños de madera, pesados, y fuma cigarros sin filtro. Lo Salvaje es Daniel, Don Daniel. Rousseau se hubiera enamorado de Don Salvaje. No es un salvaje contenible ni ordenado, ni siquiera a rienda suelta porque no tiene rienda, su pelaje no puede hacerte cosquillas entre los dedos (2011: 79).

El resto del relato cuenta una historia breve sobre don Daniel, su vida y su trayecto de Veracruz a Centroamérica y luego al Norte; la historia de su pierna de titanio fabricada en la Cuba comunista que lo convierte en cyborg, un desacomodo de la pierna comunista que es resuelto fortuitamente por un conductor que lo atropella. El relato concluye con la narradora viendo a don Daniel y su amigo sentados en una banca pública. “Lo Salvaje nunca tiene prisa. Lo saludo” (2011: 80).

El siguiente ejercicio, la respuesta a la historia del “Hombre biónico” desata una fuga disparatada entre los textos. Lleva por título “Un ejercicio de criptografía gratuita o un tratado informal sobre la (in)comunicación” e incluye una consigna de realización: “Creación de un código (inútil), cifrar un texto descifrado para volverlo a descifrar”. La primera parte del ejercicio consiste en una presentación de la criptografía en el que se explican sus dimensiones ideológicas y comunicativas:

la criptografía florece en tiempos de guerra, precisa de enemigos, al igual que de mensajeros resignados a la muerte (su inmortalidad garantizada por el Mensaje que, a pesar de ellos, llega; lo problemático, lo digno de sospecha, no es la carta que NO llega, es la carta que llega SIEMPRE). Lo que nos revela la criptografía, una suerte de Frankenstein del lenguaje, a través de su capacidad de ocultamiento, es la pobreza de nuestro alfabeto consuetudinario... (2011: 81).

La ilegibilidad se presenta como la caracterización contraria de la normalidad, pero no su negación; es la resolución contradictoria de un ejercicio de comunicación fundamental y de su base material, la escritura. El título del ejercicio resulta particularmente llamativo: «Tratado informal sobre la (in)comunicación»; además de la ironía obvia que supone el título, se plantea en él la posibilidad simultánea, presentada desde la escritura, de que el tratado sea sobre la posibilidad de comunicar y la imposibilidad de hacerlo. Ante el despliegue de la potencia significante, más contextual que sistemática, más contingente que trascendente, en el ejercicio el medio de escritura se devela como el centro y el objeto de los procedimientos de codificación y recodificación.

El siguiente ejercicio es el primer intento de descodificación y recodificación arbitrarias. Se divide en dos partes correspondientes, la primera se titula “Descodificación para un paseante inadvertido, o unas chapuzas (nunca se sabe)” (*sic*) y es la traducción del primer texto al inglés.

The Wild is now in my backyard. ... The Wild is lifting some heavy wooden beams and smoking cheap cigarettes. ... The Wild is Daniel, I call him Don Daniel. Rousseau would have fallen in love with the wild Don. He is not a clean, containable wild, he cannot tickle you with its fur under your toes (2011: 82).

La segunda parte se titula “Descodificación para un paseante inadvertido, o unas chapuzas (nunca se sabe)” e invierte la codificación entre el título y el texto. Mientras que el título de la primera separaba arbitrariamente las palabras y traducía al inglés, la segunda reordena las palabras pero desordena la traducción.

thewi ldisn owinm yback yard. andld on'tm eanth ehawk scirc lingi nthes kyort
 hehug esucc ulent sthat haveg rowan slarg easth ecora lsint hegre atbar rierr eef.t
 hewil disli fting someh eavyw ooden beams andsm oking cheap cigar ettes.hesm
 ellso finoun tainli ons.t heran kscen tscar esthe coyote saway.thew ildis danie l,ica
 llhim donda niel (2011: 84).

La respuesta a este ejercicio se titula “Código cifrado”. Mantiene el texto desordenado de la segunda parte del ejercicio previo, pero sustituye las comas —“el sistema respiratorio del texto” (2011: 86)— por conjunciones “y”: “thewi ldisn owinm yback yardy andid onytm eanth ehawk scirc lingi”. El siguiente ejercicio es respuesta a este; exagera la codificación y la lleva al punto de lo ilegible, aunque mantiene el código de traducción o tabla de sustitución:

U V W X Y
 N L A C O N L
 G F I Z E G F
 H B R T D H B
 S J M P Q S J
 Y U V W X Y U
 L A C O N

Primeros pasos (una muestra):

(clave: el tiempo — cómo se escurre dentro del reloj en dirección a la derecha—¿y por qué siempre a la derecha?)

thewi ldisn everp resse dfort imeyi waved athim yxxxx

=

zbdvi uhrqn owdbp igyqe eiext apdxi pcazd vdsfm syowx

Ojo: el proceso de descodificación del texto cifrado puede llegar a requerir de un Enigma (2011: 88)

El siguiente ejercicio concluye la descodificación arbitraria y la lleva a sus últimas e impredecibles consecuencias. La clave se ha perdido completamente, en lugar del texto y sus versiones aparecen números y letras y se cierra el ciclo al volver al texto: “Resultado final (aplausos y honores para quien logre, o haya logrado, descifrar el sistema de ciframiento) (se recomienda leer en voz alta): sivxc yighn vzaud dbpse qodoe xdwvr qip = the wild is never pressed for time. I wave at him” (2011: 89).

A pesar de tratarse de un ejercicio de ocultamiento, cuyo resultado final nos resulta hermético, asistimos al enrarecimiento de la página como documentación del proceso. Al leer el procedimiento sin leer el contenido de la comunicación

ocupamos el lugar del destinatario sin la compañía de la taquimecanógrafa que podría descodificar y sin la máquina que resuelva el enigma. La tensión entre sentido y sinsentido se despoja de su opción trascendental y enfoca la transformación en que cada código de intervención es arbitrario y asistemático. Todo significativo ha sido despojado de un significado más allá del proceso sobre su propia materialidad.

En su estudio sobre las metáforas de la mediación y la comunicación, Alexander R. Galloway explica el mito de las Furias, o Erinias, como la correspondiente a la mediación enrarecida del Internet: el rizoma y el enjambre (2014: 29). La mediación propia de las Furias es el furor: el enrarecimiento de los sentidos que no conduce a la comunicación sellada, como Hermes, ni a la comunicación obvia, como Iris. El enfurecimiento es un estado de la comunicación en la que la opacidad del mensaje hace presente al medio. Es un tipo de mediación que opera por desestabilización del lenguaje como un virus que contagia los sistemas aledaños, los fagocita sin entregar un producto homogéneo (2014: 56-62). La mediación enfurecida puede convertirse en un procedimiento para la producción de obras artísticas que funcione mediante amontonamiento o borradura.

En una primera lectura, los ejercicios citados antes son ejemplos de la mediación hermética que se caracteriza por el vaivén entre la posibilidad e imposibilidad de descodificar un mensaje. La criptografía es la técnica que cifra los mensajes mediante códigos herméticos; la hermenéutica, en oposición, es la técnica que descifra los mensajes mediante la identificación de sistemas de códigos. La serie criptográfica de *Taller de taquimecanografía*, sin embargo, aunque progresa en la codificación no permite el procedimiento inverso. De hecho, lo niega pues se trata de una descodificación absurda y redundante. Sabemos lo que el texto de la cuarta fase debe decir, pero no por haberlo interpretado sino por haber seguido su enrarecimiento. En este sentido, pensar la mediación comunicativa de *Taller de taquimecanografía* como hermética es irrelevante; en cambio, pensarla como mediación enfurecida nos permite identificar que lo importante del ejercicio no está en la polaridad comunicación/incomunicación, sino en la materialidad social de la escritura taquimecanográfica.

El séptimo texto titulado “Quinto ejercicio de descodificación. Código shuffle: de impacto a impacto” está ya completamente alejado del texto original. Se compone de secuencias de textos dispuestos a la izquierda y a la derecha, a dos tintas, que dialogan arbitrariamente entre sí. El primero de ellos: “Tu sangre no es Coca-Cola, es arroz. / Una fotografía de mi padre / —navidad en Ho-Chi-Min / (llora, nene, llora) / No creas que una segunda vez está bien. / Tú sabes que no hay nada más/ —dime una cosa” (2011: 90). Me interesa señalar el final de este ejercicio. En letras rojas, del lado derecho, confirman la voluntad de enrarecimiento de los ejercicios previos: “Anti-criptografía o unas palabras contra La Semilla”. Por último, el texto concluye con una indicación “cc: AEC”, es decir, con copia a Áurea Estrada Curiel. Esta es una de las pocas veces en las que el nombre de una de las integrantes de

la colectiva aparece nombrado, aunque sea secretamente, dentro de los textos. Sin embargo, no aparece su nombre como autora ni como mecanógrafa sino como remitente en segundo plano. La remitente oculta vuelve al centro del texto y lo concluye.

Ante la duda, propia de lo hermético, que produce el ejercicio, la solución no es la interpretación a fondo de la escritura o el montaje sobre marcos de lectura distintos, sino la producción de códigos arbitrarios. Las siguientes realizaciones de los códigos del texto original tienden a la desaparición del sentido, a la afirmación del medio y a la incapacidad de la traducción. Contrario al tópico de intraducibilidad de quienes desconfían del lenguaje, las autoras enfatizan el trabajo como la finalidad de la producción de sentido. No es que el texto sea intraducible, es que *preferiríamos no* traducirlo. La renuncia es el acto que se superpone a la escritura. La voluntad no está en el objeto o en el lenguaje, sino en el trabajo negado de la taquimecanógrafa espectral y de la remitente oculta y potencial.

4. EL LIBRO COMO ENSAMBLAJE DE ACCIONES

Los ejercicios de “CC:” existen dentro de un *ethos* poscartesiano que desmonta las oposiciones binarias entre comunicación e incomunicación mediante la presencia de los elementos que, aunque constitutivos del proceso comunicativo, son frecuentemente olvidados. Otras secciones serán respuestas estratégicas que desmontan otras polaridades binarias. Una manera de leer el libro es como un conjunto de estrategias poscartesianas que finalmente rompen con la delimitación fundamental del libro como objeto cultural: la materialidad como mero soporte de textos y la autoría como procedimiento de unidad y coherencia. Sin embargo, también es posible observar la aparición de contradicciones que aparecen cuando un ejercicio se sitúa entre documento y partitura.

En el ejercicio “Los puntos sobre las íes (performance)”, quinto de la sección “Pruebas cronometradas”, la multimedialidad disuelve la polaridad entre escritura artística como producción y la lectura como recepción intelectual, y extiende la materialidad de la obra al exterior del libro. El ejercicio consiste en una serie de hojas traslúcidas con puntos impresos de manera aparentemente arbitraria sobre la página, cada hoja tiene una línea punteada para recortarla en el extremo izquierdo. Este ejercicio sería especialmente opaco en su interpretación si se leyera aislado del resto de los ejercicios pues no hay un marco de descodificación inherente ante la ausencia de elementos verbales. El segundo ejercicio de la serie titulado “Instrucciones”, sin embargo, ofrece una guía de lectura prospectiva. Lo que en ejercicios anteriores era un documento de las interacciones entre las autoras, se convierte en la relación entre el segundo y el quinto ejercicios en una instrucción colaborativa. Copio el ejercicio completo para comprenderlo mejor:

1. Observe detenidamente los puntos que aparecen en los dibujos de la pieza “Los puntos sobre las íes” (páginas 113- 121) y trace líneas entre ellos a fin de formar letras.
2. Una vez que haya obtenido letras, escríbalas en un papel.
3. En un rollo de papel traslúcido que pueda introducirse en una pianola, haga perforaciones emulando la distribución de los puntos de los dibujos.
4. Una vez realizadas las perforaciones, habrá realizado una partitura musical. Introduzca el rollo con la partitura en una pianola.
5. Mientras escuche “Los puntos sobre las íes” vaya formando palabras que comiencen con las letras que haya obtenido, en voz alta y al ritmo de la música.
6. Trate de no imponerle una lógica a la secuencia de palabras que vaya diciendo.
7. Al terminar la melodía, diga una oración completa usando la palabra punto. Tenga en mente los múltiples significados de la palabra y trate de referirse a uno distinto cada vez.
8. Rebobine el rollo y vuelva a empezar, asegurándose de no repetir palabras en cada ronda.
9. Haga esto 165 veces sin parar: una por cada una de las perforaciones de la partitura.
10. Al terminar el performance diga “Punto final”.

Opcional: recorte “Los puntos sobre las íes” y compruebe si coinciden (punto por punto) con los puntos de “Instantáneas” (109).

La lista pertenece al género de las instrucciones, que combina la literatura y el performance, dentro del universo de lo que Belén Gache caracterizó como escrituras nómadas y que consiste en el conjunto heterogéneo de obras literarias que cuestionan el signo lingüístico como unidad mínima de lo literario o que desmontan los modelos narrativos basados en interpretaciones unívocas y causales (2006: 17). Para Gache, las instrucciones son “*kits* de creatividad prefabricada [en los que] está implícita igualmente la idea de que toda posible creatividad es... siempre prefabricada” (2006: 206). Las instrucciones tienen una naturaleza performativa, y también una dramática —aunque no cuenten con didascalias—. La primera supone la acción en la realidad extratextual, la segunda, la posibilidad de que esa acción se realice al menos en una dimensión imaginaria potencialmente corporal.

Las tres primeras instrucciones invierten la relación entre signo e interpretación, pues la interpretación de “Los puntos sobre las íes” se traduce en letras arbitrariamente diseñadas. El sustrato hermético de la escritura desaparece para convertirse en superficie, pero una superficie que significa sólo en relación con el contacto. Es necesario aproximarse y trazar las letras sobre el papel. A partir de la cuarta instrucción la lista ya no es solamente un conjunto de instrucciones, sino que pertenece a otro género de escritura nómada: las partituras. Si bien Gache (2006: 127-129) entiende las partituras como la escritura y los dibujos realizados sobre papel pautado,

y que por ello adquieren una resonancia musical, en este caso la resonancia no se pierde, sino que depende de una performance musical ejecutada por una máquina que lee las hojas perforadas y las convierte en sonido articulado. En las partituras escritas sobre papel pautado se mezclan dos registros de notación distintos pero que están ambos basados en unidades discretas, las letras y las notas. Un dibujo sobre papel pautado y luego interpretado por un o una música ejecutante rompe con la condición discreta de las notas, pero no con la sofisticada sintaxis visuoespacial de la notación musical. En cambio, una partitura de perforaciones sobre papel mantiene ambas características de la notación, pero en un espectro de ilegibilidad humana. Una persona no puede interpretar una hoja perforada como lo hace una pianola; todavía más, la imposibilidad de leer el resultado se vuelve un ejercicio de ficción ante la muy alta improbabilidad de conseguir una pianola para que interprete la pieza.

Otro elemento a considerar en el uso de una pianola para el ejercicio es la referencia velada a las máquinas musicales utilizadas en algunas obras de vanguardia a principios de siglo XX. Especialmente en la pieza *Ballet Mécanique* (1926) de George Antheil en la que se utilizan, además de la pianola, hélices y sirenas antiaéreas. La sonoridad y el ritmo asociados con la mecanización de la producción artística es un gesto propio de las experiencias modernistas que Andreas Broeckmann denomina “formalismo cinético” (2016: 72-82), a propósito de la obra de Antheil, el cine de Fernand Léger, el ensayo “Machine Art” de Ezra Pound y el arte de Jean Tinguely. Este formalismo rechazaba el genio y la invención como principios rectores del arte, pero también la confianza en la aparente precisión de las máquinas, que ponía en duda mediante las acciones de las máquinas en movimiento. Es posible identificar este *ethos* modernista convertido en poscartesiano en el ejercicio del *Taller de taquimecanografía*. En el ejercicio el retorno al azar contingente de la obra no existe tanto en la máquina como en la transición hacia el cuerpo de quien bailaría la pieza. Al localizar la dimensión crítica del movimiento en el cuerpo desautomatizado por el contacto con la máquina, la obra desterritorializa la máquina en el cuerpo y el signo en la acción.

Si en los ejercicios de “CC.” se desmontaban las polaridades binarias mediante la multiplicación de elementos y participantes del circuito comunicativo, en los ejercicios de “Pruebas cronometradas” la disposición poscartesiana de la obra desmonta las polaridades entre copia, original, signo, máquina y cuerpo. Al seguir los puntos para trazar letras con las que se escriban frases, las hojas de “Los puntos sobre las íes” son el hipotexto ilegible de un texto fragmentado que no se lee, sino que se ejecuta performativamente.

El performance resultante sucedería como consecuencia de acciones sobre la materialidad del libro. Se rompe la polaridad entre acción corporal y pensamiento intelectual al mismo tiempo que se multiplican las relaciones entre texto, imagen y sonido. La escritura de las instrucciones desterritorializa la visualidad de los puntos

en visualidad de la escritura alfabética y en especialidad de la partitura para piano; después las reúne en acciones físicas, performativas y lúdicas. Es un acuerdo de la escritura en un procedimiento que no la interpreta, sino que la mediatiza por diferentes estados hasta el ensamblaje máquina musical-cuerpo danzante-cuerpo hablante.

Es importante no olvidar que la pieza final no es sólo resultado de la interpretación y ejecución de las instrucciones y los puntos sino también de las interacciones entre las autoras para producirlas. El cuerpo de quienes lean y ejecuten las acciones aparece como consecuencia de un texto que fue hecho por cuatro autoras. La presencia del cuerpo en relación con la autoría, incómoda y muchas veces obliterada, como sostienen Pérez Fontdevila y Torras Francès (2015), se resuelve en el ejercicio con una proliferación de cuerpos y de corpus textuales. Los cuerpos son convocados en las interacciones entre las instrucciones, las hojas, la escritura, la música y la voz. Finalmente, en la instrucción opcional se vinculan ejercicios de distintas series y al hacerlo constituyen al libro como la unidad fundamental de la obra.

5. CONCLUSIÓN

Al analizar *Taller de taquimecanografía* mediante la doble acepción del ensamblaje fue posible identificar no solamente los diversos medios y códigos que lo forman, sino la historicidad de la forma que el libro produce y a la que responde. El libro es más que un conjunto de ejercicios creativos en colectivo, es una obra realizada con un *ethos* poscartesiano que disuelve las oposiciones binarias del trabajo intelectual. La autoría colectiva es el elemento central que permite articular el libro como una operación de subjetivación.

Al leer el libro como una red de relaciones que adquieren consistencia en el movimiento entre materialidad y proceso ha sido posible identificarlo como una obra simultáneamente procesual y objetual en la que la materialidad del texto se desplaza del texto hacia la práctica interpretativa en un sentido performativo. Quien lee no interpreta para entender el texto verbal sino para ejercerlo en el espacio y el tiempo, como un cuerpo.

Finalmente, es importante insistir en que el análisis intermedial de las obras híbridas que desafían las nociones de literatura asociadas exclusivamente con la textualidad es un enfoque productivo cuando se le utiliza para historizar las obras, es decir, como parte de sus condiciones de posibilidad. En un contexto en el que este tipo de obras son cada vez más frecuentes y demandantes, el análisis mediante categorías y conceptos viajeros es una invitación a comprender las obras en su especificidad crítica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abenshushan, V. (2018). Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad. En G. Jauregui (Ed.), *Tsunami* (pp. 13-24). Sexto Piso.
- Acha, J. (2011). Teoría y práctica no objetualistas en América Latina. En A. Sierra Maya, V. M. Manrique, A. del Valle, y Fondo editorial Museo de Antioquia (Eds.), *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*. (pp. 89-100). Museo de Antioquia Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Aguilar, Y. (2012, abril 10). Taller de taquimecanografía: Una creación colectiva a ocho manos. *El Universal*.
- Cruz Arzabal, Roberto (2018). *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. Universidad Nacional Autónoma de México
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (Y. Hernández Velázquez, trad.). CENDEAC.
- Broeckmann, A. (2016). *Machine Art in the Twentieth Century*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262035064.001.0001>
- Buchloh, B. H. D. (1999). Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, 88, 117-145. <https://doi.org/10.2307/779227>
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Pérez Vázquez & U. Larraceleta, trads.; 10ª ed.). Pre-Textos.
- Fonseca Yerena, E. (2005). *La descentralización cultural en México. Revisión y perspectivas*. Repositorio UDG Virtual.
- Gache, B. (2006). *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Ediciones Trea.
- Galloway, A. R. (2014). Love of the Middle. En A. R. Galloway, E. Thacker, & M. Wark, *Excommunication* (pp. 25-76). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226925233.001.0001>
- Harbach, C. (Ed.). (2014). *MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction*. Farrar, Straus and Giroux.
- Higashi, A. (2015). *PM/XXI/360º. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa-Tirant Humanidades.
- Holmes, B. (2007). El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas (M. Expósito, Trad.). *Brumaria*, 7 (*Arte, máquinas, trabajo inmaterial*), 144-167.
- Jáuregui, G. (2011, marzo). No-Grupo desestabiliza el mundo del arte primitivo. *Frieze*, 137. Disponible en <https://www.frieze.com/article/no-grupo>
- Jiménez, T. (1995). Los talleres literarios en México. *Anales de literatura Hispanoamericana*, 24, 251-258.
- Josten, J., Marcin, M. (Eds.). (2011). *Artecorreo*. Museo de la Ciudad de México-RM Verlag.
- Maingueneau, D. (2007). El ethos y la voz de lo escrito (R. Alvarado, trad.). *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 6, 79-92.
- Marchán-Fiz, S. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Mariniello, S. (2009). Cambiar la tabla de operación. El médium intermedial. *Acta Poética*, 30(2), 59-85. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2009.2.325>
- McGurl, M. (2011). *Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Harvard University Press.

- Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (2015). La autoría a debate: Textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica). *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 1-16. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138
- PremioAuraEstrada (s. f.). PremioAuraEstrada. Recuperado el 19 de noviembre de 2020. <https://www.auraestrada.com>
- Richard, F. (2005). Artists on Artists: Frances Richard on Laureana Toledo. *BOMB*, 94, 66-67.
- Rippl, G. (2015). Introduction. En G. Rippl (Ed.), *Handbook of intermediality: Literature—Image—Sound—Music* (pp. 15-44). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110311075>
- Rivera Garza, C. (10 julio 2004). Escrituras colindantes. *No hay tal lugar. U-Tópicos contemporáneos*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. Tusquets.
- [@criveragarza]. (2020, julio 13). *Al final de los textos que solían dictarse en las oficinas se colocaban, en mayúsculas, las iniciales del autor y, en minúsculas, las iniciales de la mecanógrafa. Aprendí eso en mi taller de taquimecanografía, y desde entonces termino mis escritos con crg*. [Tweet].
- Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. Verso.
- (2010). Art After Deskilling. *Historical Materialism*, 18(2), 77-96. <https://doi.org/10.1163/156920610X512444>
- Sánchez Prado, I. M. (2018). The Public Economy of Prestige. Mexican Literature and the Paradox of State-Funded Symbolic Capital. En I. M. Sánchez Prado (Ed.), *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture* (pp. 187-221). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-71809-5_8
- Toledo, L. (2016). Mi acta de nacimiento dice Laureana Camila. En E. Álvarez Romero (Ed.), *Espacio de experimentación sonora + Arte en vivo, 2015 | Sound Experimentation Space + Live Art, 2015* (pp. 118-123). MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wasser, A. (2016). *The work of difference: Modernism, Romanticism, and the Production of Literary Form*. Fordham University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt19rmgrk>

FUENTES DOCUMENTALES

- Estrada, A., Jáuregui, G., Toledo, L., y Torre, M. de la. (2011). *Taller de taquimecanografía*. Tumbona. Universidad del Claustro de Sor Juana.



ESTUDIOS LITERARIOS

TEXTOVISUALIDADES DE LA ESCRITURA DIGITAL. TRANSMEDIALIDAD,
INTERACCIÓN Y FRAGMENTARISMO A TRAVÉS DEL CASO DE *TATUAJE* (2014)*

TEXT-VISUALITY ON DIGITAL WRITING. TRANSMEDIALITY, INTERACTION AND
FRAGMENTARISM IN THE CASE OF *TATUAJE* (2014)

DANIEL ESCANDELL MONTIEL

Universidad de Salamanca

danielescandell@usal.es

ORCID: 0000-0001-7311-8016

Recibido: 21-11-2020

Aceptado: 01-03-2021

RESUMEN

La noción de transmedialidad se ha asociado de forma casi indisoluble a diferentes espacios para cada medio integrado en una obra. A través del análisis de *Tatuaje* (2014) proponemos que esto no solo es necesario ni excluyente, sino que supone una modificación de los parámetros circundantes a esa noción de transmedialidad, pues cambia aspectos como el tipo de interacción que requiere y la relevancia de los rasgos fragmentarios inherentes a los saltos mediáticos. Según exponemos, esto es posible por el aspecto textovisual de la escritura digital y la flexibilidad formal de la web, alcanzando mayor hibridación y una potente simbiosis mediática, aunque esto resulta en detrimento de la explotación completa de cada medio por la necesaria armonización que impone su aglutinamiento en un lienzo unificado.

Palabras clave: transmedia, literatura digital, fragmentarismo, interacción, *Tatuaje*.

ABSTRACT

The notion of transmediality has been almost indissolubly associated with different media spaces for each medium integrated in a work. Through the analysis of *Tatuaje* (2014), the article proposes that this is not only necessary or exclusive, but also implies a modification of the parameters surrounding this notion of transmediality, since it changes aspects such as the type of interaction required and the relevance of the fragmentary traits inherent to the media leaps. As the article exposes, this is possible due to the text-visual aspect of digital writing and the formal flexibility of the Web, achieving greater hybridization and a powerful

* Este artículo se ha realizado como parte del proyecto de investigación «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (España).

media symbiosis, although this results in the detriment of the full exploitation of each medium due to the necessary harmonization imposed by its agglutination on a unified canvas.

Keywords: transmedia, electronic literature, fragmentarism, interactivity, *Tatuaje*.

1. INTRODUCCIÓN

Si establecemos el mínimo común denominador de toda forma de literatura digital, debemos admitir que el componente compartido, en toda circunstancia, por esta forma de expresión literaria es el papel mediador de la tecnología informática en un modo u otro. Es decir, sin un proceso creativo que se haya sustentado de algún modo en el aprovechamiento de los recursos del diseño informático para conceptualizar una experiencia receptora que combina lo literario —o, si tanto queremos, lo verbal— con un componente esencialmente vinculado a alguna forma de *software* resulta del todo imposible hablar de una literatura digital. Esta categorización resulta en apariencia innecesaria, pero debemos darnos cuenta de que la clave definitoria se centra en el proceso creativo y desde este punto de vista se omite en principio los requisitos de recepción. En sentido estricto, podemos encontrar todavía un debate sobre los límites de la digitalidad literaria en la medida en que se pone en crisis la relevancia del papel receptor. Pese a estos puntos de vista, lo cierto es que debemos tener en cuenta que la escritura literaria es hoy en día un proceso necesariamente mediado por el mundo informático: el más renuente de los poetas a abandonar la estilográfica y el cuaderno verá su obra pasada por el programa de maquetación antes de llegar a la imprenta. Luego esa maquinalidad de la escritura está presente incluso en el libro más ludita que podamos encontrar en el catálogo vigente de las editoriales comerciales.¹ Así pues, la categorización de grados de digitalidad que propuso Lucía Megías (2012) resulta claramente procedente para marcar las diferencias entre los textos del mundo digital no solo por su origen, sino por su tratamiento durante el proceso de presentación y difusión ante la comunidad receptora.

Para la cultura textovisual, esta distinción es también necesaria para abordar la combinación de elementos visuales con los textuales en dos frentes diferentes: por un lado, el de la página impresa tradicional (o, en definitiva, cualquier otro soporte marcado por su fisicidad) frente a la mutabilidad de la pantalla como rasgo fundamental del dispositivo electrónico mediador. La textovisualidad, si bien ha estado presente desde las formas más arcanas de preservación textual, y en nuestra propia cultura contamos con un legado de enorme riqueza con caligramas, las

¹ Por supuesto, no es nuestra intención aquí abrir un debate sobre la producción artística y manual de libros, con intención elitista, como recurso subalterno o como reivindicación artística o filosófica de cualquier tipo —como sucede, por ejemplo, la edición cartonera— que no precisa necesariamente de los modelos de producción industriales que hasta la más pequeña de las editoriales independientes emplea desde hace décadas.

ilustraciones en nuestros códices medievales (desde sencillas letras capitulares hasta la más compleja imaginería), ha sido despreciada por una parte importante del modelo industrial de producción libresco digital: los lectores electrónicos han estado siempre poco dotados para la presentación, edición y manipulación de todo aquello que no sea texto de un extremo a otro de la página virtual que conceptualiza su formato como traslación esquemomorfista del rectángulo estereotipado del libro.² Esto se evidencia en la dificultad para conseguir representar con satisfacción en dispositivos como el célebre Kindle incluso los más sencillos caligramas salvo si se recurre a imágenes digitalizadas u otros recursos que nos privan de las ventajas del formato, como cambiar el tamaño de la letra, seleccionar texto y varias más.³

En definitiva, la relación entre los dispositivos electrónicos y la textovisualidad no resulta anómala y ha sabido ser aprovechada en casos donde el esfuerzo técnico se veía respaldado por un modelo de negocio confiable. Fuera de este espacio, nos encontramos en áreas de experimentación que resultan por su propia naturaleza interesantes y atractivas, pero muy lejos de las esferas de interés de las empresas del espacio tecnológico. Si bien podemos atribuir esta situación a una limitada capacidad de intercambio entre las esferas de las TIC y las de las Humanidades, lo cierto es que son varios los autores que han encontrado la forma de ofrecer experiencias textovisuales complejas, tanto a través de estrategias de diseño y conceptualización en solitario como a través de equipos de trabajo interdisciplinares. En este sentido,

² El esquemomorfismo propone una filosofía de diseño en interfaces de usuario sustentada en parámetros estéticos tradicionales centrados en convertir en ornamento un elemento que anteriormente era necesario. En el ámbito de la informática hace referencia en concreto a las interfaces que imitan elementos reales en entornos digitales, como la imitación del paso de página, las páginas de una agenda, o un control mediante ruedas aparentemente analógicas para el control de volumen de un reproductor musical. De hecho, si tenemos en cuenta la estructura con la que habitualmente trabajamos en ordenadores, su concepción es puramente esquemomórfica: carpetas, archivos, botones, etc., que sirven para ejecutar comandos y explorar contenidos en una capa visual sobre la máquina en vez de la veterana línea de comandos (de, por ejemplo, DOS).

³ Al recurrir a imágenes estáticas en cualquier formato informático —desde JPG hasta TIFF, con la enorme diferencia en calidad visual existente entre estos ejemplos— se puede visualizar, por ejemplo, un poema en formato de hélice. El usuario, sin embargo, no puede seleccionar ese texto o poner una nota sobre este, ni marcar o subrayar un verso. De la misma manera, el editor encontrará problemas notables al trasladar a este tipo de dispositivo un poema que utilice la puesta en página para generar espacios y disposiciones textuales concretas sin llegar a la complejidad del caligrama. Otros dispositivos han dado mayor flexibilidad al basar su conceptualización básica ya no en la idea de un libro, sino en la de la pantalla maleable de la computadora y aprovechar mejor la capacidad de disposición de, por ejemplo, una web, pero están lejos de haber alcanzado la popularidad de estos libros electrónicos que, sin embargo, evidencian su limitadísima capacidad de sustituir al papel en formatos creativos que no son ni mucho menos novedosos. Debemos aceptar, eso sí, que varios de estos dispositivos, con el Kindle a la cabeza, han dado buena respuesta a un formato textovisual como el cómic, aunque esto está motivado sin duda por el volumen de marcado potencial que suponía ese mercado de masas. Por tanto, la posibilidad de trascender sus limitaciones está allí, pero no se ha generado el interés económico necesario para presentar soluciones competentes.

Mora (2015a) ha establecido una interesante diferenciación aplicada en su origen al espacio de la transmedialidad, marcado en sí mismo también por las complejidades formales: la creación gestionada por el autor que es émulo del hombre-orquesta y asume todas las disciplinas y funciones necesarias para la creación y diseño de una obra de tal magnitud, o la de un autor que ejerce como director de orquesta, donde un equipo especializado en las diferentes áreas crea la obra siguiendo una batuta.⁴ Esta segunda opción está marcada por producciones de alto presupuesto que asociamos con compañías de cierta entidad o bien grandes proyectos artísticos que también requieren una fuerte inversión y, por tanto, si bien tienen un mayor caudal por la visibilidad que pueden lograr no suponen necesariamente el modelo general de actuación en este ámbito.

Sea como fuere, la creación transmedia y la textovisual tienen zonas de contacto que son más que evidentes, pues ambas corrientes conllevan necesariamente la combinación de diferentes medios narrativos para construir una historia o experiencia. La transmedialidad implica que el receptor salte de un espacio mediático a otro (por ejemplo, del cine al cómic, del cómic a la novela, de la novela al videojuego),⁵ mientras que la textovisualidad en sentido estricto implica la combinación del aspecto textual con un componente marcado por el lenguaje (audio) visual sin que se precise saltar de un medio a otro para construir una experiencia concreta, lo que implica, por tanto, un grado necesario de plurimedialidad.⁶ En

⁴ Ese mismo año, Mora publica en *El Boomeran(g)* un breve artículo a partir de su intervención original en el congreso que referimos donde habla de una transmedialidad *povera* o cartonera, esto es, la transmedialidad hecha por un único autor con escasos medios frente a la transmedialidad colectiva o industrial (2015b).

⁵ En este sentido, nos situamos en la línea claramente definida de la conceptualización pospublicitaria de la transmedialidad que se asienta en un primer momento a través de Rajewsky (2002) y Henry Jenkins (2003) y que evidencia una diferencia fundamental con la adaptación, la transposición mediática, la plurimedialidad o la intermedialidad —según la terminología de nuestra preferencia—: el principio fundamental de no repetición (Long 2007; Gonçalves 2012; Llosa 2013). La obra debe mantener su unicidad a lo largo de los saltos mediáticos y no tratarse de adaptaciones (por ejemplo, las novelas de *Harry Potter* y sus películas, así como la inmensa mayoría de sus videojuegos, que se limitan a trasladar al cine o al entretenimiento interactivo lo que en un primer momento escribió la autora). El germen publicitario al que hacemos referencia anteriormente tiene su base en la idea del *media mix* japonés: si bien el término (メディアミックス) se populariza en los 80, la práctica estaba en marcha desde al menos dos décadas antes. En esta noción estamos ante la combinación mediática como recurso publicitario para productos de entretenimiento (en su origen, especialmente mangas y series de animación), de tal manera que los personajes se emplean para vender diferentes productos (juguetes, complementos, ropa, aparatos de electrónica, etc.). Esto se hizo siguiendo el modelo publicitario de *Tetsuwan Atomu* (en Occidente, *Astro Boy*) iniciado en 1963 y se ha identificado esta estrategia como la base de la proliferación multimediática. En todos estos casos, estamos ante adaptaciones que con mayor o menor libertad convierten mangas en series de animación o viceversa, en videojuegos o películas, y también en todo un extenso catálogo de *merchandising* derivativo (Ito 2010).

⁶ La capacidad técnica de dispositivos como las tabletas, los teléfonos móviles o el ordenador hacen que hoy en día la plurimedialidad y la transmedialidad puedan ir de la mano. En un formato tradicional, el cambio de medio (por ejemplo, una película o una novela) suponía un cambio de formato

estas páginas, nuestro objetivo pasa por centrarnos en las obras unificadas que responden a este modelo, en la medida en que se presentan ante el receptor como una única pieza de *software* o, si queremos, una única web o cualquier otro espacio «contenedor» para el dispositivo (o dispositivos) para el que se haya diseñado la experiencia de uso y lectura.

2. LA CAPACIDAD AGLUTINADORA EN LA COMBINACIÓN MEDIÁTICA: EL CASO DE TATUAJE

Los modelos de experiencias plurimediales digitales han dejado atrás la combinación de múltiples soportes que fue dominante hasta bien entrada la década de los años 90 y, de hecho, quizá incluso hasta los primeros compases del siglo XXI. Si nos alejamos del mundo de la creación artística y nos centramos en un modelo tan anodino como el de los cursos de idiomas por fascículos, vemos cómo es en el cambio de siglo cuando se produce un cambio paradigmático esencial.⁷ En esos años es cuando se abandona el modelo de libreta impreso y CD-ROM o DVD multimedia (que ya habían tomado el relevo al CD de audio, la cinta VHS y la casete) para apostar por DVD completamente autocontenidos y, poco después, formatos de aprendizaje integrales en la web bajo diferentes modelos de suscripción.

De la misma manera, la transmedialidad ha apostado por este tipo de aglutinación en diversas obras que han sido destacadas internacionalmente, como en el caso de *Tatuaje*, de Rodolfo J.M. *et al.* (2014).⁸ El autor, que ha publicado varios li-

o soporte (por ejemplo, un televisor o un libro). La capacidad multimedia y el uso de los dispositivos actuales hace que sean aglutinadores mediáticos y que podamos tanto usarlos como libro (electrónico) o como (relativamente) pequeña pantalla. Por tanto, el salto mediático puede darse sin tener que cambiar de dispositivo, ni tan siquiera forzando un cambio de postura o localización del receptor. La diferencia esencial entre la transmedialidad y la plurimedialidad se centra, por tanto, en el contenedor de las partes: una obra transmedia fragmentada entre una novela y una película utiliza dos lenguajes narrativos independientes (el de la literatura y el del cine); una obra plurimediativa, como cualquier novela gráfica, suma en un único flujo de recepción lo textual-novelístico y lo visual-gráfico a lo largo de sus viñetas.

⁷ Si escogemos ese ejemplo y no otros espacios del entretenimiento es por razones que resultarán claras a continuación: a diferencia de obras creativas, un curso de idiomas orientado a un aprendiz autónomo está desprovisto de motivaciones externas (por ejemplo, el atractivo propio de la propiedad intelectual que puede llevar al usuario a motivar saltos de un medio a otro) y busca un mercado amplio y no necesariamente el más capacitado en el terreno del uso de las TIC. Asimismo, debemos tener en cuenta que las diferentes destrezas lingüísticas que debe desarrollar el discente implican necesariamente trabajar con audiciones o grabaciones audiovisuales y no solo con un manual con una notable intensidad en la medida en que debe sustituir no solo la inmersión lingüística real, sino también compensar la falta de compañeros y de profesor. Finalmente, desde un punto de vista del modelo de negocio asociado, las compañías sin duda realizaron la transición cuando tuvo sentido desde un punto de vista financiero, lo que solo es posible si el modelo de recepción ya resulta lo suficientemente asentado para un grupo significativo de potenciales clientes.

⁸ Destacamos esta obra del grupo de creativos mexicanos liderados por Rodolfo J.M. porque fue seleccionada para formar parte de la tercera antología de literatura digital *Electronic Literature Collection*

bros de cuentos en México, lidera en esta ocasión una producción transmedia que, por su conceptualización en la red, él ha etiquetado en múltiples ocasiones como hipermedia al poner el énfasis en la relación interactiva (esto es, hipermedial)⁹ con el receptor por encima de la pluralidad mediática que la caracteriza: incluye textos en forma de blog y notas, mapas, mensajes de voz en el contestador automático, vídeo, etc., diferentes medios que se integran en una plataforma única (la web de la obra) para que el usuario interactúe con las funciones integradas libremente recorriendo de forma no secuenciada ni lineal los contenidos diversos y desentrañar así el enigma que esconde lo que, en última instancia, es una obra breve de misterio de tipo policíaco.¹⁰ Posteriormente la obra fue adaptada a formato estrictamente literario (2015) en lo que supuso una adaptación de la pieza digital original, esto es, un cambio mediático en el que se vertía en el nuevo espacio la obra original con los cambios necesarios para responder a las necesidades del nuevo formato, en este caso de índole libresco, bajo la forma de una novela corta.

Para la creación del formato originario, expone el propio Rodolfo J.M. que:

Para su desarrollo se formó un laboratorio con personas de oficios y quehaceres distintos: un escritor, un diseñador web, un ilustrador, un programador y un par de editoras. La historia, hay que decirlo, se reescribió tres veces, cada una de ellas producto de las observaciones que surgieron durante las reuniones de trabajo del equipo (J.M. 2015).

Con todo, lo cierto es que, desde su punto de vista, esta adaptación es lo que hace realmente transmedial el proyecto:¹¹

impulsada por la Electronic Literature Organization. Rodolfo J.M. (Ciudad de México, 1973) es un narrador y editor conformación técnica, pues estudió Ingeniería industrial en el Instituto Politécnico Nacional. Su parte humanística se complementa con la diplomatura de Literatura en la Escuela de Escritores de la SOGEM. Si bien es conocido sobre todo por su producción de relatos cortos, ha firmado también novela y poesía. Obtuvo el Premio Nacional de Cuento Julio Torri (2008), el Premio Nacional de Cuento Fantástico de Ciencia Ficción (2011) y obtuvo la mención de honor del Premio Nacional de Literatura Policiaca (2007).

⁹ Además de en anteriores estudios y cursos impartidos por mí mismo, el tratamiento de la obra como esencialmente transmediática por encima del componente interactivo o hipermediático ha sido destacado en otros trabajos recientes, como Gómez (2018). Sea como fuere, un punto de vista no excluye el otro: toda obra transmedia implica un componente activo del receptor, lo que conlleva en términos de Ted Nelson, la necesaria hipermedialidad, quien asentó el concepto en 1965. Por tanto, y como señalábamos antes, además de la escala de grises dentro de las gradaciones formales de integración de medios y de niveles de interacción en paralelo, consideramos el punto de intersección de ambos parámetros, sin que en ningún caso dar prioridad en nuestro enfoque a uno suponga negar el otro.

¹⁰ Sobre la transmedialidad, intermedialidad y los hipermedios del género negro y policíaco, consultar Escandell (2018), donde se abordan diversos casos dentro de la producción latinoamericana, con especial atención al caso de la obra que ahora nos ocupa, *Tatuaje*.

¹¹ Esta anfibología constante con la noción de transmedialidad frente al discurso académico más consolidado y respaldado por los críticos fundadores de este marco teórico resulta, de hecho, mucho

Muy pronto reflexionamos en torno a la pertinencia de expandir nuestro proyecto y volverlo, además, transmedial; usar otro formato y sus posibil[i]dades para ofrecer un libro que contiene el texto primario y una documentación del proceso de trabajo para la creación de la pieza (J.M. 2015).

Desde su punto de vista, esta adaptación es lo que hace realmente transmedial el proyecto, pero el análisis comparativo evidencia que es, como señalábamos, una adaptación o trasvase de un espacio narrativo a otro, con los cambios que eso conlleva. En el caso de esta adaptación, además, la textovisualidad queda relegada a un paratexto que, como explica el autor, explica al nuevo lector el proceso creativo de la obra original con diferentes diagramas e ilustraciones complementarias.

La relación textovisual está presente, por supuesto, en textos tradicionales. Como señaló Morán, «la relación iconotextual funciona en ocasiones con una única imagen y el correspondiente texto, rebasando la écfrasis [...] para formar un “texto” nuevo, simultáneamente verbal y visual, cuyo significado se transmite sintéticamente en ambos códigos» (2018: 26). Si bien lo cierto es que no todos los textos alcanzan este tipo de simbiosis tan puramente mutualista, en muchos de ellos sí se aprecia clara interdependencia entre ambos elementos, lo que sucede incluso en espacios de la web poco capacitados —o, al menos, severamente limitados— en principio para este tipo de relaciones mediáticas (Escandell 2019).

En el caso de la obra de Rodolfo J.M., su publicación bajo el paraguas del Centro de Cultura Digital de México a través de su editorial —tanto en el caso de la obra digital originaria como su posterior adaptación en formato puramente escritural— ha garantizado una apuesta por la experimentación, sobre todo porque estamos ante una de las piezas inaugurales de la organización (Ortega 2020: 166). Potenciar este tipo de obras novedosas era uno de los pilares esenciales sobre los que se sustentó la fundación del Centro de Cultura Digital y esta obra fue, sin duda una de las que ayudó a defender su vocación. En ese sentido, la construcción de un equipo interdisciplinar con múltiples técnicos permitió dar forma a una web con una interfaz bien diseñada y algunos esquemas de diseño de fácil accesibilidad por su filosofía esquemomorfista, reflejada por ejemplo en diversos iconos que conducen a funciones como escuchar las grabaciones en audio que, en forma de mensajes en un contestador, son accesibles para el usuario. De la misma manera, se trasciende ese enfoque esquemomorfista para imitar interfaces de servicios digitales, como los mapas de Google o un cliente de correo electrónico. Esta combinación de interfaces integradas en un único contenedor global en forma de web permite a la obra mexicana consolidar su textovisualidad y el fuerte componente transmedia sin forzar el

más presente en el mundo creativo —aunque también crítico— en nuestra lengua, posiblemente por la interpretación directa de la idea del prefijo «trans-» como «al otro lado de», maximizando al idea de trasvase, sin tener en consideración el constructo crítico y formal generado a través de las investigaciones anteriormente citadas por colegas europeos, americanos y asiáticos.

salto a otros espacios de la web, o cambiar de dispositivo: la totalidad de la obra se recibe en ese espacio web.

3. MÁS ALLÁ DE LA METÁFORA DEL LIENZO

Lo que nos ofrece una obra como *Tatuaje* es un espacio cohesionado que muestra el poder del dispositivo o el mediador sobre el que se ejecuta la interfaz (en este caso, el navegador para un ordenador) y su potencial creativo frente al paradigma rígido y limitado que representan los otros modelos electrónicos que exponíamos previamente, como el lector electrónico. Esta capacidad multimedia, que sí encontramos en tabletas, móviles u ordenadores, se ve a veces lastrada por los propios límites que se imponen los creadores sin motivaciones claras: la edición en formato electrónico del libro de Juan Gómez Jurado *La leyenda del ladrón* (2012) en iPad, realizada por Planeta, contaba con la opción de completar la historia del libro con pequeños vídeos informativos, de corte divulgativo, pero con contenido histórico que podemos considerar riguroso. En la edición impresa estos vídeos se accedían mediante un código AR que debía escanearse con el móvil.¹² Al hacerlo, nos cargaba desde un servidor remoto el vídeo en cuestión. En la edición en formato digital, se optó por incluir también esos códigos, lo que daba lugar a una situación ridícula que evidencia la falta de visión de la editorial: un lector debía buscar un segundo dispositivo con cámara, enfocar el código AR con el segundo dispositivo, y ver el vídeo en este, pese a que contaba desde el principio con una tableta con la potencia y características necesarias para ofrecer una experiencia de visionado superior. La nula capacidad para conceptualizar la más mínima interacción hipermedia y la ausencia de toda noción transmedial o plurimedial supuso un lastre.

Por tanto, y como sucede en cualquier otro espacio de la realidad, incluso cuando tenemos las herramientas y recursos para trascender las limitaciones, las mentalidades —a veces empresariales, a veces personales— suponen un obstáculo mayor que otros parámetros que puedan ser considerados para hacer realidad

¹² Los códigos AR (*augmented reality*) son una variación de los códigos QR (*quick response*), típicamente cuadrados. Son también conocidos como códigos bidimensionales. Almacenan información en una matriz de puntos cuadrículada, que puede ser cualquier texto, por ejemplo, una dirección de internet. Los códigos AR son una variante simplificada destinada a ser leídos más fácilmente por cámaras de baja resolución y que pueden generar una imagen sobreimpuesta en la pantalla siguiendo el modelo de la realidad aumentada. Esta tecnología consiste en la proyección de imagen virtual sobre una imagen tomada directamente del mundo real, combinando ambos elementos —físicos y virtuales— para crear una visión mixta en tiempo real. Esto se consigue con un dispositivo y un programa específico que capta imagen a través de una cámara y la presenta en la pantalla del dispositivo en cuestión, dando la sensación de que esos elementos virtuales están en la realidad si se mira la pantalla. En ocasiones se han utilizado códigos QR para marcar la posición de objetos virtuales, de manera que el sistema proyecta la imagen del objeto asociado a ese código concreto y es capaz, además, de rotarlo en tiempo real para dar sensación de efecto 3D. El mundo del videojuego ha experimentado de forma especial con este tipo de tecnologías con resultados como el célebre *Pokémon GO* (2016).

obras mediáticamente complejas. Sin duda, no podemos atribuir las diferencias conceptuales en la exploración e integración de medios entre estas obras a una considerable diferencia temporal, pues las separan un par de años. Los dos factores esenciales son la concepción original (Juan Gómez Jurado plantea una novela; Rodolfo J.M. concibe una obra interactiva) y la destreza técnica a la hora de integrar los componentes. Entre estos dos factores, no podemos atribuir a la intención autorral de Gómez Jurado los defectos técnicos y formales de la integración de contenidos de realidad aumentada, pues el mercado está repleto de obras de todo tipo que han tenido en la intermedialidad una motivación *a posteriori*. Poca duda cabe de que, en este caso, la limitada experiencia de la editorial (más allá de todo el potencial económico que se puede atribuir a una multinacional de esas características), y posiblemente el limitado interés en ofrecer una experiencia compleja que podría alienar al público potencial de una novela de consumo, o *best-seller*.¹³

Una de las consecuencias de la conceptualización transmedia a través de múltiples dispositivos es que se potencia el fragmentarismo de la obra. El germen del fragmentarismo transmedia está en la propia raíz combinatoria del texto literario y forma parte natural de muchas escrituras de la red. Si eso es posible es porque ya en el siglo XVIII la narración del *patchwork* aglutinaba toda suerte de textos fragmentarios, en cuanto provenientes de múltiples géneros: cartas, recetas, romances de diferente índole, etc., y una voz narradora que se erigía como hilandera de todos esos fragmentos, dando sentido a esa metáfora de la costura (Borham 2018: 408-409).

Si somos justos, pese a esa gran tradición del fragmentarismo y de trabajar sobre el legado de otros, no deberíamos restar relevancia a las aportaciones de la literatura contemporánea en su progreso sobre la estética de lo fragmentario. Ahora ya centrados en descomponer la obra, no en componerla a partir de retazos de otras. Entre otras cosas, se ha producido una destacada reflexión metaliteraria sobre lo que implica lo fragmentario. Para Vicente Luis Mora el fragmento, en el ámbito de la creatividad artística, es «aquella mónada narrativa que, sin dejar de tener cierto o completo sentido por sí misma, vincula su autonomía al encaje discursivo en una estructura narratológica más amplia, ya sea sintáctica, semántica o simbólicamente» (2015c, n.p.). Pese a ello, lo cierto es que existe un aspecto que debe dirimirse antes, como ya planteó Talens (2000): no es lo mismo lo fragmentado y lo fragmentario. Si bien el fragmentarismo puede acoger en su seno ambas orientaciones, sí resulta claro que estamos ante dos caras de una misma moneda. Por tanto, seguiremos aquí la diferenciación de Talens, que muchos estudios han defendido también desde entonces, aunque focalizando nuestra atención en un rasgo esencial

¹³ Las ventas de las novelas de Juan Gómez Jurado dan poco margen para cuestionar su popularidad. Más allá de sus iniciativas de difusión en formato de libro electrónico en los primeros años de su carrera como autor literario (Escandell 2014: 60-62), sus novelas —tanto para adultos como para el público infantil y juvenil— han cosechado ventas considerables y se han traducido a múltiples idiomas, llegando a un total de hasta cuarenta países diferentes.

de especial relevancia para nosotros: lo fragmentado es aquello que pierde significado en su ruptura; lo fragmentario es aquello que no tiene un centro de significado. La consecuencia es que solo lo segundo funciona auténticamente en una autonomía plena pues no es fruto del caos producido al tirar un jarrón al suelo, sino más bien de una simulación ordenada de ese mismo caos a partir de piezas, sin que hubiera un jarrón íntegro en su origen. Esto conlleva que las piezas de lo fragmentario no tienen necesariamente relación alguna con las demás partes: he ahí lo que Shattuck (1984) calificó como un fragmento absoluto, frente a los implicados, es decir, aquellos que precisan de ese vínculo con las demás partes para construir una idea. En su taxonomía debía darse también un tercer tipo que permitirá incluir aquellos textos fragmentarios que no encajan definitivamente en ninguno de esos momentos; lo que él calificó como ambigüedad. Luego lo fragmentario y lo fragmentado son también clasificables por su relación con el resto de las partes como vínculo necesario, complementario o incluso ambivalente.

El mundo digital ha potenciado el fragmentarismo, algo que se ha ido produciendo también de forma creciente en los planteamientos creativos transmediales. No en vano, una de las circunstancias definidoras de lo transmedia es el salto mediático para la obra, lo que resulta necesariamente en una fragmentación de esta y se pone en el receptor la responsabilidad (o voluntad, según queramos verlo) de recomponer su unicidad narrativa e incluso cosmopoiética, como mínimo hasta el grado suficiente en el que se sienta satisfecho como lector, espectador y usuario. Por su parte, los textos en la red han ido definiéndose progresivamente por su carácter atomista, incluso en narraciones de cierta extensión.

Incluso hay una cuestión que va más allá: este plano digital supone dejar atrás, o relevar al menos a papeles muy secundarios, el soporte material tal y como se ha concebido tradicionalmente. Nicholas Negroponte señalaba este cambio de paradigma al hablar del paso de átomos a bytes como resultado del predominio — entonces todavía incipiente, pero ya decidido — de la digitalización (1995: 27). Sin embargo, lo cierto es que la fragmentarización no es específica del medio electrónico, ni mucho menos, y forma parte del decálogo de características definitorias de la más reciente y actual literatura, al menos entre la escrita en nuestra lengua, que identifica Francisca Noguerol: desdibujado de la frontera entre realidad y ficción, simbiosis entre teoría y ficción, velocidad y aceleración de la narración, propensión a la fractalidad, relevancia de la visualidad, asunción de la intertextualidad, avatariación y nomadismo, otredad espacial, asunción de tiempos ajenos, y carga tragicómica o satírica (2013: 21-22). Por tanto, no estamos ante un fenómeno restringido a las circunstancias creativas de la red, sino universal y coetáneo, que el espacio de la virtualidad ha potenciado todavía más por la influencia de diferentes aspectos concretos haciendo que este sea un rasgo incluso más dominante.

El componente aglutinador de la obra de Rodolfo J.M. al accederse de forma integradora desde la web unificada consigue que el nivel de fragmentarismo derivado

de la propia combinación de múltiples medios quede neutralizado. Uno de los riesgos en el proceso de recepción de una obra de estas características reside en que cada salto que se le exige al receptor es un paso en el que se redefine la relación con la obra y se multiplican, con ello, las posibilidades de que se pierda el interés, atención o voluntad de continuar por parte del receptor. Y es que, sin duda, el compromiso con la obra del receptor —algo que resulta siempre de importancia capital, por supuesto— necesita ser mucho más intenso en el momento en el que se multiplican las exigencias para continuar avanzando en la historia.

4. CONTRA EL FRAGMENTARISMO

La transmedialidad se sustenta en el salto mediático sin romper el hilo de la narración, pero este hecho supone una necesaria fragmentación de la obra y del proceso de recepción. Como se ha señalado en el epígrafe precedente, esto conlleva dificultades inherentes y supone para los productores de las obras que optan por esta estructura el riesgo de perder en cada salto a una parte del público. Frente a ello, resulta claro que se multiplican los puntos de entrada, por lo que puede haber implicaciones estrictamente comerciales o de alcance de la obra que deberían considerarse. En todo caso, esta sería una cuestión propia de los expertos en mercadotecnia que no pretendemos entrar a juzgar en estas páginas.

A través de *Tatuaje* se evidencia la misma capacidad de combinación mediática que se señala en las obras señaladas de forma recurrente como parangón del modelo transmediático, pero la unicidad que se logra es decididamente superior gracias al aprovechamiento de las posibilidades innatas de los estándares de la web. Pensamos en los ejemplos canónicos recurrentes más citados y que, a su vez, responden estrictamente al modelo transmediático de Jenkins sin ambigüedad con la intermedialidad, como por ejemplo toda la saga *The Matrix*¹⁴. Debemos tener en consideración, por tanto, que este formato unitario permite transmedialidad sin salto y eso restringe el enfoque fragmentario de una creación que apuesta por esta concepción. Sin embargo, evidencia también limitaciones.

Si contraponemos el uso absolutamente independiente de medios diversos con el resultado de *Tatuaje*, se hace patente que no pueden alcanzarse todos los potenciales objetivos de explotación de cada medio de forma independiente según se eleva la complejidad formal y técnica de estos. Dicho de otra manera, la tendencia de hibridación y unificación desdibuja las fronteras mediáticas, pero esto puede generar limitaciones en los diferentes medios integrados. En *Tatuaje* hay, por ejemplo, componentes sonoros, pero estos resultan lejos en alcance y factura de formatos independientes como la audionovela; y animaciones en vídeo, cuya integración en la

¹⁴ No en vano, es uno de los ejemplos que comparten la mayoría de los estudios precedentes, incluyendo cómo no los de Jenkins, y que se ha erigido de forma poco discutible como el paradigma de explotación transmedia en el cambio de siglo.

web está lejos de replicar la experiencia visual que puede llegar a alcanzarse en una proyección cinematográfica.

Estas valoraciones resultan significativas, si bien son notablemente subjetivas y no podemos llegar a juzgar todos los factores de producción interna. Al fin y al cabo, ¿hubiera sido posible realizar para una obra como *Tatuaje* un cortometraje animado con valores de producción equiparables a los de una obra destinada nativamente para un cine? Incluso podemos ir más lejos: ¿y si se hubiera optado por una experiencia interactiva? ¿Hubiera quedado esta lastrada por estar integrada en la misma web que el resto de los componentes frente a, por ejemplo, un videojuego completamente independiente que cubriera parte de los hechos narrados? Este terreno especulativo está, a su vez, marcado por un factor financiero incuestionable: no solo estaríamos prejuzgando la potencialidad de esos medios independientes frente a su integración, sino la capacidad económica de realizar productos de tal magnitud en la misma escala que producciones multimillonarias. Esto nos lleva a valorar que, cuanto más notable es la autonomía de los medios y más profunda su explotación en una obra transmedia, más marcada y notable resulta su componente fragmentario.

5. EL GRADO DE INTERACCIÓN

Al situar al lector frente a *Tatuaje*, este se ve compelido a interactuar sobre la obra. La interfaz web, diseñada en esta obra con botones claramente reconocibles, secciones claras en la pantalla para operar, por ejemplo, diferentes bloques textuales (como el correo electrónico frente a un blog), y el uso de subrayados para determinar los hipervínculos de interés, construyen un conjunto de impulsos visuales para los que ya, como internautas, estamos condicionados. Reproducir ese tipo de interfaz en la web de la obra no solo facilita la experiencia de recepción activa que debe tener el usuario para acceder a los múltiples contenidos que alberga, sino que estimula los mismos procesos mentales que ya conocemos como usuarios experimentados de la red.

Esto garantiza sin espacio para la duda que el usuario reaccione de forma natural ante la obra buscando pulsar en los centros de interés, lo que hace que emerjan ante el receptor más contenidos audiovisuales y textos, estimulando *per se* el interés por seguir avanzando en el misterio que esconde *Tatuaje*. De este modo, la obra ofrece un elevado nivel de interacción, muy por encima de una experiencia transmedia quizá más estándar en la que el receptor vea, de forma independiente, por ejemplo, unas películas y lea unos cómics. El grado de interacción no es competitivo en términos cuantitativos con los de un videojuego, por la propia naturaleza de ese medio, si bien de forma cualitativa estamos ante otro tipo de baremo a considerar: en el videojuego, el nivel de interacción es elevadísimo, pero se concentra en el mismo medio; en el caso de *Tatuaje* los procesos de interacción llevan a presentar ante el receptor en ocasiones textos, en ocasiones audios, y en ocasiones vídeo. Consideramos, en consecuencia, que no resulta del todo justo equiparar

ambas concepciones de interacción; por otro lado, no podemos negar que, si bien *Tatuaje* tiene un cierto componente lúdico, este se sitúa decididamente lejos de lo que se pretende en el reino de los videojuegos.

Esto se debe a que la capacidad de interacción de la obra mexicana se ha orientado a crear hilos dentro de la propia obra para hacer que emerjan ante el receptor los elementos narrativos necesarios para seguir avanzando en la historia y llevar al lector a actuar sobre diferentes partes de la obra para convertirse en lectoespectador a través de su acción directa y no pasiva sobre la pantalla. El entramado interno resulta, por tanto, complejo, y es dependiente de establecer con el receptor un *diálogo de interacción* satisfactorio, esto es, que la recompensa por actuar sobre la obra sea lo suficientemente atractiva como para seguir indagando, tanto por sus aspectos estrictamente narrativos, como por los mecanismos de acción-reacción de la interfaz.

6. CONCLUSIONES

La obra mexicana *Tatuaje* es, sin duda, fruto de la combinación de medios narrativos. Estos, asimismo, siguen un hilo uniforme y coherente donde no se da la duplicación de los elementos narrados, lo que la sitúa en sentido estricto en el área de la transmedialidad. Al concebirse como una obra narrativamente unificada sobre múltiples espacios mediales, debemos adscribirla a la noción de transmedialidad, si bien esta se produce a través de un espacio común, compartido y unitario: la interfaz de una web. El uso que se hace de la web no debería sorprendernos: internet es un medio de medios, un soporte de comunicación que, a través de las pantallas, altavoces y demás interfaces actuales, puede albergar las presentes encarnaciones de la tradicional hoja impresa, radio y televisión, así como sus hibridaciones, nuevos formatos y múltiples expresiones comunicacionales adicionales.

Consideramos que unificar estas capacidades mediáticas en una obra no debería eximirla de su categorización transmedial, si bien es cierto que podemos identificar algunos aspectos donde la potencialidad de cada uno de los medios integrados no se alcanza en grado pleno (frente a la concepción independiente de esos medios) por la necesidad de armonizar sus cualidades para conseguir una simbiosis entre sus componentes. Si no, las piezas no encajarían y la experiencia volvería a ser necesariamente fragmentaria, aspecto inherente a la transmedialidad en su concepción clásica y dominante.

De la misma manera, el tipo de interacción de la obra es comedido por su vocación unitaria sobre la web (frente a medios como los videojuegos), pero su estructura, en cambio, se ha diseñado para favorecer el componente explorativo para que el lector siga avanzando en los componentes de la obra, saltando a su vez de un medio a otro. Solo así es posible que se evidencie ante el receptor su auténtica extensión y volumen de contenidos (textuales, sonoros y visuales), siempre y cuando este receptor mantenga un fructífero diálogo con la obra para hacer emerger todo lo que en ella se esconde.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borham Puyal, M. (2018). Recuperando las madres de la novela: Jane Barker y la narrativa romancesca del XVIII. En Y. Romano y S. Velázquez (Coords.), *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio* (pp. 401-412). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Escandell Montiel, D. (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Iberoamericana-Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954872350>
- (2018, junio 13). *Detectives 2.0: el género negro latinoamericano en línea* [conferencia]. Género negro y transmedialidad en Argentina, Chile, México y Colombia, Universität Paderborn.
- (2019). Textovisualidades transatlánticas en la tuitera: hibridación, imagen y escritura no-creativa. En M. Martínez Deyros y C. Morán Rodríguez (Eds.), *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico* (pp. 155-168). Peter Lang.
- Gómez Jurado, J. (2012). *La leyenda del ladrón*. Planeta.
- Gómez, V.P. (2018). Leer mirando. Elementos para la comprensión y el análisis de la literatura digital latinoamericana. *Rassegna iberistica*, 41(110), 283-298.
- Gonçalves, E.M. (2012). De narratividade à narrativa transmídia: a evolução do processo comunicacional. En C. Campalans (Eds.), *Narrativas Transmedia: entre teoría y prácticas* (pp. 15-25). Universidad del Rosario.
- Ito, M. (2010). Mobilizing the Imagination in Everyday Play: The Case of Japanese Media Mixes. En S. Sonvilla-Weiss (Ed.), *Mashup Cultures* (pp. 79-97). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-7091-0096-7_6
- J.M., R. (2015). *Tatuaje*. Centro Cultura Digital.
- J.M., R., Aranda, L., Gordillo, G., et al. (2014). *Tatuaje*. Centro Cultura Digital.
- Jenkins, H. (2003). *Transmedia Storytelling*. MIT Technology Review.
- Llosa Sanz, Á. (2013). *Más allá del papel. El hilo digital de la ficción impresa*. Academia del Hispanismo.
- Long, G. (2007). *Transmedia Storytelling. Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. Massachusetts Institute of Technology.
- Lucía Megías, J.M. (2012). *Elogio del texto digital*. Fórcola.
- Mora, V.L. (2015a, 28 abril). Diálogos: Literatura transmedia [mesa redonda junto a D. Escandell y J. F. Ferré]. II Seminario Internacional de Narrativas Transmediales, Universidad de Granada.
- (2015b, 30 abril). *Notas sobre la narrativa transmedia*. El Boomeran(g).
- (2015c, 4 octubre). *Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica actual*. Diario de lecturas.
- Morán Rodríguez, C. (2018). Autorrelatos de perfil: las máscaras de José Luis García Martín en Facebook. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 7(1), 13-64.
- Negroponte, N. [1995]. *El mundo digital*. Traducción de Marisa Abdala. Sine Qua Non, 2000.
- Nelson, T.H. (1965). Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate. En L. Winner (Ed.), *ACM 65 Proceedings of the 1965 20th National Conference* (pp. 84-100). ACM. <https://doi.org/10.1145/800197.806036>
- Niantic y The Pokémon Company. (2016). *Pokémon GO*. Niantic.
- Noguerol, Francisca (2013). Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español. En A. Esteban y J. Montoya (Eds.), *Imágenes*

- de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas* (pp. 17-32). Iberoamericana-Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954871940-002>
- Ortega, É. (2020). La editorial del Centro de Cultura Digital: de la experimentación en práctica a la creación de nuevos públicos. *Bibliographica*, 3(1), 158-184. <https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2020.1.64>
- Rajewsky, I.O. (2002). *Intermedialität*. Uni-Taschenbücher.
- Shattuck, R. (1984). *The Innocent Eye*. Museum of Fine Arts Publications.
- Talens, J. (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio Babel*. Universitat de València-Cátedra.



ESTUDIOS LITERARIOS

EL GIRO ICONOTEXTUAL EN LAS LETRAS MEXICANAS RECIENTES
(1960-2020). APUNTES PARA UNA HISTORIOGRAFÍA

THE ICONOTEXTUAL TURN IN RECENT MEXICAN LETTERS (1960-2020).
NOTES FOR A HISTORIOGRAPHY

MARÍA ANDREA GIOVINE YAÑEZ
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México
andrea@unam.mx
ORCID: 0000-0001-8239-2164

Recibido: 14-12-2020

Aceptado: 22-03-2021

RESUMEN

A partir de la segunda mitad del siglo XX, tanto desde el ámbito de la literatura como desde el de las artes visuales, se han producido numerosas obras que dan cuenta de lo que propongo denominar el “giro iconotextual”, el cual implica un auge en la producción y consumo de dispositivos híbridos que conjugan elementos verbales y visuales para producir un universo semiótico integrado. El presente ensayo explica lo que se entiende por dicho giro, muestra los antecedentes que lo hicieron posible en las letras mexicanas y realiza un recorrido de tipo historiográfico por obras iconotextuales paradigmáticas pertenecientes a distintos contextos, temporalidades y procesos que, a través de su retórica híbrida, de su sintaxis iconotextual, proponen diversas dinámicas de escritura y de lectura que problematizan y extienden el concepto mismo de legibilidad.

Palabras clave: iconotextualidad, materialidad, legibilidad.

ABSTRACT

Since the second half of the XX century, from the domain of both Literature and Visual Arts, many works have been produced that exemplify what I propose to designate as the “iconotextual turn”, which implies a boom in the production and consumption of hybrid devices that join verbal and visual elements in order to produce an integrated semiotic universe. This essay explains in what consists this turn, shows the antecedents that made it possible in Mexican letters and, from a historiographic perspective, visits iconotextual works that belong to different contexts, temporalities and processes that through their hybrid rhetoric, their iconotextual syntax, propose diverse writing and reading dynamics that question and expand the concept of legibility itself.

Keywords: iconotextuality, materiality, legibility.

ISSN 1132-0265

<https://dx.doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.07>

Philologia Hispalensis 35/2 (2021) 11-127

La intención del presente texto es mostrar a través de una amplia gama de ejemplos provenientes de distintos contextos y temporalidades que, en las letras mexicanas recientes, la copresencia y coparticipación de elementos verbales y visuales es una constante¹. Específicamente emplearé el término “letras” mexicanas y no “literatura” o “literaturas” mexicanas, porque la dinámica iconotextual que abordaré se presenta tanto en obras que se proponen dentro del ámbito literario que emplea la visualidad y la espacialidad como dentro del ámbito de las artes visuales que emplean gráficas, elementos tipográficos, letras y/o texto. Si bien establecer un periodo tan amplio entraña una necesaria falta de exhaustividad en el tratamiento de casos, me parece importante plantearlo de este modo, pues es precisamente a partir de la segunda mitad del siglo pasado cuando las letras mexicanas vivieron un auge de prácticas iconotextuales que denominaré “giro iconotextual” y que se ha vuelto aún más frecuente en el siglo XXI. Por razones de extensión me limitaré al caso de México, pero cabe señalar que en otras latitudes esta dinámica iconotextual también ha estado presente en años recientes.

1. EL “GIRO ICONOTEXTUAL”

Las relaciones interartísticas han existido siempre a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, fue en los años ochenta del siglo pasado cuando los términos “interartisticidad” e “interartístico” comenzaron a usarse de manera más contundente, gracias, por ejemplo, a los trabajos de Vassilena Kolarova. Años después, debido a las múltiples dificultades que el término “arte” conlleva, pues a partir de finales del siglo XIX se volvió cada vez más difícil definir qué es arte, se acuñó el término “intermedialidad”, prácticamente con el mismo sentido con el que se usaba “interartisticidad”, pero empleando el concepto de “medio”, más acotado y menos problemático que el de “arte”.

Al igual que sucede con “intermedialidad”, el término “iconotextualidad”, aunque aplicable a cualquier momento de la historia, es relativamente reciente. El

¹ Por razones de extensión, me centraré aquí únicamente en las relaciones interartísticas que se presentan entre elementos verbales y visuales, es decir, en las denominadas iconotextuales. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que en las letras mexicanas recientes también están presentes relaciones de otros tipos: texto-sonido, texto-performance, texto-danza, texto-espacio arquitectónico, entre otras. No pretendo afirmar que en *toda* la literatura y las artes visuales mexicanas se encuentra presente un giro iconotextual ni intermedial, pues, evidentemente, sigue habiendo una gran cantidad de obras configuradas sólo a través de elementos verbales, visuales, sonoros o escénicos. No obstante, desde que las prácticas inter, multi y transdisciplinarias han adquirido centralidad, tanto en la teoría como en la práctica artística, el giro iconotextual, que por extensión también podríamos pensar como intermedial, es cada vez menos marginal y más habitual. Hace décadas, la mezcla de medios y lenguajes artísticos se filiaba con prácticas de vanguardia y posvanguardia y se consideraba experimental, actualmente se asume como una dinámica de creación ya asimilada, con múltiples posibilidades creativas y reflexivas. La hibridez ha pasado a formar parte de la naturaleza de muchos dispositivos culturales con los que interactuamos tanto en el ámbito estético como en muchos espacios de la cotidianidad como la publicidad, las plataformas de *streaming*, las redes sociales y la navegación de Internet.

teórico estadounidense W. J. T. Mitchell, en *Teoría de la imagen*, publicado en 1994, establece una diferencia entre los términos imagen/texto e imagen-texto y crea el neologismo imagentexto (*imagentext*). Con el uso de la diagonal, se enfatizaba la coexistencia, pero separados, de imagen y texto; mediante el guion, imagen y texto se plantean más unidos, aunque sin perder su naturaleza independiente y el neologismo buscaba dar cuenta de los casos en los que imagen y texto se encuentran formando un todo semánticamente indivisible. El término “iconotexto” (*iconotext*) fue difundido en 1996 por Peter Wagner, quien lo dio a conocer en “Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – The State of the Art(s)”, introducción del libro *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Mediante este término, la unión entre imagen y texto (elementos visuales y verbales) se concibe como un todo integrado, como un binomio indivisible. “Iconotexto” se refiere a una obra en la que el lenguaje visual y el verbal están fusionados e integran un todo que no puede dividirse sin que ésta pierda su identidad semántica y estética.

Desde finales de los años ochenta, Michael Nerlich había empleado el término “iconotexto” para referirse a una unidad indisoluble entre imagen y texto que, por lo general, aunque no necesariamente, tiene la forma de un libro. Alain Montandon, en su papel de editor de las actas de un coloquio que tuvo lugar en 1988 en la Universidad Blaise Pascal, amplió la definición y enfatizó que el iconotexto hace surgir tensiones, a través de las dinámicas de los dos sistemas de signos que lo conforman.

Desde que el término fue acuñado hasta la fecha hemos sido testigos de cómo dispositivos híbridos conformados por elementos visuales y verbales permean, cada vez más, distintos ámbitos, espacios y esferas de acción. Basta pensar en los comics, las páginas de internet, los anuncios publicitarios, los memes, los videojuegos y la dinámica de configuración de las redes sociales en general para notar que convivimos constantemente con distintos tipos de obras, objetos o dispositivos iconotextuales constituidos mediante una sintaxis iconotextual y que nos obligan a leer iconotextualmente, es decir, tenemos el plano de la sintaxis verbal y el plano de la sintaxis visual que, juntos, conforman un tercer plano de articulación sintáctica que es donde acontece el proceso de semiosis del iconotexto.²

En el capítulo “El giro pictorial” de su libro antes mencionado, W. J. T. Mitchell plantea lo siguiente: “Richard Rorty ha descrito la historia de la filosofía como una serie de “giros” en la que ‘un nuevo conjunto de problemas aparece y los antiguos comienzan a desaparecer’ (Mitchell 2009: 19). Líneas más adelante, Mitchell argumenta que “la última etapa en la historia de la filosofía de Rorty es lo que él llama ‘el giro lingüístico’, un proceso con complejas repercusiones en otras disciplinas de las ciencias humanas” (Mitchell 1994: 19). A partir de esta idea, Mitchell dedica el

² He abordado con mayor exhaustividad el tema de la sintaxis iconotextual en “Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos”, en *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, 76 -77, así como en “Hacia una lectura sintáctica de la poesía visual”, en *La poesía visual en México*, editado por Samuel Gordon, p. 99-131.

capítulo a argumentar lo que denomina “el giro pictorial” de la era posmoderna, donde la imagen y el poder de las imágenes adquieren un lugar central.

De esta idea ya se encuentran antecedentes en Pierce y Goodman quienes no parten de la premisa del lenguaje como paradigma del significado, en Derrida con la gramatología girando el modelo monocéntrico del lenguaje llamando la atención de las huellas visibles y materiales del lenguaje, en la escuela de Frankfurt o en la ejecución filosófica del giro pictorial en el pensamiento de Wittgenstein. (Vélez 2013).

Cuatro años después, en 1998, Paolo Fabbri publica su libro *El giro semiótico*, en donde no es el lenguaje, sino el signo lo que ocupa el problema central. En mi opinión, siguiendo la idea de que la historia de la filosofía puede entenderse como una serie de giros que, según la época y sus inquietudes específicas, iluminan de manera intensiva algún elemento por encima de otro, siguiendo el “giro pictorial”, el “giro semiótico” y la idea de que todas las representaciones son heterogéneas y “todos los medios son medios mixtos” (Mitchell 2009: 88), en la actualidad, se han vuelto cada vez más habituales las dinámicas de coordinación y yuxtaposición de medios, de ahí la importancia y fertilidad de posturas teóricas como la intermedialidad y que podamos hablar de un “giro intermedial” en general. Ahora bien, entre las múltiples relaciones que se presentan entre elementos verbales y elementos pertenecientes a otros ámbitos de la configuración de sentido, la relación entre lo visual y lo verbal ha adquirido un papel preponderante, de ahí que proponga pensar específicamente en la existencia de un “giro iconotextual” en las producciones contemporáneas.

2. ANTECEDENTES DEL “GIRO ICONOTEXTUAL” EN LAS LETRAS MEXICANAS

Antes de entrar de lleno en el periodo que nos ocupa, es preciso señalar que México llegó a buena hora y con aplomo a la fiesta de las vanguardias³. En el caso de las poéticas visuales y las obras de naturaleza iconotextual, podemos mencionar como ejemplo prototípico la obra del poeta y diplomático José Juan Tablada, quien, en 1919, publica su libro de caligramas *Li-Po y otros poemas*, prácticamente al mismo tiempo que el francés Guillaume Apollinaire, a quien se le conoce como el padre de la poesía caligramática moderna, se encontraba publicando desde Francia.

Además de la obra de Tablada, en la que podemos encontrar múltiples procedimientos experimentales, por ejemplo sus “poemas sintéticos”, su búsqueda por explorar la simultaneidad en la alternancia de versos o los antes mencionados caligramas e ideogramas líricos, de gran calidad visual y parteaguas de un modo de pensar la página como espacio de inscripción, es fundamental mencionar la

³ Para conocer en detalle los circuitos y avatares editoriales de obras de vanguardia en México, sugiero consultar el texto titulado “Panorama editorial de las literaturas de vanguardia en México” publicado en la sección de Panoramas de la *Enciclopedia de la Literatura en México*.

importancia que tuvo para el arte mexicano el estridentismo, movimiento artístico de vanguardia surgido en 1921 mediante la publicación del manifiesto titulado *Actual No. 1. Comprimido estridentista*, firmado por el portavoz del movimiento, el poeta veracruzano Manuel Maples Arce. Pertenecieron a este movimiento Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Quintanilla, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas (estos últimos, dedicados a la plástica con especial interés en el grabado, confirieron identidad visual al movimiento). Otros artistas visuales cercanos al estridentismo fueron Tina Modotti, Xavier Icaza, Diego Rivera y Jean Charlot.⁴

Con otras filiaciones estéticas y con un ímpetu experimental más moderado pero presente, e igualmente interesados en vincular propuestas provenientes de la literatura y de las artes plásticas, se encuentra el grupo que la historia ha denominado Contemporáneos, por el nombre de la revista homónima que publicaron de 1928 a 1931 y en el que podemos ubicar a autores de gran renombre como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y José Gorostiza. Sus libros y publicaciones periódicas dan cuenta de su interés por la plástica, así como la incursión de muchos de ellos en el ejercicio de la crítica de arte. Estuvieron estrechamente vinculados a pintores como Rufino Tamayo, Miguel Covarrubias, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Agustín Lazo, así como al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo.

Una vez que el movimiento estridentista se extinguió y que las incursiones experimentales de los Contemporáneos fueron dejadas de lado, tanto la literatura como las artes visuales mexicanas vivieron un periodo de intenso recogimiento en temas regionales, locales, preocupadas por los contrastes entre la vida urbana y la vida rural, los movimientos obreros y campesinos y la concreción del ideal de un país independiente y moderno. En esta búsqueda, los artistas, ya fuera a través de elementos verbales o visuales o de una mezcla de ambos, se cuestionaron a partir de qué y hacia dónde construir una identidad estética nacional. Prueba de ello es el género narrativo denominado “Novela de la Revolución” y el famoso movimiento pictórico icónico de México conocido como muralismo. Así pues, si bien a comienzos del siglo en México hubo una producción experimental claramente filiada con el pensamiento de vanguardia y su naturaleza híbrida, luego de unos años de culminada la Revolución Mexicana, en los años 30 y 40, las artes se volcaron en procesar

⁴ El movimiento, muy preocupado por una literatura de carácter experimental con compromiso social y hasta cierta medida emparentada con la estética futurista enamorada de la máquina, la urbe y el futuro, contó con dos publicaciones periódicas, *Irradiador* (1923) y *Horizonte* (1926-1927), así como con numerosos libros paradigmáticos de las ideas estéticas del estridentismo, entre los que destacan *Andamios interiores. Poemas radiográficos* (1922) de Manuel Maples Arce, *Urbe. super-poema bolchevique en 5 cantos* (1924), también de Maples Arce y *El movimiento estridentista* (1926) de Germán List Arzubide. Para tener una idea general sobre la nómina de artistas y las propuestas estéticas e ideológicas de este movimiento se sugiere consultar, de Luis Mario Schneider, *El estridentismo: México 1921-1927*. Para abundar sobre el tema, resultan de interés los trabajos de Silvia Pappé, Elissa Rashkin y Evodio Escalante.

esa experiencia y en trabajar por la definición de una identidad nacional que en ese momento parecía borrosa y difícil de asir.

Entre 1940 y 1968 se ubica la llamada “generación de medio siglo”, en la cual la problemática rural y nacionalista dio paso a otra marcadamente urbana y cosmopolita. Esta generación representa el ideal de volver a situar a las artes mexicanas en el contexto de los temas y procedimientos que se estaban empleando internacionalmente. El trabajo de esta generación fue un muy necesario gozne para las propuestas que veremos surgir en el marco del “giro iconotextual”, varias coincidentes cronológicamente.⁵

3. EL GIRO ICONOTEXTUAL EN OBRAS PROPUESTAS DESDE EL ÁMBITO LITERARIO

A partir de la segunda mitad del siglo XX, numerosos escritores retomaron el cauce de la experimentación iconotextual a través de distintas dinámicas de escritura y producción de dispositivos en los que se conjugan elementos verbales y visuales.

Por una parte, se encuentra el legado de las poéticas visuales y el concretismo. Con una firme exploración tipográfica, gráfica y caligramática, estas dinámicas de escritura se caracterizan por problematizar la noción de espacio de inscripción y por extender el concepto de puesta en página. Las poéticas visuales en soportes alternativos al papel –a través de su uso de diversos soportes y materiales tan variados como madera, vidrio, plástico, tela, agua, piel, bardas de ciudades– propusieron un giro epistemológico a través del cual la función convencional de la escritura como mecanismo para registrar, conservar y dejar huella, es decir para trascender, dio paso a diversas poéticas de la fugacidad y lo efímero, aproximando así la escritura a la performatividad de las artes vivas, no reproducibles y que subsisten únicamente a través del registro fotográfico o videográfico.

En este rubro resulta fundamental mencionar los poemas visuales de Marco Antonio Montes de Oca, publicados en su libro *Lugares donde el espacio cicatriza*, de 1974. Por su parte, Raúl Renán incursionó en la producción de libros objeto, entre los que destaca *A/salto de río. Agonía del salmón*, de 2005, y dejó varios caligramas de estupenda manufactura, como aquellos en los que las palabras forman una mantis religiosa, un escorpión o un caballito de mar⁶. Un nombre que merece mención especial es Jesús Arellano, poeta y editor quien, siendo jefe de la imprenta universitaria, exploró las posibilidades de las máquinas IBM composer, precursoras de los procesadores de textos, a través de las cuales logró manchas tipográficas caligramáticas de una enorme precisión para dar cuerpo visible a sus poemas de contenido político; en ellas vemos el perfil de Salvador Allende, el rostro de Che Guevara, la silueta de Tribilín y muchas otras formas como una mariposa, un gallo, una casa.

⁵ Para saber más sobre este tema, se sugiere revisar el artículo de Armando Pereira, “La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, en *Literatura Mexicana*.

⁶ Estos y otros caligramas de Raúl Renán se pueden consultar en el Periódico de Poesía de la UNAM.

Su libro *El canto del gallo. Poelectrones*, de 1972 y reeditado en 2018 por Malpaís ediciones, es una obra clave de las poéticas visuales mexicanas y un hito en la historia de la edición en México gracias a la destreza técnica del sofisticado trabajo de puesta en página que logró para cada uno de sus poemas.

Si bien Octavio Paz no es conocido especialmente por sus obras iconotextuales, es importante tener en cuenta que estuvo vinculado a la poesía concreta y a las exploraciones visuales. Mantuvo una estrecha relación colaborativa con los poetas concretos brasileños Haroldo y Augusto de Campos, llevó a cabo algunos ejercicios poéticos visuales que tituló “Topoemas”, aludiendo a la importancia de la espacialidad en dichas creaciones y exploró también otras modalidades de la visualidad a través de obras como los *Discos visuales*, publicados por Editorial Era en 1968 y realizados junto con el artista plástico y diseñador Vicente Rojo. Se trata de cuatro objetos circulares que invitan a leer a través de la manipulación. Los discos superiores tienen dos o más aberturas y los inferiores contienen cuatro poemas: Juventud, Concorde, Pasaje y Aspa. Al hacer girar el disco, aparece en la ventana un fragmento de texto. Al volver a girar el disco, es posible leer otro fragmento. La gestualidad de la lectura y la exploración lúdica son dos elementos clave de las poéticas visuales que protagonizan los *Discos visuales*; de esta obra destaca la habitual colaboración entre un escritor y un artista visual en una obra conjunta, una dinámica de trabajo muy común en la producción de obras que amalgaman el uso de elementos verbales y visuales. Paradigmático de la influencia que dejó en su obra la época que Paz pasó en la India, su poema *Blanco*⁷, desplegable en formato de biombo y escrito a dos tintas, rojo y negro, en memoria de los escribas prehispánicos llamados tlacuilo, es un poema-cuerpo en donde los cuatro puntos cardinales, los cuatro elementos, cuatro tránsitos cromáticos se entretajan gracias a versos que forman columnas que se unen y se separan y a alternancias tipográficas que recuperan el espacio de inscripción y multiplican la polifonía del poema a la manera de *Un lance de dados* de Stéphan Mallarme, parteaguas de estas poéticas desde su publicación en 1897 como preludeo a las vanguardias.

Como parte de las inquietudes filiadas al concretismo, un poema clave para entender estas dinámicas de escritura y sus legados es el “Poema concreto”, de Mathias Goeritz, quien se dedicó a explorar las posibilidades de la poesía concreta de manera sistemática como parte de su trabajo artístico.

Goeritz empezó a trabajar en una serie de poemas experimentales basados en la tipografía, muy probablemente inspirados en sus frecuentes intercambios con Roth. Publicó algunos de estos diseños por primera vez en 1963. Sus primeros poemas totalmente concretos, formados por las letras o y r de “oro”, están estrechamente relacionados con sus *Mensajes*: una serie de ensambles no figurativos

⁷ Para abundar respecto a la configuración de este poema y su inserción dentro de las poéticas visuales mexicanas, se sugiere leer “Principales aspectos de espacialidad y visualidad en *Blanco* de Octavio Paz”, publicado en *La poesía visual en México*.

hechos de madera, trozos de metal y hoja de oro que comenzó a producir en 1958. La Poesía Concreta ofrecía otra forma de difundir los *Mensajes dorados* de Goeritz a nivel internacional y fuera de las estructuras del mercado del arte, por medio de los impresos de los medios de comunicación de masas. (Museo el Eco)

De la cita anterior destacan dos elementos. Por una parte, que en las relaciones interartísticas no sólo se combinan medios y lenguajes artísticos sino los circuitos de producción y consumo de dichos medios y lenguajes. Los poetas que emplean la visualidad y los artistas visuales que emplean la textualidad aprovechan y capitalizan las posibilidades de las estructuras de consumo del circuito literario o plástico para generar nuevas formas de circulación e inserción de las obras. Por otra parte, la cita revela la importancia que tuvo Goeritz para la poesía concreta hispanoamericana, a través de sus propias propuestas estéticas, pero también en su papel de organizador de la primera exhibición de Poesía Concreta en Hispanoamérica, realizada en 1966 en la Galería Aristos de la UNAM, la cual incluyó piezas de poesía concreta, revistas, libros y carteles diseñados por más de veinte poetas de diversos países. Quizá la obra más recordada de Goeritz en el marco del concretismo es su “Poema plástico”, de 1953, el cual se encuentra escrito en un muro del Museo del Eco y el cual apareció también en el primer número de la revista *El Corno Emplumado*, en 1961. Desde su nombre, esta obra alude a su retórica y factura iconotextual y se explica a sí misma. Se trata de un poema, pues así lo propone su autor, a pesar de que los elementos que lo constituyen no pueden reconocerse como grafías o letras de ningún alfabeto conocido. Goeritz problematizó el concepto mismo de legibilidad, que estará siempre a la raíz de las obras iconotextuales, y dejó sobre la mesa la importancia de las macroestructuras como guías de lectura. Al ver su poema, es claro que hay dos estrofas y una estructura de versos. La forma es su propio contenido.⁸

Las poéticas visuales más recientes deben mucho a la revaloración de una figura que en su momento no tuvo ni la atención ni la aceptación actuales, el escritor y gestor cultural Ulises Carrión, quien en su libro *El arte nuevo de hacer libros*, cuestionó, a través de una serie de aforismos, lo que es un libro. La reciente reedición de su obra, así como la exposición *Querido lector no lea*, de 2017, montada en el Museo Reina Sofía de Madrid y en el Museo Jumex de la Ciudad de México, dotaron de nuevas lecturas e interpretaciones a la obra de Carrión, la cual desde hace algunas décadas fue retomada por una generación de escritores para quienes marcó una notoria influencia en la incursión en prácticas intermediales y en la producción de una serie de obras que podríamos enmarcar en lo que Roberto Cruz Arzabal ha denominado “poéticas materiales”:

⁸ Para conocer más a fondo la historia del “Poema plástico” de Goeritz, pero sobre todo para comprender su significado y cómo éste fue descifrado recientemente, sugiero consultar el artículo “Interpretación del Poema Plástico de Mathias Goeritz (1953), de Julián Santoyo, Laila Mahmoud y Miguel Ángel Santoyo, en *Academia XXII*.

Libros que utilizan el soporte como parte de su poética, poemas que exploran las relaciones retóricas entre imagen, texto y sonido, intervenciones gráficas y poéticas de recortes de periódico o anuncios publicitarios, uso de la puesta en página y los colores como parte un todo. Todos esos formatos están lejos de parecerse a lo que usualmente se entendía como poético hace apenas unas décadas. Todos con un denominador común: el uso deliberado de la materialidad literaria como elemento artístico fundamental.⁹ (Cruz Arzabal 2011)

Entre los ejemplos que menciona Cruz Arzabal están: *De par en par*, de Myriam Moscona, de 2009, *Monografías* de Jessica Díaz y Meir Lobatón, de 2010, *Taller de Taquimecanografía* de Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo y Mónica de la Torre, de 2011, *Catábasis Exvoto*, de Carla Faesler, de 2010, y *Album Iscariote* de Julián Herbert, de 2014. Lista a la cual podríamos añadir muchas obras recientes, entre las que destaca *Conjunto Vacío* (2015) de Verónica Gerber, quien se define a sí misma como una “artista que escribe”, novela en la que la autora dibuja diagramas de Venn mediante los cuales ilustra los procesos del pasado e indaga en lo que le ha sucedido a su protagonista. Más adelante, Cruz Arzabal señala:

Estas poéticas que llamo “materiales” no son en absoluto de reciente creación, sus antecedentes pueden buscarse en los procedimientos intermediales de las vanguardias históricas, las posvanguardias de los años sesenta y setenta, la literatura conceptual de la primera década de los años dos mil. [...] los cambios en las editoriales han sido a su vez alimentados por la cercanía que algunos escritores han tenido con las artes plásticas y quizá, en mayor medida, con el “arte contemporáneo” (la intermedialidad y los recursos “no tradicionales” son elementos de prestigio cultural en la actualidad) por la facilidad técnica de ciertas prácticas digitales (copy/paste, uso de imágenes, fotografía digital) y su crítica mediante el uso de técnicas de escritura en desuso (la máquina de escribir, la caligrafía, etc.). (Cruz Arzabal 2011)

Otra dinámica de producción de dispositivos iconotextuales es el caso de los libros de artista, un concepto que no acaba de quedar fijo y para el que se usan muchas nomenclaturas diferentes: libros-obra, libros de artista, libros expandidos.¹⁰

⁹ Para saber más sobre estas poéticas materiales y leer un análisis profundo de varias de las obras mencionadas, así como algunas otras, sugiero consultar la tesis doctoral de Roberto Cruz Arzabal, *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la literatura mexicana reciente*.

¹⁰ Por razones de extensión no me es posible abordar un muy necesario deslinde terminológico y conceptual entre libro-objeto, libro de artista, libro de diálogo, entre muchos más. En la bibliografía francesa hay aportaciones sumamente relevantes en ese sentido. Por ejemplo, los trabajos de François Chapon e Yves Peyré, que, además de abordar este tipo de dispositivos iconotextuales, se extienden a la reflexión de las relaciones entre literatura y pintura. En otras latitudes, resultan fundamentales los trabajos de Johanna Drucker y de Bibiana Crespo, en especial *The Century of Artist Books* y *El Libro-Arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*, respectivamente. El artículo “El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras”, también de Crespo, resulta muy esclarecedor para comprender mejor diversas dinámicas de creación e interacción con este tipo de obras.

En este rubro entra también parte de la producción de editoriales artesanales e independientes que trabajan de manera contundente con el aspecto material de los libros que producen: diseño editorial, portadas e ilustraciones de múltiples hechuras, diversas materialidades, incorporación de recursos visuales, énfasis en la encuadernación, entre otras dinámicas.

En el terreno de los libros de artista es donde más claramente se pone sobre la mesa la tensión entre desmaterialización y materialidad que se desarrolló desde el surgimiento del arte conceptual en los años sesenta del siglo pasado hasta la fecha. Sin entrar en demasiados detalles, cabe enfatizar que, tras el surgimiento y arraigo del arte conceptual, el cual puso sobre la mesa que el arte es una práctica y no un objeto, las artes visuales se volvieron cada vez más abstractas, más conceptuales (el arte como idea) y dejaron de lado, a veces por completo, el soporte material que históricamente les dio sentido y existencia. Por su parte, la literatura, un arte predominantemente de la abstracción, comenzó a asumir cuerpo, materialidades múltiples y a explorar las posibilidades de la espacialidad, la visualidad y la retórica de los materiales.

Pioneros de estas propuestas en México fueron Felipe Eherenberg y varios artistas amalgamados en colectivos artísticos. El movimiento del libro de artista se desarrolló en la década de los años setenta con proyectos como Cocina Ediciones, creado por Yani Pecanins, Gabriel Macotela y Water Doehner. En 1985, Pecanins, Macotela y Armando Sáenz Carrillo fundan El Archivero, un proyecto que conjuntaba la creación de libros de artista con su difusión a través de una galería, una librería y un acervo en construcción.¹¹ El Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), ubicado en la UNAM, en su Biblioteca Arkeia, guarda y preserva un archivo amplio y variado de libros de artista que da cuenta de la historia y evolución polifónicas de estos objetos legibles y visibles en los que se conjugan la textualidad y diversas materialidades.

Como ejemplos del trabajo reciente en el terreno del libro de artista mencionaré sólo tres proyectos de los muchísimos que existen en esta escena artística cada vez más consolidada. *The Text is Silence*, de Cuauhtémoc Padilla, publicado por Editorial Fadel & Fadel, un libro que, al abrirlo, despliega una constelación de imágenes enigmáticas y sugerentes formadas por signos de puntuación. Se trata de los residuos, las huellas o remanentes que quedan luego de eliminar los elementos discursivos de distintos textos de diversos autores. Esa huella, esa mancha visual que se asemeja a un dibujo, estuvo ahí desde el principio, pero el autor decidió hacerla visible al eliminar las letras, palabras y oraciones de los textos y dejar sólo aquello más concreto y visual. Este ejemplo nos muestra un trabajo con la visualidad que no implica la incorporación de la imagen ni la búsqueda de figuración, sino que se sustenta en el potencial visual de ciertos rasgos empleados en el discurso como elementos secundarios, marginales, pero ubicados en un lugar protagónico, central y que recuerda la poética de

¹¹ Para saber más sobre el circuito de los libros de artista en México, cómo surgió y se desarrolló, sugiero consultar *Libro de Artista. Teoría y praxis desde la experiencia de El Archivero*, de Luz del Carmen Vilchis Esquivel.

e. e. cummings y su original apuesta por colocar en un lugar central la puntuación no como elemento secundario sino prioritario para la configuración de sentido.

Otro ejemplo es el proyecto *Fuerza aérea zapatista*, publicado por la editorial Esto es un libro, cuyo nombre mismo alude a la constante interrogante que guía su trabajo y que problematiza una y otra vez lo que consideramos un libro. Se trata de un sobre que contiene diez aviones de papel para armar. Este proyecto se origina en un hecho real, una reunión que hace unos años se realizó entre integrantes del EZLN y miembros de la comunidad de Chiapas con el fin de hacer y responder preguntas de interés comunitario. La reunión se vio interrumpida al llegar el ejército federal y los asistentes quedaron encerrados en una especie de sitio que interrumpió el diálogo. No obstante, los miembros de la comunidad, ávidos por continuar la conversación, empezaron a enviar sus preguntas en aviones de papel. Este proyecto de la editorial Esto es un libro es un homenaje a ese evento y una apuesta por retomar la lógica de ese diálogo inconcluso. Cinco aviones para armar tienen las preguntas originales de ese momento y cinco están en blanco como una invitación para que el lector escriba las preguntas que quiera. En la página de internet de Esto es un libro, este objeto editorial se describe como una herramienta de resistencia civil pacífica. Aquí, la materialidad resulta imprescindible como parte de la apuesta conceptual de estos dispositivos de comunicación hechos para leer y escribir en ellos, para hacerlos volar y circular. La materialidad extiende la metáfora del avión de papel, la hace concreta y le da vida.

Otras apuestas que desde su materialidad dan cuenta del giro iconotextual son aquellas que problematizan la estructura misma del proceso de producción de los libros. La editorial De atrás para adelante pone énfasis en la encuadernación (el último paso del proceso de fabricación de un libro) y lo convierte en el punto de partida de sus proyectos. Un ejemplo es *Ella. Él. El otro*, de Jorge F. Hernández, donde los encuadernadores Luis Enríquez, Paulina García y Martha Romero crearon un diseño de un libro en un solo pliego y luego le pidieron al autor que escribiera algo que se adaptara a ese formato. La sinergia es muy afortunada. Al abrir las páginas de derecha a izquierda, a la manera tradicional, leemos la historia contada desde el punto de vista de “ella”. Si lo abrimos levantando las páginas de abajo hacia arriba, tenemos la historia contada desde el punto de vista de “él” y si lo giramos y abrimos de abajo hacia arriba, tenemos la historia desde el punto de vista de “el otro”. El autor tuvo que escribir un texto cuya extensión estaba determinada por el diseño previo del pliego, no fue la estructura del libro la que dependió de la extensión del texto como es habitual. Aquí, el recurso narratológico de construcción del punto de vista se ve radicalizado por la materialidad del libro, el cual resulta una apuesta muy interesante para plantear cómo la estructura, la espacialidad y la materialidad hacen que esta obra combine la potencia de la simultaneidad de las artes espaciales con el manejo del tiempo de las artes temporales.¹²

¹² Para la difusión de la literatura contemporánea y especialmente de aquella que apuesta por la materialidad como parte vital de la conceptualización de las obras han resultado muy importantes las diversas ferias y espacios de exposición y difusión que en años recientes han generado un circuito de

Como parte de las obras que trabajan con una retórica iconotextual, híbrida, se encuentran los poemas efrásticos, en los cuales la relación entre visualidad y escritura no es material sino conceptual, pues una representación visual (cuadro, escultura, fotografía) sirve de base para la creación de una representación verbal derivada, en muchos casos un poema. Cabe señalar que, si bien la éfrasis es una figura de descripción, los textos efrásticos no son cualquier descripción. La ontología de la éfrasis consiste en experimentar con los límites y posibilidades del lenguaje verbal y el visual, es decir, reactualizar una y otra vez la pregunta de si es posible “pintar” con palabras, lograr los mismos efectos que se consiguen a través de elementos visuales y con ello problematizar el célebre motivo histórico de la diferencia entre las artes temporales y las artes espaciales. Algunos poemas efrásticos que es posible mencionar como ejemplos de la larga tradición que existe en México son: “Cuatro chopos” de Octavio Paz, “Venus Anadiomena por Ingres” de José Emilio Pacheco y “Vista de Delf” de Miguel Ángel Flores.¹³

Otro caso de dispositivos iconotextuales de larga tradición en la cultura mexicana son los comics e historietas, los fanzines y las novelas gráficas. No entraré en detalles con respecto a estos casos; en ellos la relación iconotextual que se encuentra presente funciona como una yuxtaposición recíproca. Sin imagen el texto no tiene sentido y sin texto la imagen no logra predicación completa. En la historia de las publicaciones mexicanas, los comics, las historietas y la caricatura son clave pues se hicieron muchos que de una u otra forma mostraban la vida y costumbres del pueblo mexicano, sus preocupaciones e inquietudes. Gracias al afán de coleccionismo y a su preocupación por conservarlas como parte del patrimonio documental nacional, el escritor Carlos Monsiváis creó en 2006 el Museo del Estanquillo, el cual incluye obra gráfica, pintura, caricatura, fotografía y piezas de arte popular. En el estado de Morelos, se encuentra el Museo de la Caricatura y la Historieta Mexicana, fundado con el apoyo de historietistas y caricaturistas mexicanos. Algunas historietas y comics de este periodo que vale la pena mencionar por su arraigo en la cultura mexicana son: *Memín Pinguín*, *Fantomás*, *La familia Burrón*, *Rolando el Rabioso*, *Los Supermachos*, *Kaliman*, en ellas, la crítica social, el humor y la sátira se dan a través de la vinculación que establecen las imágenes y los textos, los unos con los otros, siempre constituyendo un todo integrado.

Transitando de la materialidad a la virtualidad, nos encontramos con las obras de literatura electrónica, en las cuales se establece una muy fructífera relación entre elementos verbales y visuales (tanto imagen fija como imagen en movimiento,

consumo de estas obras, entre las más importantes podemos mencionar la Feria del Libro Independiente, el Foro de Ediciones Contemporáneas, la Material Art Fair y la feria Los Otros Libros.

¹³ Para abundar sobre el tema de la éfrasis y leer un análisis del poema “Cuatro chopos”, se sugiere consultar el artículo “Efrasis y lecturas iconotextuales”, de Luz Aurora Pimentel, publicado en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. Asimismo, sugiero consultar el libro de Irene Artigas Albarelli, *Galería de palabras. La variedad de la éfrasis*.

elementos tipográficos y gráficos, textualidad). Es importante mencionar que, en muchos casos, estas obras involucran también al sentido del oído a través de la incorporación de sonido, voz, paisajes sonoros, música, convirtiéndose en experiencias de lectura sinestésicas y multimediales. En el caso de México, El Centro de Cultura Digital, a través de su proyecto E-Literatura, desde 2012, dedica sus esfuerzos a reflexionar sobre diversos aspectos de la cultura digital, entre los que destaca la producción de piezas originales de literatura electrónica, como *Umbrales*, *Tatuaje*, *Catnip*, algunas de las cuales forman parte del tercer volumen de la Electronic Literature Collection. Estas obras capitalizan la visualidad en todas sus variantes y generan experiencias de lectura que dependen en buena medida de una decodificación intermedial, es decir, de que el lector (convertido también en escucha y en espectador) integre los diversos planos que conforman las obras: el textual, el visual, el sonoro. En muchas ocasiones, la experiencia de lectura de las obras de literatura electrónica depende de las decisiones que vaya tomando el lector, de dónde éste decide dar clic, de por qué sección decide comenzar, de que elemento decide leer/ver primero y así se van concatenando una serie de posibilidades que van tejiendo un camino de lectura particular y único. La interacción es una característica fundamental de estas obras y el lector-espectador adquiere un papel preponderante en la reconfiguración de sentido. Los proyectos de literatura electrónica cuestionan las dinámicas tradicionales de escritura, la figura del autor, pues generan autorías colectivas, y ponen sobre la mesa la necesidad de nuevas terminologías para referirnos al acto de lectura y a quien lo lleva a cabo.

Cabe mencionar que, además de los casos anteriores, plenamente iconotextuales, la copresencia de textos e imágenes (dibujos, ilustraciones, grabados, fotografías, ya sea creados *ex profeso* o no) también se encuentra en las innumerables colaboraciones entre escritores y artistas visuales, quienes, a todo lo largo del siglo XX, trabajaron de la mano en la creación de libros y publicaciones periódicas, en el ejercicio de la crítica de arte y en la consolidación de un circuito artístico compartido. Basta detenerse en el análisis de las cubiertas de libros o revistas, en el trabajo de ilustración o inclusión de dibujos, grabados, acuarelas, fotografías para encontrar en los circuitos bibliohemerográficos una muestra verdaderamente representativa de las distintas etapas y corrientes artísticas y para ver el trabajo de los artistas plásticos difundidos en esas vitrinas de papel que son también dispositivos iconotextuales donde textos e imágenes se articulan a través de distintas funciones¹⁴.

¹⁴ Dado que no me es posible abundar al respecto y ya que no se trata de un tema central para el presente texto no me detendré en las múltiples dinámicas retóricas que se generan entre las imágenes y los textos que coexisten en los contextos bibliohemerográficos (libros, revistas, periódicos). Diré únicamente que las relaciones con las cuales se articulan los elementos verbales y visuales son de muy diversos tipos: tautológicas, irónicas, paródicas, metafóricas, metonímicas, humorísticas, entre otras. Innumerables artistas visuales mexicanos han tenido una presencia contundente en la evolución del diseño editorial y la relación entre artes visuales y cultura impresa es imprescindible para entender las

4. EL GIRO ICONOTEXTUAL EN OBRAS PROPUESTAS DESDE EL ÁMBITO DE LAS ARTES VISUALES

Por razones de extensión, no será posible desarrollar a profundidad las diversas dinámicas desde las cuales las artes visuales mexicanas han asimilado la textualidad y han producido obras iconotextuales en las últimas décadas. Sin embargo, quisiera dejar claro que son muchos los artistas contemporáneos que a través de diversas técnicas, medios y materiales emplean elementos verbales en sus obras y generan una retórica híbrida y una sintaxis iconotextual, como veíamos en el caso de las obras propuestas desde el ámbito literario. Algunos ejemplos son Miriam Medrez, específicamente su serie “Lo que los ojos no alcanzan a ver”, Jorge Méndez Blake, de quien podríamos mencionar “Lenguaje desmantelado”, Biblioteca vacía” o “El gran poema inexacto del siglo XX”, Carlos Amoraes, por ejemplo, su proyecto “Gravedad”¹⁵, y David Miranda con intervenciones urbanas como “Vías alternas”, entre muchos más.

Cabe señalar que los emblemas novohispanos y los exvotos son ejemplos de fusiones iconotextuales existentes en la cultura visual mexicana desde muchos siglos atrás y su decodificación depende por completo de la interrelación entre elementos verbales y visuales. Sin embargo, el giro iconotextual se presentará a partir de los años sesenta del siglo pasado, cuando el denominado “*language-based art*”, derivado sobre todo de las propuestas de *Art & Language* de los artistas conceptuales, surge y se afianza en la escena artística internacional.

Para ejemplificar la presencia del giro iconotextual en las artes visuales abordaré únicamente dos obras; sin embargo, hay que tener en cuenta que la dinámica de conjugar elementos verbales y visuales es realmente una constante que encontramos no solo en las artes plásticas sino también en las artes vivas como el performance, la danza y el teatro contemporáneos. El primer caso es la obra titulada “Decálogo”, de la artista sinaloense Teresa Margolles, quien, además de arte, estudió medicina forense. De 1990 a 2007, como parte del colectivo de arte del Servicio Forense Mexicano trabajó en las morgues y luego comenzó a explorar el espacio público y la violencia que en él sucede, específicamente el tema de los feminicidios y los muertos a causa de la migración y el narcotráfico. Quisiera centrar aquí muestra atención en su obra “Decálogo”, la cual ha expuesto en varios museos y que consiste en diez “mandamientos”, escritos en la pared del museo siguiendo la fórmula bíblica, tomados de las llamadas “narcomantas”, mantas que los sicarios del narcotráfico dejan a sus víctimas como amenaza y colocan en puentes, bardas o en

dinámicas de circulación de las apuestas estéticas de los artistas fuera del museo y la galería, en manos de lectores de libros y publicaciones periódicas.

¹⁵ Para conocer más sobre el proyecto “Gravedad” de Carlos Amoraes y su vinculación con la iconotextualidad y las poéticas visuales, se puede consultar “De los caligramas de José Juan Tablada al trabajo de intervención tipográfica de Carlos Amoraes”, en *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*.

algún otro lugar público visible: “Para que aprendas a respetar.” “Ver, oír y callar.” “Por hacer una llamada anónima.” “Así sucede cuando piensas o imaginas que mis ojos no te pueden mirar.”, entre otras. Estos mensajes se recontextualizan en el espacio del museo a través de la “curaduría” de las frases y mediante la articulación con el título “Decálogo”, que los filia con un nuevo orden de comportamiento a través de la noción de “mandamiento”. Se trata de una obra de denuncia hecha únicamente de elementos verbales pero cuya efectividad radica en que se encuentren escritos en las paredes de los museos que han albergado la obra y que la dotan de toda su potencia retórica y simbólica.

Otro ejemplo al que quisiera referirme es “Mayate”, de Pablo Soler Frost, una intervención textual realizada en 2020 a la puerta de la célebre galería de arte contemporáneo Kurimanzutto. Concebido como un cruce entre poesía, grafiti y arte urbano, el texto de Frost (*¿Qué adivino en tu mirada? / ¿Es aviesas? No. Es clara. Aclaro que es clara tu mirada.*) juega con la interlocución de la poesía y el espacio de inscripción al ser un texto situado específicamente en la entrada de una galería de arte y al tejer su contenido en torno al tema de la mirada. La inclusión de elementos discursivos en las obras visuales es una tónica muy habitual en el arte contemporáneo, tanto en pintura como en escultura, instalaciones e intervenciones. En otros contextos de producción artística, como los de las artes sonoras y escénicas, la presencia de elementos verbales y visuales también ha sido cada vez mayor, sumándose éstos al cuerpo en movimiento, a la gestualidad, al ámbito de lo sonoro y creando con ello obras inter y multimediales que producen lecturas sinestésicas. Cabe señalar que, a lo largo de la historia del arte, la relación entre las obras y su título ha sido fundamental para la decodificación. El título de una obra plástica, musical o dancística (constituido por elementos verbales) se articula al lenguaje de la visualidad, del sonido o del movimiento y produce una interpretación intermedial. El título de las obras, constituido por palabras, genera un horizonte de interpretación desde el cual el espectador se relaciona con la obra.

Podríamos seguir abundando en ejemplos tomados del ámbito literario o visual y problematizando las formas en que se conjugan los elementos verbales y los visuales generando diversas prácticas de escritura y de lectura y múltiples legibilidades. Poesía visual, objetos legibles, esculturas verbales, écfrasis, comics, poemas objeto, ediciones artesanales, libros de artista, arte conceptual, intervenciones textuales al espacio urbano son algunos de los muchos dispositivos iconotextuales de retórica híbrida que permean múltiples contextos de producción y circulación del arte contemporáneo tanto en el caso de México como a nivel internacional. El arte, como termómetro y reflejo del mundo, con su pluralidad de lenguajes, enfoques, técnicas, apuestas estéticas y conceptuales, da fiel cuenta del giro iconotextual que ha tenido lugar en la actualidad en todas las esferas de la acción humana y el cual se ha potenciado a partir de la consolidación de la era digital. Nuestras comunicaciones, interacciones y experiencias cotidianas están marcadas por una dinámica iconotextual

que en el arte tiene lugar de una manera potente y constante. La experiencia de hibridación de lenguajes y medios, que ya está muy incorporada a la escena artística internacional, ha dado paso también a otro tipo de fusiones como las que surgen de las sinergias entre arte, ciencia y tecnología o de los entrecruzamientos entre las ciencias sociales y las artes, que también han generado preguntas y reflexiones de mucho peso para la creación artística de las últimas décadas.

Sirvan las líneas anteriores para dejar de manifiesto la presencia de un giro iconotextual en las letras mexicanas recientes –una dinámica que podemos extrapolar a muchos otros contextos de producción artística a nivel internacional– el cual nos habla de cómo la fusión de lenguajes y medios es un mecanismo sumamente fructífero en la creación artística contemporánea que, sin duda, seguirá resultando muy productivo tanto desde la práctica como desde la teoría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artigas, I. (2013). *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis*. Bonilla Artigas Editores. <https://doi.org/10.31819/9783964566461>
- Chapon, F. (1987). *Le peintre et le livre: L'Age d'or du livre illustré en France, 1870-1970*. Flammarion.
- Crespo, B. (2009). *El Libro-Arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*. VDM. Verlag.
- (2010). Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte, *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(1), 9-26.
- (2012). El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 15(1), 1-25. Universidad de Murcia. <https://doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>
- Cruz Arzabal, R. (2014). Poéticas materiales y edición independiente. *Tierra adentro*. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/poeticas-materiales-y-edicion-independiente>
- (2018). *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la literatura mexicana reciente* [Tesis doctoral]. UNAM.
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. Granary Books.
- Fabbri, P. (1998). *El giro semiótico: las concepciones del giro semiótico*. Gedisa.
- Garone, M. y Giovine, M. A. (Eds.) (2018). *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. UNAM-IIB.
- Giovine, M.A. (2012). “Venus Anadiomena” y “Tulum”, dos poemas ecrásticos de José Emilio Pacheco, en Columna Poéticas Visuales. *Periódico de Poesía*, 54. Dirección de Literatura de la UNAM. Recuperado de <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/2555>.
- Gordon, S. (2003). Estéticas de la brevedad. *Fractal*, 30(VIII), 29-75.
- (2011). *La poesía visual en México*. UAEM.
- Josten, J. (29 de octubre de 2019). Goeritz y Poesía Concreta Internacional. Página del Museo Experimental el Eco. Recuperado de <https://eleco.unam.mx/goeritz-y-poesia-concreta-internacional/>
- Kolarova, V. (2018). *The Interartistic Phenomenon through Montaigne's Essays*. Peter Lang.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal. <https://doi.org/10.3726/b13186>

- Pereira, A. (2019). La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana, *Literatura Mexicana*, 30(1).
- Peyré, Y. (2001). *Peinture et poésie. Le dialogue par le libre*. Gallimard.
- Pimentel, L. A. (2003). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, IV, 205-215.
- Schneider, L. M. (1985). *El estridentismo: México 1921-1927*. UNAM.
- Santoyo, García, J., Mahmoud Makki Hornedo, L. C. y Santoyo García Gañiano, M. A. (2020). Interpretación del Poema Plástico de Mathias Goeritz (1953), *Academia XXII*, n (21).
- Vélez, L. F. (24 de abril de 2013). Metaimágenes; el giro pictórico de M. J. T. Mitchell. *Esto no es crítica. Portal editorial de arte y cultura*. [Publicación en blog]. Recuperado de <https://estonoescritica.com/>
- Vilchis Esquivel, L. (2016). *Libro de Artista. Teoría y praxis desde la experiencia de El Archivero*. Editorial Palibrio.
- Wagner, P. (1996). *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110882599>



ESTUDIOS LITERARIOS

**GLOTOPOLÍTICAS DE LA LITERATURA DIGITAL LATINOAMERICANA: ENTRE
LENGUAS NACIONALES Y LENGUAJES INTERZONALES**

GLOTOPLITICS OF LATIN AMERICAN ELECTRONIC LITERATURE: BETWEEN
NATIONAL AND INTERZONAL LANGUAGES

VERÓNICA PAULA GÓMEZ
IIBICRIT-SECRET / CONICET
veronicagomez@conicet.gov.ar
ORCID: 0000-0001-7347-3683

Recibido: 15-01-2020

Aceptado: 01-03-2021

RESUMEN

La hipótesis que sostiene nuestro artículo es que el vínculo entre lengua nacional y literatura se reformula en lenguajes intermediales y literaturas expandidas, configurando una nueva cartografía glotopolítica. Articulamos esta hipótesis en el marco de la literatura digital latinoamericana, en donde convergen elementos nacionales y relaciones interartísticas que prefiguran una nueva territorialidad en el ciberespacio, no exento de disputas y desigualdad de poder. El objetivo es identificar las intervenciones glotopolíticas en el campo de la literatura digital latinoamericana que van de una lengua nacional verbal homogeneizadora a lenguajes intermediales, promoviendo el cruce interartístico.

Palabras clave: glotopolíticas, literatura digital, Latinoamérica, Nación, Lenguajes intermediales.

ABSTRACT

The hypothesis of this article is that the link between national language and literature is reformulated in intermedial languages and expanded literatures, configuring a new glotopolitical cartography. We articulate this hypothesis within the framework of Latin American electronic literature, where national elements and inter-artistic relations converge in a new territoriality in cyberspace, not exempt from disputes and inequality of power. The objective is to identify glotopolitical interventions in the field of Latin American electronic literature from a homogenizing verbal national language to intermedial languages, promoting the interartistic crossing.

Keywords: glotopolitics, electronic literature, Latin America, nation, intermedial languages.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se ocupará de las glotopolíticas (Marcellesi y Guespin 1986; Narvaja de Arnoux 2000) en el campo específico de la literatura digital latinoamericana (Kozak 2017a; Gainza 2018; Flores 2017; Rocha 2019; Meza 2019). Nos concentraremos en glotopolíticas que, particularmente, se fundan en una relación interactiva entre lenguas nacionales, que suponen ciertas hegemonías y subalternidades, y lenguajes intermediales (sonoros, cinéticos, visuales, etc.), que superponen nuevas alianzas y conflictos en lo que hemos dado en llamar una interzona (Gómez 2015; Gómez 2021 en prensa).

Como ha sido ya profusamente estudiado, sabemos que la lengua nacional tuvo un lugar distintivo en el proceso de homogeneización de la idea de Nación (Anderson 2006; Fernández Bravo 2000), en particular en las últimas tres centurias. Este movimiento de homogeneización, principalmente ocurrido en Europa, comienza en un contexto de crecimiento de la imprenta como tecnología hegemónica de la Modernidad. En el ámbito literario, durante el siglo XVIII, la novela como forma (Brennan 1990) reemplaza a la épica medieval y llega, junto con el periódico, a masificar la lectura al interior de los hogares¹ de todo el territorio nacional expandiendo el dominio de la idea de identidad nacional unívoca y gestando una cartografía en donde la lengua se transforma en parte de una política; de allí la idea de glotopolítica que da origen a estudios posteriores de la organización lingüística en esa clave. Así, el territorio nacional puede leerse no solo bajo la premisa de la soberanía (Weber 2015; Portinaro 2003) y el soporte impreso, respectivamente, sino mediante la (re)producción de una lengua nacional como un elemento basal de cohesión social. Esto ha permitido, como lo explica Anderson (2006), la expansión de “comunidades imaginadas” incluso en zonas que en principio conviven con otras lenguas no hegemónicas.

En este sentido, las lenguas han sido terreno de disputas para la construcción de los nacionalismos que adquirieron formas diversas en el mundo, convirtiéndose en un objetivo central para el desarrollo colonial. De allí que la expansión numérica de hablantes de las lenguas “nacionales” europeas en las colonias haya sido un signo de la explotación de pueblos que no tenían originalmente esta forma de organización glotopolítica (Chatterjee 2008).

Wendy Hui Kyong Chun (2011) se propone revisar la noción de comunidades imaginadas de Anderson y las glotopolíticas que de ellas se derivan, a la luz de la masividad de las esferas de la vida organizadas “en red” en el ciberespacio. Tal replanteo supone repensar los límites de una soberanía nacional y los vínculos que se

¹ Con esto nos referimos a la incursión y dispersión de una idea del ámbito público al privado, en particular en los nacientes Estado-Nación de Europa occidental. Posteriormente, esta acción fue replicada en el resto del mundo, con mayor o menor éxito, pero sin duda, signada por la heterogeneidad (Chatterjee 2008), como sucede en Latinoamérica.

posibilitan en esta nueva imaginación imperante: las instituciones del Estado-Nación moderno se ven desbordadas por grupos *glocales*, a través de entornos virtuales de propagación de la información y aprendizaje no formal, al tiempo que comparten *otras lenguas*. En este sentido, los bienes de la cultura se someten a un proceso de desvinculación epistémica de las ideas vectores como la de Nación, dado que requieren nuevas maneras de ser *dichos*.

Tal como hemos explicado en nuestra tesis doctoral², actualmente, la vinculación entre literatura y Nación se ve corroída ante la emergencia de la literatura digital, que provoca una migración hacia la domiciliación política en una interzona (Gómez 2015; Gómez 2021 en prensa) que se materializa en el ciberespacio. En esa interzona observamos que opera una nueva tecnología de la palabra que hace posible lo que se da en llamar literatura digital³ (Hayles 2008), escrita a partir no solo de lenguas nacionales, sino también de lenguajes intermediales. De ello se deriva la hipótesis que sostiene nuestro artículo, a saber, que el vínculo entre lengua nacional y literatura se reformula en lenguajes intermediales (Kattenbelt 2008) y literaturas expandidas (Kozak 2017b), configurando una nueva cartografía de domiciliación glotopolítica. Articulamos esta hipótesis en el marco de la literatura digital latinoamericana, en donde convergen elementos nacionales y relaciones interartísticas que prefiguran una nueva territorialidad en el ciberespacio. Se retomará aquí el argumento de que la lengua es un instrumento de poder que supone rivalidades y revoluciones a la vez literarias y políticas (Casanova 2001: 14). Estas funciones se conservan, se transforman o desaparecen en el campo de la literatura digital, por lo que intentaremos observar la relación estético-política entre las lenguas verbales y los lenguajes intermediales que en él aparecen.

Hablamos de “lenguajes” en plural y no solo de lenguas verbales con que la literatura nacional canónica ha operado a lo largo del tiempo (Casanova 2001). Y esto es así porque el problema que pretendemos encarar no se circunscribe a la pregunta

² Nos referimos a la tesis titulada “Domicilios de la literatura digital: de la idea de Nación a la de interzona en ELO (Electronic Literature Organization)” defendida satisfactoriamente en agosto de 2020, en el marco del Doctorado en Humanidades con mención en Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias - Universidad Nacional del Litoral, Argentina). En esta tesis, argumentamos sobre el desvanecimiento de la idea de Nación en la literatura digital, en favor de lo que dimos en llamar una interzona como nuevo domicilio escriturario. En el primer capítulo de la tesis, nos dedicamos largamente al estudio de la relación entre literatura impresa escrita en lengua nacional y la construcción de la idea de Nación. La tesis se encuentra disponible en el repositorio de la biblioteca de la Universidad (Cfr. Gómez 2020).

³ Este artículo no tiene por objetivo extenderse sobre qué es la literatura digital, tema que continúa siendo ampliamente debatido por expertos. Acercamos aquí una breve definición: se trata de una literatura producida y consumida íntegramente en soporte digital, excluyendo, por ejemplo, la digitalización de documentos. En cambio, hablamos de una literatura en la mayor parte de los casos interactiva, es decir, objeto de intervención por parte de sus “lectores/usuarios”, que ofrece una variedad de lenguajes inter/transmediales al tiempo que supone un trabajo sobre la materialidad del lenguaje escrito y su visualidad. (Cfr. Hayles 2008; Kozak 2015; Flores 2018; Gainza 2018; Gomez 2018).

por las glotopolíticas ligadas a lenguas nacionales, sino que lo excede, e involucra a los lenguajes intermediales de los que la literatura digital se sirve para construir sus poéticas. Poéticas que, a su vez, permiten la domiciliación interzonal mediante usos expandidos (Kozak 2017b).

De lo dicho hasta aquí se desprende nuestro objetivo: identificar las intervenciones glotopolíticas en el campo de la literatura digital latinoamericana que van de una lengua nacional verbal homogeneizadora a lenguajes intermediales, promoviendo el cruce interartístico.

2. GLOTOPOLÍTICAS DE LA LITERATURA DIGITAL

Al hablar de glotopolíticas nos referimos al término acuñado por Jean-Baptiste Marcellesi y Louis Guespin en su artículo “Pour la Glottopolitique” (1986). Se trata de un concepto que procede etimológicamente del griego *glôtta* (lengua) como prefijo que antecede a “política” y se refiere a la legitimación o deslegitimación de ciertas políticas sobre la/s lengua/s hablada/s en determinado grupo y el radio de acción que involucra factores sociales, culturales, económicos en donde la lengua tiene, como es sabido, un lugar capital en el ejercicio del poder (Narvaja de Arnoux 2000). Los autores antedichos la definen de la siguiente manera: “Il désigne les diverses approches qu’une société a de l’action sur le langage, qu’elle en soit ou non consciente (...) Glottopolitique est nécessaire pour englober tous les faits de langage où l’action de la société revêt la forme du politique.”⁴ (Marcellesi y Guespin 1986: 5). Como observamos, este concepto no se reduce a las lenguas nacionales, ya que podemos encontrar grandes conflictos en un territorio nacional soberano, con lenguas originarias por poner un ejemplo frecuente en Latinoamérica. Sin embargo, esto tiene relación con la expresión de una lengua nacional en tanto la idea de Nación funciona como pivót para definir por la negativa o en contraposición el resto de las lenguas en convivencia en determinado territorio soberano.

Distintas fueron las instituciones que tuvieron como objetivo la reproducción y la difusión de las lenguas que conformaron una glotopolítica nacional. Entre ellas podemos mencionar las escuelas, las bibliotecas, los museos, los censos y los mapas que dispusieron mecanismos de cálculo de sus poblaciones y sus lenguas. Como es de esperar, esas glotopolíticas no fueron uniformes. La literatura se asocia a una lengua en retroalimentación, tal como señala Casanova: “tanto la lengua como la literatura han sido utilizadas como fundamento de la ‘razón política’ en que la una contribuye a ennoblecer a la otra” (2001: 54).

Como vemos, estas premisas iniciales sobre las glotopolíticas resultan relevantes a la hora de pensar la producción literaria. Sin embargo, se vinculan a la forma

⁴ “Designa las diversas aproximaciones que una sociedad tiene de la acción sobre el lenguaje, que puede ser o no consciente (...) Glotopolítica es necesaria para englobar todos los hechos de lenguaje donde la acción de la sociedad toma la forma de la política” (La traducción es nuestra).

impresa de la literatura, sin ahondar en otro tipo de trabajos *born digital* (Hayles 2008) como los de la literatura digital. De modo que podríamos pensar en la gltopolítica como un fenómeno, en principio, propio de la organización nacional y soberana del territorio, y desde allí su movimiento hacia otras zonas. En este artículo pretendemos ampliar esta cuestión y hacer un aporte guiados por la siguiente pregunta: ¿cómo se organiza políticamente la lengua literaria cuando nos encontramos con obras de literatura digital latinoamericana⁵ que se sirven de lenguajes intermediales, además de nacionales, para domiciliarse?

La cuestión de la lengua nacional aparece de forma recurrente en la literatura digital, aunque no necesariamente vinculada a una Nación de pertenencia, sino a la manera en que ese mapa de fuerzas que pujan entre sí, queda subsumido por una variedad de otros lenguajes no verbales. En cuanto a las lenguas verbales que conjugan distintos trabajos latinoamericanos tiene primacía, además del español, el inglés, la nueva lengua “faro”⁶, y en menor medida el portugués y otras lenguas minorizadas dentro del diseño gltopolítico.

Ante la corrosión de la idea de Nación como proveedor de una imagería identitaria, se abre un paisaje de multiplicación de espacios en simultáneo que intentan explicar cómo es que la principal unidad política, social, cultural e identitaria de la modernidad ya no puede concebirse como tal. Frente a este panorama, Castany Prado (2007) afirma que la literatura ha encontrado por sobre las ciencias sociales, una mejor explicación a la pregunta precedente, ubicándose como posnacional. En este sentido, plantea que existe una dialéctica entre el repliegue identitario (el nacionalismo, el fundamentalismo y el localismo) y el despliegue identitario (el posnacionalismo, el secularismo y el universalismo). La propuesta de Castany Prado es identificar qué elementos nacionales y cuáles posnacionales podemos ver dialogar en una misma obra literaria: “(...) el componente posnacional ha ganado presencia y ha entrado en tensión con el componente nacional que no ha desaparecido, sino que se está redefiniendo (...) como esto es ‘un superar que conserva’”. (Castany Prado 2007: 167).

Como bien observa Topuzian (2017), la propuesta de Castany Prado pareciera caer en cierto “esencialismo” de lo literario y comporta ciertos aspectos controversiales

⁵ Al hablar de gltopolíticas de la literatura digital latinoamericana se presenta, de forma simultánea, la intrincada pregunta por el lugar: ¿cómo definiríamos lo latinoamericano? Esa discusión que no cesa, nos pone en una dificultad de orden epistemológico. Por la propia naturaleza de lo que investigamos, un objeto ubicuo y migrante, en principio no podemos tomar las categorías referidas a lo nacional, tal como lo es la región latinoamericana, cuya definición procede de la idea de Nación y la organización del mundo que de ella se deriva. Sin embargo, podemos hablar de cierta localidad en el dominio digital (Kozak 2017b), elementos comunes a la región de donde emergen obras referidas a memorias nacionales de las que intentaremos dar cuenta en los subapartados de análisis.

⁶ Emulamos aquí la hipótesis de Casanova, quien sostiene que, durante el proceso de consolidación de las naciones europeas, el francés se constituyó en la lengua de la “gran cultura” literaria dentro de la bolsa de valores simbólicos: “la transferencia de la dominación cultural al francés crea un nuevo orden europeo: un orden internacional laico” (Casanova 2001: 99).

a la hora de pensar lo que hay de nacional en la novela. Sin embargo, nos interesa traer a colación la propuesta de un “entre” lo nacional y lo posnacional que revela la posibilidad de síntesis entre despliegues y repliegues de la identidad, un aspecto del que la sociología de la cultura no puede prescindir para comprender el posicionamiento político de los bienes que se producen en las sociedades. En particular, esta propuesta sobre lo posnacional está filiada con la interzona, ese espacio *in-between* (Bhabha 2010) en el que dialogan lo local y lo global en una lengua híbrida, característica de espacios de borde, como resulta ser la literatura digital.

Por su parte, los lenguajes intermediales —visual, fotográfico, cinematográfico, sonoro, cinético, peformático, escultórico, etc.— expanden la interacción ya presente entre lenguas verbales, conformando lo que Hayles (2002) denomina máquinas de escritura. En su texto homónimo, señala que: “This print centric view fails to account for all the other signifying components of electronic texts, including sound, animation, motion, video, kinesthetic involvement, and software functionality, among others”⁷ (2002: 20). Es decir, las obras de literatura digital encuentran en el cambio de soporte en el que son producidas y consumidas por definición, un nuevo modo del *hacer* literario. Hayles se concentra justamente en una exploración del libro en la era digital como “objeto semiótico-material” (15): cuando la literatura pasa de preguntarse por el contenido narrativo como producto de la imaginación, a cuestionar el estatus material del texto mismo, aparecen estas “máquinas de escritura” (19), complejos artefactos que nos hacen interrogarnos por la inscripción tecnológica que encarnan (*embodiment*) y las creaciones que generan (25).

Los lenguajes intermediales, propios de la materialidad de las obras que estudiamos, suponen una transformación en la relación entre la literatura y la tecnología con la que son generados. Es decir que, si la imprenta cambió la manera de leer, el soporte digital hace lo propio en el mundo contemporáneo, dominado por la cultura visual global (Darley 2000). Así, la literatura digital retorna al terreno experimental de la mano de otros lenguajes, como afirma Block (2017: 7): “A basic concept in the program of experimental language art is the reflexive artistic use of language and its conditions in media technology and culture”⁸. Por lo mismo, se vuelve “trabajosa”, lo que Aarseth (1997) denomina “ergódica”, dado que supone una serie de competencias de lectura y corporización de la experiencia para poder existir. En la interacción con otros lenguajes se crean, entonces, nuevas formas de leer en espacios interzonales.

Para trabajar esta ambivalencia entre Nación, lenguajes y literatura digital que hemos expuesto precedentemente, proponemos analizar algunos trabajos en

⁷ “La visión imprentocéntrica no tiene en cuenta todos los componentes significativos de los textos electrónicos, incluyendo sonido, animación, movimiento, video, movimiento envolvente y funcionalidad del software, entre otros.” (La traducción es nuestra).

⁸ “Un concepto básico en el programa del lenguaje de arte experimental es la reflexión del uso artístico del lenguaje y sus condiciones en media y cultura” (La traducción es nuestra).

donde se halla cierta “localidad” latinoamericana, en cruce con problemáticas globales: el desvanecimiento de la lengua “territorializada”, la demagogia del lenguaje político en la era del teleprompter y las voces interartísticas en una lengua nacional minorizada.

2.1. El desvanecimiento de una lengua territorializada

¿Cómo se construye el domicilio político de la escritura en una interzona? Para responder a esta pregunta propia de la organización gltopolítica de la literatura digital en el ciberespacio, resulta interesante analizar las lenguas que incluyó el volumen I de la *Antología de Literatura Electrónica Latinoamericana y Caribeña* (2020) de LitElat. En ella se conjugan trabajos de diferentes países diseñando una cartografía regional y lingüística específica.

Se presentan trabajos procedentes de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, la comunidad latina en Estados Unidos, México, Perú, Trinidad y Tobago, Uruguay y Venezuela, con obras en español, francés, inglés, portugués, quechua y zapoteco. Sin embargo, si observamos de cerca la distribución, los trabajos en lenguas originarias (quechua y zapoteco) son muy escasos en comparación con la hegemonía de las lenguas europeas. Esto puede deberse a varias razones. Además del desconocimiento de las lenguas que quizás pueden tener los artistas, también sucede que la divulgación en lenguas originarias resulta muy complicada y, a primera vista, poco atractiva. Al mismo tiempo, constituye un hallazgo en un mapa gltopolítico reducido y de difícil acceso para lenguas no “nacionales”. En este sentido, observamos cómo opera el posicionamiento en el mapa de fuerzas que actúa en relación con la organización gltopolítica, como señalábamos en el apartado introductorio.

El *Proyecto Quechua Memes* consiste en una serie de memes que recupera refranes y breves historias en quechua en un perfil en Facebook y uno en Twitter manejado por la cuenta de Marisol MenA (@chaskakanchariq). Las publicaciones son acompañadas por traducciones en español, un aspecto interesante para evaluar el dominio que tiene esta lengua para la divulgación de la cultura popular. Si bien el hecho de que el quechua llegue a difundirse en redes sociales le otorga un alcance global, no deja de tener dependencia ya que se trata de una lengua “minorizada” en relación con otras que priman en la región. Las publicaciones se acompañan además por algunos hashtags tales como: #enquechua #quechuamemes #memesenquechua #activismoquechua #promoviendoquechua. Estos hashtags permiten la llegada masiva a una comunidad ampliada que puede verse interesada en este tipo de piezas, cuya poética consiste en imágenes combinadas con breves textos que narran una historia popular circulante en la cultura quechua.

Por otra parte, en la antología también aparece la pieza *ḂÁK ŠÉ?L ŠÍ?L M-ŠÍ?L*, parte del proyecto más amplio #DadaísmoZapoteco, que combina intereses lingüísticos, culturales y literarios con recursos que emulan las vanguardias históricas y el experimentalismo latinoamericano. El trabajo toma una base de datos

de 200 palabras en zapoteco que aleatoriamente van apareciendo para que “el antipoeta” arme una historia en verso. En paralelo, esos versos son acompañados por un “logograma”, imitando la escritura del zapoteco antiguo. Dice el creador de esta pieza:

Ἐbák šéʔL šíʔL η-šíʔL, aprovecha además la cualidad tonal de la lengua zapoteca (según se pronuncie cada sílaba varía el significado) para crear un sistema de sonidos fonéticos consecuentes. Ἐbák šéʔL (Borrego, traducido literalmente como perro de algodón), šíʔL (alas) y η-šíʔL (mariposa), ofrecen al rapsoda una combinación de tonos que comienzan bajo, se sostienen y finalmente suben. (Pérez Ramírez 2019: s/p)

También aquí aparece un posicionamiento glotopolítico en relación con el español, lengua predominante de la antología referida y de la región. Se trata de una apuesta por la preservación de una lengua originaria, con herramientas de alcance global. De nuevo, el hecho de que algunas explicaciones se encuentren en español, pone de manifiesto la tensión entre el alcance en la divulgación de la pieza, al tiempo que cede cierto dominio sobre lo producido.

En otro orden de cosas, es dable mencionar que muchas de las piezas incluidas en la antología están escritas en español y en inglés, de forma tal que aquella relación que referimos entre lengua originaria y español, se repite en esta otra dupla. Como decíamos al principio, el hecho de que el inglés sea la lengua “faro” de la literatura digital, hace casi inevitable que este binomio se ponga en juego, sea con fines de divulgación de las obras como podemos arriesgar en *Mi tía abuela / My Great Aunt*, sea con el objetivo de mostrar la tensión lingüística imperante en el trazado de este mapa glotopolítico como resulta claro en el posicionamiento de Eugenio Tisselli en *Poesía Digital*.

2.2. Poéticas de teleprompter

En el apartado anterior nos ocupamos de cierta operatoria de las lenguas verbales. En esta sección nos desplazamos hacia una combinación entre lengua verbal y código. De modo que nos acercamos a otros lenguajes, no necesariamente naturales, en donde la lengua nacional se pone en tensión con lo maquínico, dando lugar a una poética compleja en términos glotopolíticos.

En *Macrigator*⁹, Milton Laufer trabaja la palabra política y su devaluación, a partir de una mixtura aleatoria de discursos del ex presidente argentino Mauricio Macri (2015-2019). Al abrir la pieza, el lector se encuentra con una pantalla en donde aparece un continuum de discursos mezclados de manera aleatoria con textos extraídos de lo enunciado por el ex presidente en español. Sin embargo, esa

⁹ De igual modo lo hace en *A Clockwork Orange (to D.T.)* en relación con los discursos del presidente Donald Trump (2017-2021).

masa lingüística cuya variante rioplatense resulta relativamente fácil de hallar, no solo pone a jugar una lengua verbal, sino una especie de máquina que habla sin sentido, mostrando la demagogia política.

La visualidad del conjunto de palabras que circulan en la página cobra especial relevancia ya que dificulta la lectura lineal, al tiempo que ejecutamos el *scrolling*. La falta de puntuación y la sintaxis cada vez más confusa, con un léxico repetitivo y semánticamente vacío, da lugar a un continuo sinsentido. Más allá de una clara crítica puntual al gobierno de ese momento, Laüfer parece apuntar también a una forma de hacer política a partir del uso del teleprompter, un aparato que indica qué decir a través de una pantalla y cuyo uso es cada vez más frecuente entre los políticos de todo el mundo.

También es un trabajo atravesado por la relación con la máquina, de allí su nombre “Macrigator”, un generador de discursos vacíos, que los modula emulando a la persona que alguna vez los ha vocalizado, pero que ahora se presenta de modo robótico, llevando al extremo la carencia de contenido. El lenguaje como pura materialidad, como la escritura frenética que dibuja la pantalla, es en sí mismo una poética visual, que repone la memoria de la lengua verbal deshaciéndola. Al apelar a discursos dispensados por un ex presidente de la Nación sobre los temas que preocupan a la ciudadanía, esas palabras hechas máquinas revisten otro tenor. No se trata solamente de un aspecto lúdico, que combina los discursos de escasa calidad del personaje de carne y hueso con los de la máquina random, se trata, sobre todo, de exponer la fragilidad sobre la que se sostienen las ideas cuando son expresadas sin una conexión específica con sus soluciones o argumentos, mediadas por una pantalla.

Relacionado con lo maquínico, también resulta interesante el trabajo de programación que realiza Laüfer. Si bien ello pertenece más al aspecto técnico, no deja de tener un plano metalingüístico: un código que encarna la información, la produce y la reproduce, poniendo ciertas constricciones a la generación poética de esos discursos. Se manifiesta un cruce entre aquello que automáticamente “hacen” las máquinas y aquello que llevamos adelante voluntariamente los humanos. En muchos casos las fronteras se tornan vidriosas. Los códigos “producen” un cambio en la realidad, “haciendo con palabras” a la manera en que lo expresa Austin (1971) cuando explica los actos de habla¹⁰.

Cuando se trata de la intervención de discursos como el de Macri, hay allí una asociación entre el código que estructura de manera invisible y la lengua verbal

¹⁰ Con acto de habla nos referimos al concepto proveniente de la pragmática, en especial divulgado por John Austin en *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras* (1971). Este término designa una acción que involucra una lengua natural que, al comunicar, *hace*, esto es, que cuando el hablante se expresa en determinada situación de uso con determinados principios pragmáticos, lo que dice genera en sí mismo una acción. El caso prototípico es el de los ritos de matrimonio en los que el decir “sí, quiero” frente a un agente autorizado que lo escucha y constata, da por aceptada y consumada la unión de las partes.

como una intervención político-estética sobre el lenguaje desvalido, materia puramente aleatoria. Es justamente aquí en donde podemos observar el establecimiento de otra cartografía glotopolítica en donde los lenguajes naturales establecen relación y dependencia de un lenguaje *otro* como puede ser un código que lo sustenta. Habría entonces cierta traductibilidad entre el código como el libreto que dicta lo aleatorio de las palabras en español que leemos mediante un lenguaje alfabético visible, aunque devaluado en su asociación con la idea de Nación¹¹.

2.3. Las voces interartísticas

Por último, ampliamos aún más la exploración por trabajos en donde podemos analizar la cuestión glotopolítica. Los lenguajes verbales que habían ocupado el centro de la escena, se mezclan y buscan un lugar entre lenguajes interartísticos de relevancia.

La pieza *Umbrales* es una tecnopoética (Kozak 2015) creada por las mexicanas Yolanda De La Torre, Raquel Gómez y Mónica Nepote. Nace como una máquina de escritura (Hayles 2002) que conjuga textos en español producidos durante varios años por personas internadas en un hospital psiquiátrico de la ciudad de México, el Emil Kraepelin del Instituto Nacional de Neurología y Neurocirugía Manuel Velasco Suárez en el marco de un taller literario dictado por una de las artistas, autora de la obra. Esos textos migran al soporte digital que los reagrupa y resignifica bajo la idea del umbral, concebido como “(...) un espacio de transición entre dos zonas, una franja que implica traspasar límites, empujar horizontes” (De La Torre, Gómez y Nepote 2014). Se exploran aquí los límites entre lo que se considera normal y aquello etiquetado de “anormal”, dando lugar a lo plurívoco, no solo porque se compone de textos de variados autores, sino sobre todo, a los fines de este análisis, porque se superponen distintos lenguajes intermediales.

Si bien México considera lenguas nacionales el español y el náhuatl, los textos están escritos íntegramente en la primera, idioma hablado por el 95% de la población mexicana. Sin embargo, ese dato queda subsumido cuando pensamos en qué se hace con la materialidad de esas palabras. En este sentido, el trabajo de las artistas superpone a lo verbal-nacional, un entramado visual, sonoro y performático como una máquina cuestionadora de los conceptos de normalidad, memoria,

¹¹ Con esto nos referimos al hincapié de Latífer en desarmar las jerarquías preestablecidas de los lenguajes, a partir de la cual la lengua alfabética pierde su supremacía para darle lugar al código, igualmente importante para la materialización de esta pieza. En este sentido, *Macrígator* ofrece una propuesta que desestabiliza un circuito de visibilidad e invisibilidad no solo de lo discursivo, sino también del papel de la persona que produce literatura. La función del escritor o el poeta se multiplica y el acto poético se ata a los designios del que programa el código de base que da lugar al trabajo visible, del mismo modo que importa el componente aleatorio de esa programación, ya no vinculada a la persona humana sino a la máquina. Se presenta una sinergia de voces y lenguajes que permite que el trabajo se enriquezca al tiempo que se somete, como decíamos a desestabilizar la jerarquía del lenguaje verbal propia de la literatura impresa tradicional (y en lengua nacional).

sentimientos, afecciones y creatividad dentro de la sociedad mexicana. Es así que la gltopolítica podría pensarse más vinculada a un posicionamiento sobre el paradigma imperante de la salud mental, que a la importancia de la lengua nacional. Se desvanece, de algún modo, la centralidad de la lengua escrita, lineal, abstracta, para dar lugar a la corporización de la letra en un entramado interartístico que interroga la construcción de la subjetividad.

Las palabras se iluminan en la oscuridad, los vacíos pasados son completados por esperanza de futuro. En esos binomios, las autoras ensayan un tensión sobre las formas en que las palabras afloran de modo lúdico y en interacción con el lector/usuario que experimenta la materialidad verbal. ¿Cómo pueden las máquinas *decir el dolor* de modo humano? ¿Cómo trazar nuevos límites y nuevas aperturas maquinales con palabras de quien sufre?

Los binomios oscuridad/luz y pasado/futuro se tocan y se autonomizan según el recorrido que se haga, encontramos relatos redefinidos por las posibilidades técnicas que otorga la materialidad: iluminar palabras con un click, moverlas para cambiar el sentido del relato de origen, producir sonidos diversos a medida que se mueve el cursor, dibujar. De ese modo, la materia de la letra producto de una narrativa de taller sufrirá según el temperamento del lectoautor (Escandell Montiel 2012), claroscuros sobre los recuerdos que ya son en sí mismos parte de una imaginación con sus propios silencios y ausencias. Por lo mismo, el umbral aparece como espacio de conversación, mediación y encuentro entre esa imaginación y la escucha y la reinención de quien la recibe, promoviéndose una reflexión metadiscursiva mediante la propuesta maquina.

A partir de lo expresado anteriormente, es dable señalar que este trabajo se ubica en una cartografía propia de la ubicuidad del ciberespacio. En ella conviven los lenguajes interartísticos que buscan en la materialidad de la escritura, otra forma de posicionar la institución psiquiátrica de donde surgen los escritos iniciales. El hecho de que haya algo que podríamos considerar una remediación, del texto escrito a mano y en papel, hacia la intervención de otros lenguajes en soporte digital, resignifica el contenido y lo amplía hacia límites experimentales de la literatura. Así, anteponer la lengua minorizada de las personas que están institucionalizadas, en ese “umbral”, a la lengua hegemónica que es la lengua verbal y nacional, supone una jerarquización de los lenguajes intermediales que nos lleva a otra forma de pensar la gltopolítica.

3. ACUMULACIONES INTERARTÍSTICAS EN LA LENGUA NACIONAL

La literatura digital se define como tal en la medida en que posee una función poética, es decir, en la medida en que el lenguaje cobra importancia nodal para una pieza, al igual que en el caso de la literatura impresa. Sin embargo, en la literatura impresa, la lengua nacional era preponderante, lo que suponía una lectura lineal y sintagmática, y el plano experimental solía quedar en los márgenes de obras en

cruce con otras artes. En cambio, la literatura digital pareciera invertir esa jerarquía con su ubicuidad e intermedialidad. En este sentido hablamos de lenguajes expandidos, en donde entran en juego no solo las lenguas nacionales sino también y sobre todo, otras intervenciones artísticas, lo que supone lenguajes de otro tipo.

La definición de literatura no es menor para pensar en la pregunta por las glotopolíticas en lo que respecta a piezas literarias digitales, en particular, en Latinoamérica. Este territorio signado por el dominio de lenguas coloniales como el español o el portugués, así como sus traducciones al inglés, trabaja en menor medida con el francés, el alemán y lenguas originarias. En este artículo realizamos una serie de análisis tendientes a observar, en primer lugar, algunos movimientos en relación con estas lenguas naturales intervinientes en las obras y la hegemonía de unas sobre otras. Luego avanzamos hacia la relación de la lengua nacional y la palabra política, dando lugar a un desvanecimiento de la misma mediante el uso de una programación aleatoria e insumisa. Por último, nos dedicamos en particular a un trabajo que pone en primer plano las relaciones interartísticas antes que la lengua natural de origen.

Así queda planteado un esquema en donde el concepto inicial de glotopolítica se multiplica y complejiza la forma en que la literatura trabaja los lenguajes. De allí también observamos una corrosión de la lengua nacional en favor de lenguajes provenientes de otras artes, lo que supone al mismo tiempo, un enriquecimiento por su interacción en cruce.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarseth, E. J. (1997). *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. Verso.
- Austin, J. (1971). *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Bhabha, H. (2007) Introducción. *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bou, E. (2003). II. Llegir dibuixos o mirar textos (Tradició de la poesia visual). En J. Molas, y E. Bou (Ed.), *La crisi de la paraula. Antología de la poesia visual*. Edicions 62.
- Brennan, T. (1990). La nostalgia nacional de la forma. En H.K. Bhabha (Dir.), *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. (pp. 65-97). Siglo XXI.
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Anagrama.
- Castany Prado, B. (2007). III. Literatura posnacional. *Cartaphilus*, 2, 196-200.
- Chatterjee, P. (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Chun, W. H. K. (2011). Nómades que imaginan. Beiguelman, Giselle y Jorge La Ferla (Comp.), *Nomadismos tecnológicos. Dispositivos móviles. Usos masivos y prácticas artísticas* (pp. 49-60). Fundación Telefónica-Ariel.
- Darley, A. (2000). *Cultura visual digital*. Paidós.
- De La Torre, Y., Gómez Lucio, R. y Nepote, M. (2014). *Umbrales*. Centro de Cultura Digital.

- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Seuil.
- (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Escandell Montiel, D. (2012). Lectoautoría y colectividad en la narratología de la blogoficción. *Congreso Iberoamericano de la Educación en las Lenguas y en las Culturas / IV Congreso Leer.es* (pp. 1-12). Universidad de Salamanca.
- Fernández Bravo, Á. (2000). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Manantial.
- Gainza Cortés, C. (2018). *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*. Remediables - Centro de Cultura Digital.
- Gómez, V. P. (2015). *Transformaciones y desplazamientos del guion museístico en torno a la idea de Nación. Un estudio comparativo entre el museo de arte moderno nacional presencial y el virtual*. Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, tesis de Maestría, inédita.
- Flores, Leonardo (2017). La literatura latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases, tradiciones. *Artelogie*, Enero 2017.
- (2018). Envíos metodológicos en torno al domicilio político de la literatura digital. *XLII Congreso IIII*. Pontificia Universidad Javeriana.
- (2019). Máquinas de (de)codificar. Expansiones de la traducción en la literatura digital latinoamericana. *Perífrasis* 10(20), 94-116. <https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.05>
- (2020). *Domicilios de la literatura digital: de la idea de Nación a la de interzona en ELO (Electronic Literature Organization)*. [Tesis doctoral]. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.
- (2021, en prensa). Traducciones expandidas en territorios interzonales: la diseminaNación de la poesía digital en el ciberespacio. A. Malloi, y S. Mattoni (Eds.), *La poesía como transterritorio*. Colección Colectivo Crítico. Universidad Nacional de La Plata.
- Hayles, K. (1999). *How We Became Posthuman? Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226321394.001.0001>
- (2002). *Writing Machines*. The MIT Press.
- (2008). *Electronic Literature. New Horizon for the Literary*. University of Notre Dame.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I / Cultural Studies of Universitat Jaume I*, VI, 19-29.
- Kozak, C. (comp.) (2015). *Tecnopoéticas argentinas. archivo blando de arte y tecnología*. 2da edición. Caja Negra.
- (2017a). Latin American Electronic Literature: When, Where and Why. M. Mencia, #WomenTechLit (pp. 55-72). West Virginia University Press.
- (2017b). Literatura expandida en el dominio digital. *El taco en la brea*, no. 6, 220-245.
- Marcellesi, J-B. y Guespin, L. (1986). Pour la Glottopolitique. *LANGAGES*, 83, 4-35.
- Meza, N. (2019). Voces y figuras: hacia una retórica digital de las obras de literatura electrónica latinoamericana. *Texto Digital* 15(1), 39-65. <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2019v15n1p39>

- Narvaja de Arnoux, E. (2000). La Glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario. *Lenguajes: teorías y prácticas* (pp. 95-109). Secretaría de Educación Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Pérez Ramírez, R. (2019). *ՋԲԱԿ ՏԷՂԼ ՏՐԻԼ Մ-ՏՐԻԼ* [*Borrego alas de mariposa*]. Tierra Adentro Cultura.
- Portinaro, P. P. (2003). El mito del poder absoluto. *Estado* (pp. 53-69). Ediciones Nueva Visión.
- Rocha, R. (2014). Contribuições para uma reflexão sobre a literatura em contexto digital. *Revista da Anpoll*, 36, 160-186. <https://doi.org/10.18309/anp.v1i36.680>
- Topuzian, M. (2017). *Tras la nación. Conjeturas y controversias sobre las literaturas nacionales y mundiales*. Eudeba.
- Weber, M. (2015). *Economía y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica.



ESTUDIOS LITERARIOS

“ARQUITEXTURAS”: LOS TEMPLOS DEL SER DE EDUARDO SCALA

“ARQUITEXTURE”: TEMPLES OF BEING BY EDUARDO SCALA

JAVIER HELGUETA MANSO

Centro Universitario CIESE-Comillas

javierhm@ual.es

ORCID: 0000-0002-3780-5385

Recibido: 29-12-2020

Aceptado: 07-06-2021

RESUMEN

En el ámbito de los estudios interartísticos, la correspondencia entre arquitectura y poesía ha sido poco estudiada. El poeta Eduardo Scala ha planteado la dimensión arquitectónica de la escritura —“arquitectura”— en algunas obras que componen la serie *POESIA-ARQUITECTURA*. En este conjunto, destaca *Templos* (2007), ocho poemas sobre ocho artistas y poetas, “santos profanos”, que adquieren volumen mediante la técnica papirofléxica aplicada por Pedro Núñez. De este modo, Scala pondera la naturaleza religiosa del *origami* japonés para su código poético-místico denominado “sacrograma”.

Palabras clave: poesía, arquitectura, estudios interartísticos, mística, origami.

ABSTRACT

In the field of Interart Studies, the relationship between architecture and poetry has been little studied. The poet Eduardo Scala has raised the issue of the architectural dimension of writing —“architecture”— in some works that make up the series *POETRY-ARCHITECTURE*. One of the aforementioned works within that series, *Templos* (2007), stands out above the rest: It consists of eight poems about eight artist and poets, the “profane saints”, which acquire volume through the papercraft technique applied by Pedro Núñez. In this way, Scala highlights the religious nature of Japanese origami and its poetic-mystical code called “sacrograma”.

Keywords: poetry, architecture, interart studies, mysticism, origami.

1. UMBRAL

La definición de arquitectura, “el arte de proyectar y construir edificios” (*DLE*, 23^a ed.), parece marcar una distancia inicial con las artes verbales. A simple vista, ambas disciplinas muestran formatos y materiales presuntamente divergentes, frente a la

correspondencia entre poesía y pintura, por ejemplo, disciplinas concebidas en un mismo “alumbramiento” según la tradición (Lee 1982: 13). Sin embargo, existen varias vías para revisar este prejuicio. No se opta aquí por mostrar cómo el edificio da acogida a la palabra sobre sus muros o, a la inversa, cómo en la mente del lector de las artes de ficción —incluida la poesía— quedan representadas casas y ciudades, mundos imaginarios¹, gracias a esa singular voz impresa. “Alumbramiento” es una metáfora empleada para cierta mención intermedial de Heidegger que puede resultar válida para el sentido de la obra scaliana:

Así, pues, el habla no es Poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía. En cambio, la arquitectura y la escultura siempre acontecen ya y sólo en lo patente del decir y el nombrar. Son regidas y dirigidas por lo patente. Pero precisamente por eso son caminos y maneras peculiares de arreglarse la verdad en la obra. Son cada una un modo propio de poetizar dentro del alumbramiento del ente, que ya ha acontecido en el habla inadvertidamente (2018: 97-98).

Esta asimilación entre disciplinas a través de teorías esencialistas —incluso epifánicas u ontológicas— tiene un largo recorrido desde el romanticismo —Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck—. La fenomenología, de Heidegger a Martin Heidegger, ha prolongado esta interpretación que aparece incluso en los inicios de los estudios de estética comparada fundados por Étienne Souriau. Para el pensador francés los artistas

crean lo que, ni Dios, ni la naturaleza, habían hecho. Y lo que de esta suerte enseñan, en cuanto a los caminos que llevan semejantes realidades hacia la existencia, es la única experiencia auténtica que poseemos; el único modo rectamente al alcance de nuestra observación, de la actividad instauradora pura (1965: 56).

Octavio Paz en *El arco y la lira* o Eduardo Scala en algunas de sus poéticas traslucen que la verdadera naturaleza de *lo poético* o *lo artístico* está en las verdaderas obras, sea cual sea su disciplina, de manera que su correspondencia viene dada. Según afirma Souriau, “el arte es lo que existe de común entre una sinfonía y una catedral, una estatua y un ánfora; es lo que hace equiparables entre sí la pintura y la poesía, la arquitectura o la danza” (1965: 56).

Sobre esta base edifica Eduardo Scala algunos ejercicios de concordancias y sincronías entre poesía y ajedrez, poesía y pintura o poesía y arquitectura. Para esta última vinculación ha acuñado el neologismo “arquitecturas” (Scala 2007b: s. p.), fundado en el origen etimológico común de los vocablos “texto” y “arquitectura”. En su clásico diccionario, Joan Corominas (1987) señalaba que “texto” era un cultismo aparecido en el año 1335, procedente del verbo latino *TEXERE* ‘tejer’, mientras que

¹ Una de las tareas del novelista es la construcción de ese nuevo universo fictivo; esta empresa recibe en inglés el sintomático nombre de *worldbuilding*.

arquitecto, presente en castellano ya en 1520, aunque por mediación de su forma latina, se remontaba al griego “*arkhitékton* íd., compuesto de *árkho* ‘soy el primero’ y *tékton* ‘obrero’, ‘carpintero’ (deriv. De *tíkto* ‘produzco’, ‘doy a luz’)” (63). Empiezan así a advertirse las resonancias simbólicas comunes del artifice poeta o arquitecto, vínculo natural en el Renacimiento neoplatónico: en Michelangelo Buonarroti o en Leon Battista Alberti, que perteneció a la academia platónica florentina. En un estadio anterior, el *textum* y el *tékton* —y la *tejné*, ‘arte’— proceden de una posible raíz indoeuropea **téks* (Roberts y Pastor 1996: 178) en la que cabrían algunos de los sentidos apuntados: tejer y construir.

Si bien la fenomenología de sello posromántico plantea algunos problemas, la metodología semiótica ofrece datos empíricos para estudiar las tendencias afines de las distintas artes y los productos interartísticos. El siglo xx ha redundado en el interés por el valor estético del significante —con independencia de su proyección imaginaria en el significado—: el muro, el lienzo y el marco o el papel y el libro, como muestra Benítez Dueñas:

Por más lejos que puedan llevarnos un texto literario o un poema, siempre lo hacen desde la materialidad de la página impregnada de tinta, desde los signos estandarizados del alfabeto, desde una cercanía poco frecuente en cualquier otro medio. Esta relación inminentemente física con el objeto libro indica que no se trata exclusivamente de un objeto de interpretación, sino también de un objeto de experiencia (2003: 298).

La señalación —y revalorización— de la naturaleza sígnica y material de la obra junto al encumbramiento estructuralista del texto, como categoría transdisciplinar, habilita dos accesos: la metamorfosis de la arquitectura en palabra o la tridimensionalización escultórica y arquitectónica de la poesía. Aunque sus orígenes —egipcios, chinos, islámicos, precolombinos— puedan remontarse siglos o milenios, lo primero se ha convertido en una práctica de moda en el arte instalativo de las dos últimas décadas, en el que destacan en nuestro país Jaume Plensa y Cristina Iglesias y, fuera de él, Chicharu Shiota o Emmanuel Moureaux entre otros. Pero Eduardo Scala se ha fijado en el camino inverso, la línea de continuidad cifrada en su proyecto POESLARQUITECTURA que afronta desde hace dos décadas².

La contemplación de sus piezas invita a enmarcarle en los grupos y mentalidades de la neovanguardia —poesía experimental, poesía concreta— o en la cultura visual posmoderna, pero en sus prescriptivas manifestaciones —poéticas-prólogo, entrevistas— ha instado a marcar una clara distancia, prefiriendo remitir a otras fuentes, e incluso a desenraizarse de una identidad, denominándose “Don Nadie”

² Aunque los objetivos esenciales sean muy distintos, visualmente se podrían encontrar reminiscencias con los *Poemobiles* de Augusto de Campos y Julio Plaza, para el caso de la literatura que se vuelve escultura de papel, como los *Templos* scalianos, y con la concepción de poesía transitable de Joan Brossa para la palabra que busca ser arquitectura.

como paso para la consecución de un proyecto místico poético³. En sus palabras se revela la imagen de quien evita ser considerado hijo-de-su-tiempo⁴ y continúa tradiciones elementales —herméticas, cabalísticas— que proceden de una *philosophia perennis*⁵ desde la que buscar nuevas invenciones porque, afirma Scala, “la poesía es la poesía. Siempre es real, nombra lo verdadero, la ‘Realidad Última’” (Rodríguez Jiménez 1997: 148). Si en Heidegger la poesía, en sentido originario, es decir, el de la *poiesis*, el del crear igualado a un *poetizar*, suponía el manantial surgente de todas las artes, en Scala este momento fundador deviene sentido religioso: “1. Poiesis o creación: sacrogramas o POE+”. En el primer punto de esta poética (Scala 2014: 49), queda proyectada su estética numinosa mediante procedimientos visuales, pues sutilmente el signo ortotipográfico + evoca el símbolo cristiano de la cruz.

2. NIVELES: HACIA LA COMPRESIÓN DE LAS “ARQUITEXTURAS” DE TEMPLOS

La escritura ya no está en un libro.

La escritura ha desaparecido de un libro

(...)

Un lugar donde la escritura ya no puede estar es un lugar

donde ya está algo que no es escritura

José Luis Castillejo

³ Para ahondar en esta idea, cuya explicación excede las dimensiones de este artículo, remito al trabajo “Don Nadie”, autor de la obra de Eduardo Scala. Etapas y fuentes místicas de la poética de desaparición scaliana”. *Castilla. Estudios de literatura*, 11, pp. 361-380.

⁴ El escritor granadino Antonio Enrique, uno de sus primeros intérpretes, escribió la introducción de SOLUNA de Scala (Toledo, 1977) en cuya contraportada se lee: “SOLUNA, ascesis de la Unidad, es sin tiempo; tan sin tiempo que su mensaje pudo haberse hallado en tablillas de arcilla o resultar de descifrarse a partir de las pulsaciones que emiten los quasars. Pudo ser gestado por un hombre al igual que traducido de la naturaleza mediante un código en que lo orgánico correspondiera a lo psíquico.

De todo lo cual resulta una nueva y vieja cábala. Estas palabras completas, poemas verdaderos en tanto se presentan como ideas puras, son la clave que permite una meditación trascendente y la cifra de un recorrido a través de los conductos de la mente”.

⁵ Entre las definiciones que se han dado, expongo aquí la que mejor conectaría con el proyecto scaliano, esta que escribió Aldous Huxley en su libro homónimo: “*Philosophia Perennis*: la frase fue acuñada por Leibniz; pero la cosa —la metafísica que reconoce una divina Realidad en el mundo de las cosas, vidas y mentes; la psicología que encuentra en el alma algo similar a la divina Realidad, o aun idéntico con ella; la ética que pone la última finalidad del hombre en el conocimiento de la Base inmanente y trascendente de todo el ser—, la cosa es inmemorial y universal. Pueden hallarse rudimentos de la Filosofía Perenne en las tradiciones de los pueblos primitivos en todas las regiones del mundo, y en todas sus formas plenamente desarrolladas tiene su lugar en cada una de las religiones superiores” (2017: 9).

A lo largo de casi cinco décadas, Eduardo Scala se ha esforzado por mostrar las posibilidades naturales del lenguaje en dos *escalas* diferentes: el repliegue —poemínimos— o despliegue —poesía expandida— textual. Scala define sus “arquitexturas” en *Poe+ edificios*, un libro de artista con proyectos inéditos para la ciudad de Madrid, como “Tiempoespacio unificado. POESIAARQUITECTURA. Arquitextura” (2007b: s. p.). Estas funcionan en ambos sentidos: la letra posee su propia construcción arquitectónica y el texto puede devenir monumento: los citados *Poe+ edificios* (2007), el texto columna en *Cinco columnas de tiempo* —intervención en el Instituto Cervantes, 2009—, el poema transitable —*Uni/verso*, intervención en la Universidad de Alcalá, 2016—, entre otros. El poema o la “arquitextura” son continuidad de una misma idea-objeto en la que varía la proporción.

Frente a la hipersemiotización de los soportes y la espectacularidad de los medios, Scala trabaja desde la esencialidad y el minimalismo, presentando, sin artefactos complejos, las dimensiones plásticas y significativas del lenguaje. En la confección de sus obras, trabaja con tipógrafos, impresores y maestros cajistas⁶ que todavía se dedican a esta labor desde una conciencia artesanal y para los que resulta un hecho tangible, obvio, la materialidad y arquitectura de los tipos móviles. Este fue también un hallazgo del autor, según cuenta él mismo, desde niño (Helgueta Manso 2020b: 15); hay que pensar que, para la mirada infantil, la caja de imprenta, alzada, se revela claramente edificio de diversos niveles —pisos— en el que cada vano —ventana— está ocupada por un grafema.

La poesía scaliana del siglo pasado, desde 1974, abundó en el libro y la página —hallando diversos horizontes de expresión—, pero con el cambio de milenio⁷ excede esos límites proyectando su poesía, mediante diversas técnicas, sobre pasillos, muros, escaleras y otras construcciones. José Luis Castillejo, amigo e interlocutor poético de Scala, situado en el *incipit* de este epígrafe, había teorizado en su ensayo *Escritura no escrita* (1996) sobre la posibilidad, aquí tangible, de que la escritura trascendiera los confines de un libro.

No obstante, como en su momento sugiriera Juan Antonio Ramírez, creo ver una transición⁸ entre ambos formatos, entre el plano y el alzado, en la colección *Templos*

⁶ Está por escribir un ensayo sobre los largos y complejíssimos procesos de creación e impresión de muchas de estas piezas.

⁷ Un antecedente de esta poesía expandida que, necesariamente, acaba siendo valorada desde perspectivas arquitectónicas fueron las piezas de *POE+ ESPACIALES*, exposición en el Colegio de Arquitectos de Mallorca (1987). Allí mostró *Genomatría*, el primer poema continuo de las artes gráficas (página impresa de 1100 m.).

⁸ Soy consciente de que esta propuesta plantea los siguientes problemas: existen obras arquitectónicas de Scala en años anteriores y, además, el mismo autor lo sitúa en la exposición “poesiarquitectura” y, por tanto, en una serie que se ha prolongado en el tiempo. Lo primero no es óbice para seguir pensando que se trata de una transición en el conjunto de su obra: téngase en cuenta que una es la fecha de publicación o exposición y otra muy distinta la ideación en un autor que cuenta con un número ingente de inéditos y que siempre ha tenido dificultades para presentar la obra según su

de 2007, una serie compuesta por ocho poemas volumétricos. Afirmaba entonces Ramírez en su estudio introductorio que “representan muy bien el punto intermedio entre su primera vocación textual y sus preocupaciones más tardías por el espacio físico real” (2007: s. p.). Por su parte, cuando la serie aparece en el catálogo de la exposición *POESIA RQUITECTURA* del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, se anticipa esta glosa:

Serie de ocho retratos, retratos de retratos, tratados de una forma nueva. Seres-templos, algunos de nuestros santos profanos, autores de culto universal, cuyas obras forman una constelación de santuarios para los amantes del espíritu-arte: Manuel de Falla, Antoni Gaudí, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez, Manuel Millares, Alejandra Pizarnik, Miguel de Unamuno y César Vallejo.

Serigrafía sobre papel Arches Rives BCK 260 gr. de 32 x 32 cm. Cortado y plegado (Scala 2007a: 73).

Scala parte de la base más frecuente de su poesía: el código del sincrograma y el concepto y género del re/trato. Ignacio Gómez de Liaño sintetiza el fundamento de este sistema al preguntarse: “¿Y si el verdadero retrato de un poeta, o un filósofo o un científico, o un místico, estuviera en su nombre? Esto es lo que sostiene Eduardo Scala” (2017: 41). Además, este tipo de composiciones busca un proceso de beatificación —“santos profanos”— en función de otra de las líneas de su poética:

13. Proyecto de vida:

diagramar

gramar

amar

mar

amar

gramar

diagramar

la sagrada Realidad (Scala 2014: 51).

El “sacrograma”, como también ha definido a estos ejercicios de retratos canonizadores, se aprovecha aquí de la técnica de la papiroflexia, aplicada según los

cronología de creación. Lo segundo no tendría por qué contradecir mi planteamiento: es evidente que *Templos* está más cerca de la poesía horizontal en papel y en tamaño estándar que del holograma sobre el muro, el scaligrama en la contrahuella de una escalera u otros fenómenos semejantes presentes en las últimas décadas de su trayectoria.

patrones del poeta por el escultor de papel Pedro Núñez, quien los dota de un sutil carácter tridimensional y, por ende, arquitectónico —“santuarios”—.

Esta aspiración de la poética scaliana hunde sus raíces en esas sabidurías arcanas en que todo el paradigma del lenguaje —y, por simpatía, de la escritura— se encontraba imbuido de lo espiritual. A su obra incorporará el cuadrado mágico —de los ajedrecistas y los herméticos—, la presencia de Dios entre las letras para los cabalistas, la dimensión sanjuanista del Verbo, la praxis de la *lectio divina*, la esencia de las escrituras sagradas del *Biblos* —y, por ende, de todo libro—, y, en *Templos*, la concepción espiritual del origami. El papel ha estado asociado desde sus orígenes a los poderes reales y religiosos pues algunos emperadores egipcios, chinos o incas fueron divinizados. El concepto de papiro hierático se aplica a aquel “propio de los sacerdotes” (Muñoz Delgado y Rodríguez Somolinos 2001: 59) pues en Egipto había “escribas sagrados”⁹ Todavía en la actualidad, el papel amate o amatl en náhuatl —conectado con el tradicional papel picado mexicano—, se emplea con fines mágicos en comunidades rurales (Medrano de Luna 2020).

La trascendencia metafísica de la papiroflexia ha quedado sepultada por la popularización de este ejercicio como manualidad o, a lo sumo, “arte-juego” (Kasahara 2015: contraportada). No obstante, para el caso japonés, se trataba en origen de “pliegues ceremoniales” del ritual *origata* que practicaban las clases altas, según describe Souza Sánchez: “durante el período Kamakura (1183-1333) se popularizaron los Shide y los Noshis, ofrendas religiosas de alimentos que se colocaban envueltas en cintas y papeles de colores esmeradamente doblados en los templos budistas y en los objetos festivos” (2017: 30). Origami proviene del japonés “*oru* ‘plegar’ y *-gami* ‘papel’” (*Dle* 23^o ed.) y está conectado con el *shodo* (caligrafía) y otras formas religiosas, porque etimológicamente *kami* remite también a entidades numinosas y “divinidades autóctonas” del sintoísmo, religiosidad previa y luego confluyente con el budismo (Berthon 1997: 441); los *kami* eran, por tanto, “espíritus” o “fuerzas vitales” muy diversas, incluso “divinidades atávicas de tal familia o de tal clan” (442), pero principalmente “deidades” de la naturaleza (Yusa 2004: 19-20). Parece evidente una trasposición metonímica al papel —ya sea porque se trata de un elemento natural, ya porque se emplea durante los ritos en los espacios cargados de energía sacra—.

Queda así expuesto el sentido religioso y divino del papel en culturas de tres continentes, y de las acciones ceremoniales ejercidos sobre él: el plegado (*origami*), cortado (*kirigami*) o inscripción caligráfica (*shodo*) que tienen lugar en los *Templos* de Scala.

⁹ Incluso, el papiro ha sido empleado en algunos mitos para construir sus barcos (Kurilo 2020: 82).

Contra las tendencias banalizadoras, biblioclastas o logofágicas del libro o del papel en los libros de artista, propone una respuesta respetuosa, un acto de mínima intervención semejante al definido por el propio Juan Antonio Ramírez para el caso paralelo de la latoflexia:

La ortodoxia de la latoflexia exige no añadir nada, no ensamblar [...].

La latoflexia y latotomía es un arte “platónico” que descubre al ente escondido en la humilde lata originaria.

Se opera “per forza di levare”, como habría dicho Miguel Ángel de su trabajo con el bloque marmóreo, que ya contenía, como dormida, la escultura del artista.

Son muchas pero no infinitas las formas contenidas en la lata. Desvelarlas es la tarea (el juego) del creador (s. a.: 5).

En líneas parecidas se entendería la escultura de papel. Por ejemplo, en el caso de la exponente Ayumi Shibata, Sofía Vargas sostiene: “Shibata no se siente intimidada por la blancura de una hoja de papel nueva; en cambio, ve posibilidades infinitas. Cada capa de arte en papel es recortada a mano alzada, sin el uso de ningún tipo de lápiz. Todo lo que la artista necesita para comenzar es la imagen mental del escenario escultural” (28 de febrero de 2020). La propia creadora apunta al sentido religioso de su arte: “Uso mi técnica para expresar mi agradecimiento a los ‘Kam’ por haber nacido en esta vida. Creo que, a través del papel cortado, purifico mi mente y mi alma” (Vargas 28 de febrero de 2020).

Esta aseveración piadosa de Shibata muestra cómo el *kirigami*, que implica, como en *Templos*, el uso de la cuchilla, también posee una trascendencia metafísica, frente a la concepción purista del *origami* como género superior al resto de manifestaciones de la papiroflexia. *Kirigami* es, por tanto, la técnica que lleva a cabo el artista Pedro Núñez, el “modulador de *Templos*” (Scala 2007a: 24), según se expone, con acertada polisemia sintáctica, en el catálogo, aunque el artista chileno haya sido preferentemente partidario del *origami* en toda su trayectoria.

Para comentar ya los poemas, hay que hacer una breve cala en la reflexión “Los nombres de la ausencia” (2007: 13-21) con la que Francisco Jarauta acentúa en dicho catálogo la naturaleza híbrida de estos poemas espaciales y matemáticos:

Caligramas

Otras veces, el texto se hace número, y como caligrama secreto se presenta bajo la forma del juego de distantes arquitecturas. Lejano el lenguaje, ahora aparece otra construcción cuyo algoritmo abandona toda referencia a lo inmediato, para perderse en aquel espacio que Leibniz identifica como el de los mundos posibles. Desde la renuncia al primado de la evidencia nace el juego de posibles combinatorias, que terminará ocupando el horizonte ansioso del deseo (19).

Aunque se emplee el parónimo caligrama, la producción literaria de esta modalidad genérica de la poesía experimental o concreta ha ofrecido resultados muy

en el modelo del mandala (2004: 304) y, de hecho, los sincrogramas scalianos han sido denominados logomandalas (Muriel 2004: 246). Ahora bien, aquí se da un paso más allá en el proceso en marcha de la obra scaliana. Aunque ya se intuía en el sincrograma, los kirigamis de *Templos* esclarecen la arquitectura de tales textos (Figuras 3 y 4).

El templo dedicado al artista plástico Manolo Millares adquiere la apariencia de las pirámides guanches de la tierra natal del autor. El poema se sostiene y avanza desde las emes de cada vértice, simetría de las iniciales M. M. que se aprovechan para fortificar el conjunto hasta un A central en la cúspide, de marcada resonancia —primera letra del alfabeto, fonema más abierto— en la simbología scaliana. En la cúspide, el término “lar” también remite a valores ígneos y arquitectónicos —el hogar, espacio dedicado a la lumbre en las casas— y entidades numinosas —el lar como divinidad familiar entre los romanos—.

La trasposición del plano al volumen entraña unas dificultades técnicas que provocan sutiles variaciones entre una y otra escala. El poeta las considera nuevas revelaciones de aspectos no previstos u ocultos en la variante horizontal.

M I L L A R E S M
 I I S I
 L L E L
 L L R L
 A A A
 R L R R
 E L E E
 S I S S
 M I L L A R E S M



Figuras 3 y 4

En el templo del sincrograma de Pizarnik se produce una ruptura de la simetría, a nivel geométrico, que sirve para denotar no solo una verticalidad sino un sentido ascendente que la mirada capta por el mayor peso visual de barras/desniveles de la parte superior. Ello, sumado a una suerte de base mantenida en el pie de la misma, la asemeja a la cruz de los arcángeles en la iconografía católica. Scala ha empleado el concepto *angelós* (‘mensajero’) como paradigma del poeta, en tanto enviados portavoces de la palabra divina.



Figuras 5 y 6

Huxley afirma que, con independencia de su condición, a este tipo de figuras —poetas, artistas, científicos— que exponían la filosofía perenne “los que les conocieron les daban generalmente el nombre de ‘santo’ o ‘profeta’, ‘sabio’ o ‘iluminado’”. Así también Scala se refería a los aquí nombrados y representados como “santos profanos” (2007a: 73). Recuerda Amador Vega que “han sido los artistas quienes a lo largo del siglo XX han ofrecido el material más contundente para la obtención de una concepción de la religiosidad y espiritualidad humanas” (2006: 265). La edad contemporánea ha expuesto una situación de secularización incompleta en la que los artistas, los primeros que lograron la independencia de las instituciones religiosas desde el Barroco o el Romanticismo —según los países—, vuelven a indagar y a buscar la epifanía a través de las obras y las acciones estéticas.

En *Templos*, como en su sincrograma de base, cada re/trato arquitectónico pretende revelar la santidad del arte laico con aspiraciones místicas (Figuras 7, 8, 9 y 10).

El poema J.R.J., marcado por la esencialidad y mudez nominal a partir del empleo de las iniciales, se basa en una simetría exacta, palindrómica, que en la forma volumétrica adquiere un doble o gemelo vacío en forma de cuadrado blanco. Téngase en cuenta también el repliegue gráfico —al que le sigue el pliegue del papel— del poema “Antoni Gaudí” como emulación de las ondulaciones arquitectónicas modernistas. Asimismo, uno de los “homenajeados” es Unamuno, “gran aficionado a este entretenimiento milenar [de la papiroflexia] y autor él mismo de un tratadillo sobre el tema” (Ramírez 2017: s. p.); se advierte la inesperada proporción y androginia —“una” “uno”— del apellido como manera de conciliar la célebre “contradicción unamuniana”. En última instancia, también sobresale la aparición de la

divinidad *Alla* que tácitamente suena en las teclas o cuerdas que el kirigami muestra en Falla¹².

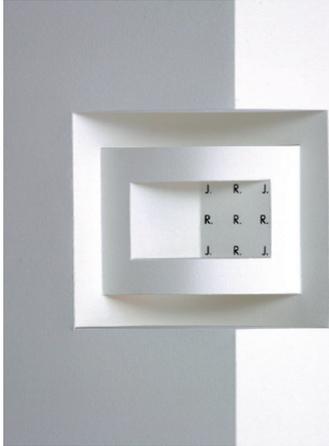


Figura 7

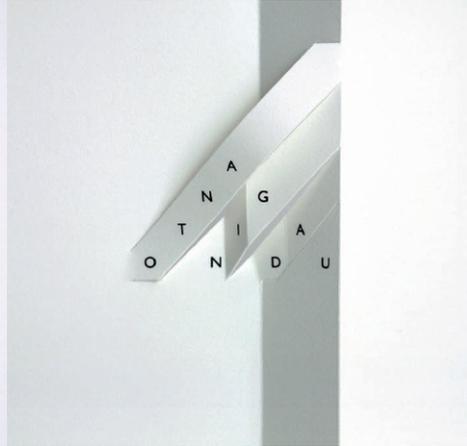


Figura 8



Figura 9



Figura 10

Scala considera las piezas “soportes de meditación”, al modo de los yantras y los mandalas hindús (2016: 51). La circunvalación en el interior de un templo, movimiento de peregrinos y ascetas —giróvagos—, se proyecta sobre el plano obligando a una percepción circular de los ojos, pues casi todos los diagramas centrípetos sugieren un dinamismo de rotación. Lo constructivo, que viene a ser una derivación secundaria, pero no obligatoria, del templo (Vázquez Hoys 2009), persigue la

¹² En su propio sincrograma, Eduardo Scala ha advertido esta presencia.

organización del caos. Según la filosofía *imago mundi*, Mircea Eliade interpreta el templo como “la representación terrestre de un modelo trascendente” (1992: 56). De este modo, la lectura silente y contemplativa de los templos scalianos constituye una ceremonia litúrgica.

Una última y breve cala debe hacerse sobre el otro concepto con que se definían estos “seres-templos”. El término “seres” se presenta en castellano en forma de palíndromo¹³; la infinitud de esta forma lingüística ha sido lograda con las posibilidades ilimitadas de combinaciones de las letras de un sincrograma. En *Templos*, mediante técnicas escultóricas y poéticas, se logra de manera efectiva el despliegue del ser: despliegue físico y des-velar metafísico conforme a la definición de la verdad en palabras de Heidegger (2018: 72). Considero que es en las propuestas de Scala en donde mejor se cumplen algunas de las perspectivas de la ontología estética que el pensador alemán esboza en su última filosofía:

En realidad, sólo se puede llevar a cabo lo que ya es. Ahora bien, lo que ante todo “es” es el ser. El pensar lleva a cabo la relación del ser con la esencia del hombre. No hace ni produce esta relación. El pensar se limita a ofrecérsela al ser como aquello que a él mismo le ha sido dado por el ser. Este ofrecer consiste en que en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian (2000: 259).

3. CÚSPIDE: A MODO DE CONCLUSIÓN

Aunque los sincrogramas han sido representados en muros, lienzos, piedra o lonas, *Templos* es una pieza única en la trayectoria de Eduardo Scala por la técnica papirofléxica, que no ha vuelto a repetir. Ninguno de los posibles niveles de proyección o escalas de las piezas tiene superioridad sobre el otro, pero sí pueden revelar nuevas facetas dado su material, naturaleza espacial y su contextualización distintos. Se trata de variantes que no bifurcan la coherente línea esencialista y mística de su *Cántico de la Unidad* (1974-2021). Aquí bucea en el efecto sacralizador del origami japonés —envoltura de objetos religiosos en templos budistas, marcas numinosas de delimitación del espacio del ritual— presentando microesculturas de papel o poesía expandida para crear una pieza de doble entidad: templo y exvoto simultáneamente.

Elisa Ruiz ha señalado en *Hacia una semiología de la escritura el continuum* entre escritura, metrología o cartografía (Ruiz, 1992)¹⁴. Dada su vocación tipográfica, Scala

¹³ Scala comparte este hallazgo, entre otros, con su amigo y también intérprete Hilario Franco, autor de *Diccionario de palíndromas*, y del todavía inédito pero interesantísimo Índice de índices en donde se afirma: “somos seres solos”.

¹⁴ Amplió, a continuación, su singular argumentación: “Desde el cambio de las costumbres nómadicas al sedentarismo, los consiguientes asentamientos y construcción de ciudades desarrollan una

es consciente de estas semejanzas. Un artista que opera desde el cuadrado mágico del ajedrez y sus implicaciones matemáticas y simbólicas para construir sincrogramas acaba presentando arquitecturas en distintos niveles de realidad, como se comprueba en *Red/tratos* (2003-2015), “experiencia tridimensional hipermedia”, donde el usuario puede bucear entre las letras que componen los poemas.

Sztulwark ha definido al arquitecto como “pensador del habitar” (2006: 109) y, así, el arquitecto poético plantearía en sus diversas dimensiones y escalas habitar la arquitectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benítez Dueñas, I. M. (2003). Otros libros, otras obras. En M. Hellion (Ed.), *Libros de artista* (pp. 279-309). Turner.
- Berthon, J.-P. (1997). Shintoísmo. Referencias históricas y situación actual. En J. Delumeau, *El hecho religioso. Una enciclopedia de las religiones de hoy* (pp. 441-445). Siglo XXI.
- Castillejo, J. L. (1996). *Escritura no escrita*. Facultad de Bellas Artes de Cuenca (Universidad de Castilla La Mancha). Taller de ediciones.
- Cornu, P. (2004). *Diccionario Akal de Budismo*. Akal.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Gredos.
- Cózar, R. de (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*. El Carro de la Nieve.
- Eliade, M. (1992). *Lo sagrado y lo profano*. Labor.
- Gómez de Liaño, I. (2017). *8 escritos (1993-2016) sobre la poesía de Eduardo Scala*. Turpin.
- Heidegger, M. (2000). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Anthropos.
- (2018). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Helgueta Manso, J. (2020a). “Don Nadie”, autor de la obra de Eduardo Scala. Etapas y fuentes místicas de la poética de desaparición scaliana. *Castilla. Estudios de literatura*, 11, 361-380. <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.361-380>
- (2020b). La palabra pintora. Aproximación a la poesía-pintura de Eduardo Scala. En E. Scala, *La palabra pintora. Re/tratos de artistas* (pp. 20-21) (Catálogo de exposición). Galería Guillermo de Osma.
- Huxley, A. (2017). *La filosofía perenne*. Barcelona: Edhasa.
- Jarauta, F. (2007). Los nombres de la ausencia. En E. Scala, *POESÍA/ARQUITECTURA* (pp. 13-21) (Catálogo de exposición, 2007). Museo Municipal de Arte Contemporáneo-Taller GC.
- Kasahara, K. (2015). *Papiroflexia creativa*. Edaf.
- Kurilo, D. A. (2020). *El árbol sagrado en el mundo indoeuropeo*. Sophia Lux.
- Lee, R. W. (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Cátedra.

“noción del espacio radial” a partir de un sentido del centro, que podía ser, por ejemplo, el granero. De ese modo, “los primeros asentamientos urbanos presuponen un sistema de representación simbólica. La ciudad es trazada teniendo en cuenta los cuatro puntos cardinales. La propia estructura denota la existencia de un área totalmente humanizada. Este fenómeno social favorece la integración espacio-temporal. No en vano prosperan en tal medio técnicas que guardan entre sí una relación, como son la arquitectura, la escritura y la metrología, actividades regidas por el principio del ritmo” (Ruiz 1992: 197).

- Medrano de Luna, G. (2020). ...es la capacidad de crear algo. La cartonería popular guanajuatense. En G. Medrano de Luna y J. M. Franco Franco (Coords.), *Interculturalidad, arte y saberes tradicionales*. Editorial Universidad de Guadalajara.
- Muñoz Delgado, L. y Rodríguez Somolinos, J. (2001). *Léxico de magia y religión en los papiros mágicos griegos*. Instituto de Filología-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Muriel, F. (2004). *Hermetismo y visualidad: la poesía gráfica de Eduardo Scala*. Visor.
- Praz, M. (1981). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus.
- Ramírez, J. A. (s.a.). *Latoflexia y latotomía: tratado breve* <http://www.elefantesdepapel.com/latoflexia-y-latotomia-tratado-breve>
- (2007). La ciudad parlante: peldaños en una E. Scala. En E. Scala, *Madrid. Poemas edificios* (s. p.). Museo de Arte Contemporáneo-Taller GC.
- Roberts, E. A. y Pastor, B. (1996). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Alianza.
- Rodríguez Jiménez, A. (Ant.) (1997). *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- Ruiz, E. (1992). *Hacia una semiología de la escritura*. Pirámide.
- Scala, E. (2000). *Libro de Arista*. Madrid: Ediciones de la Imprenta.
- (2007a). *POESÍARQUITECTURA* (Catálogo de la exposición). Museo Municipal de Arte Contemporáneo-Taller GC.
- (2007b). *Madrid. Poemas edificios*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo-Taller GC.
- (2014). Nota bibliográfica + Poética + Creaciones + Cuestionario (Victoria Pineda). *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 4, 47-66.
- Souriau, E. (1965). *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Fondo de Cultura Económica.
- Souza Sánchez, P. M. de (2017). *El pliegue en la arquitectura* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid].
- Sztulwark, P. (2006). Formas de habitar, formas de vivir. Pensamiento arquitectónico en tiempos no arquitectónicos. En J. Sarquis (Comp.), *Arquitectura y modos de habitar* (pp. 109-122). Nobuko.
- Vargas, S. (28 de febrero de 2020). Fantásticas ciudades hechas de docenas de hojas de papel cortadas y apiladas. <https://mymodernmet.com/es/ayumi-shibata-arte-papel/>
- Yusa, M. (2005). *Diccionarios Akal. Religiones de Japón*. Akal.
- Vázquez Hoys, A. M. (2009). *Arcana mágica. Diccionario de símbolos y términos mágicos*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Vega, A. (2006). Antoni Tàpies: “Negatio negationis”. Un espacio de meditación y silencio. (Descripción de la “sala de reflexión” de la Universidad Pompeu Fabra). En V. Cirlot y A. Vega (Eds.), *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea* (pp. 241-266). Siruela. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt7x7kp.11>



ESTUDIOS LITERARIOS

PANTALLA MEDIANTE. DIÁLOGOS FORMALES Y SEMÁNTICOS DE LA
LITERATURA CONTEMPORÁNEA EN CASTELLANO CON LA IMAGEN
DIGITAL*

MEDIUM-SCREENS. FORMAL AND SEMANTIC DIALOGUES BETWEEN
CONTEMPORARY LITERATURE WRITTEN IN SPANISH AND DIGITAL IMAGE

VICENTE LUIS MORA

Universidad Internacional de La Rioja

vicenteluis.mora@unir.net

ORCID: 0000-0002-2718-4685

Recibido: 13-12-2020

Aceptado: 01-03-2021

RESUMEN

La influencia de los medios audiovisuales y fotográficos en la literatura contemporánea del siglo XXI escrita en castellano es tan ancha y medular que no es fácil siquiera sintetizarla. A través de decenas de casos tomados de ese vasto corpus, y con la ayuda de bibliografía especializada, este texto intenta construir un innovador catálogo de funciones y vías en las que la imagen, especialmente la procedente de medios de comunicación, pueden ser utilizadas para escribir, enriquecer, conformar o estructurar poemas y textos narrativos, o ser instrumentadas para pensar sobre nuestro tiempo y esquemas sociales desde una perspectiva crítica. Se examinarán dos ejemplos relevantes (la novela *Kentukis*, de Samanta Schweblin y algunos cuentos y novelas sobre concursos televisivos) para profundizar en el enorme grado de crítica social que este tipo de literatura puede aportar a la hora de cuestionar la imagen mediática.

Palabras clave: imagen, literatura en español, crítica mediática, narrativa, intermedialidad.

ABSTRACT

The influence of audiovisual and photographic media in contemporary literature written in Spanish in the 21st century is so vast and transcendent that it is not easy try to even synthesize it. Through dozens of cases taken from the immense corpus, and with the help of many specialized bibliography, this text tries to achieve an innovative catalog of functions and

* Este artículo pertenece al Proyecto "Fractales. estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo xxi (FRACTALES)" (PID2019-104215GB-I00) de la Universidad de Valladolid. IP: Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez.

ways in which image (specially images from media) can be used to write, enrich, criticize, conform or shape narrative texts and poems, or be implemented in order to think about our time and social schemes with a critical approach. Two relevant examples (Samanta Schweblin's novel *Kentukis* and some novels and short stories about TV contests) will be examined to delve into the great level of social criticism that this kind of literary works can bring to question the mediatic image.

Keywords: image, literature in Spanish, media criticism, narrative, intermediality.

Adelante: di lo que estás pensando. El jardín
No es el mundo real. Las máquinas
son el mundo real.

Louise Glück (2006: 93)

La pantalla vacía le parecía una respuesta posible.

Don DeLillo (2020: 36)

1. ANTECEDENTES

La importancia de la imagen en la literatura escrita en castellano del siglo XXI, tanto latinoamericana como española (a la que, en adelante y sin más propósitos que los meramente sintéticos, nos referiremos como *hispanica*), es tan ancha y medular, tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo, que uno de los primeros problemas para describir ese influjo sería escoger la estrategia para demostrarlo, de entre los muchos modos posibles. Amén del más obvio, la interminable enumeración de ejemplos (en la que este texto incurrirá a menudo), tanto de libros completos como de poemas, fragmentos de novelas o relatos breves específicos, podríamos citar los numerosos estudios y artículos dedicados al particular sólo en las dos últimas décadas (entre ellos: Lluch 2004; Mora 2007; Henseler 2009; Gil González 2012 y 2021; Carrión 2011 y 2013; Mendoza 2011; Ferré 2011; Navarro Martínez 2013; Cattaneo 2013 y 2017; Ríos 2014; Chiaia y Schlünder 2014; Prieto 2017; Montoya Juárez 2017; Gómez Trueba y Morán Rodríguez 2018; Gustrán 2020), o incluso la existencia de antologías más o menos particularizadas, como la de Teresa Gómez Trueba, *Mire a cámara, por favor* (2020), las colecciones de libros colectivos sobre series de televisión publicados por las editoriales Errata Naturae y Blackie Books, así como el número 332 de la revista *Quimera* (julio de 2011), con un dossier titulado "Afinidades televisivas", en el que más de treinta escritores en castellano comentaban cada uno una teleserie.

La causa de esta repleción literaria, tanto práctica como teórica, no es otra que la omnipresencia de las pantallas y las cámaras en nuestro día a día, en cualquier lugar y momento, desde la intimidad hogareña de los teléfonos, ordenadores, televisores y dispositivos móviles (tabletas, relojes inteligentes), hasta la realidad urbana y aun rural tecnificada hasta el extremo, por no hablar de que el escritor funciona como un "operador" textual, que "traslada gran parte de su implicación orgánica y

de su cognición flotante por entre el mundo de las cosas a la propia *pantalla*” (Escandell y Rodríguez de la Flor 2015: 21), siendo la pantalla a la vez lugar de lectura y de escritura (Cordón García y Gómez Díaz 2019). Hasta el punto de que, como apunta Don DeLillo en su última novela hasta la fecha, *The Silence* (2019), la metáfora más contundente de la muerte de la civilización sería la desaparición de todas las imágenes en todas las pantallas.

Sin embargo, como suele recordar el filósofo José Luis Molinuevo (2020), el tópico de la “saturación de imágenes” debe ser puesto en cuarentena intelectual, por cuanto tenemos las armas conceptuales para discriminarlas y el derecho a apagar las pantallas cuando queramos. Decir que no hay más que imágenes y que no podemos huir de ellas es una aporía, según Rancière, pues “ya no existe el otro de la imagen, la noción misma de imagen pierde su contenido, ya no hay imagen” (2011: 25). Por ese motivo, la crítica a la imagen que se recoge en este texto, motivada por las numerosas andanadas literarias iconoclastas citadas en él, no apunta tanto a la existencia de esas imágenes, sino a los modos excesivos en que los literatos las emplean para desactivarlas o denunciarlas. Molinuevo (2020) comenta el pensamiento de James Bridle, quien defiende la existencia de una “zona gris [...] entre la sobreabundancia de las tecnologías y las teorías simples, a menudo paranoicas, sobre ellas”, y en este texto se analizará la influencia de las imágenes sobre la literatura hispánica del siglo XXI desde esa zona intermedia, crítica con su propia crítica.

La segunda causa probable de la nutrida literatura sobre la imagen, que primero vamos a taxonomizar, y luego ejemplificar en dos supuestos —uno concreto, una novela de Samanta Schweblin, y otro transversal, temático—, es desde luego la presencia interiorizada de la imagen dentro del imaginario de los narradores de las últimas décadas, que podríamos diferenciar en dos sectores; los que nacieron bajo el influjo de la televisión en los años 60-90, y los que nacieron bajo ese influjo completado por las pantallas digitales a partir de entonces. Los primeros eran “jóvenes que han crecido frente a las imágenes de la televisión, de la que extraen su lenguaje, su sensibilidad audiovisual y un horizonte de conocimientos y mitos compartidos” (Cattaneo 2017: 20), algo que sigue valiendo para la actualidad, si pensamos en la difusión internacional de las series creadas por plataformas como Netflix, HBO, Amazon Prime, Movistar+, etc. Los segundos, jóvenes según los parámetros actuales, comparten esos imaginarios —porque lo televisivo, como bien explica Prieto (2017: 197) y describe Scolari (2015), va más allá del televisor— y también los que proceden ya directamente de internet, los videojuegos y las redes sociales, a los que aquellos han llegado ya “formateados” por la televisión. En cualquiera de los dos casos, la presencia continua de la imagen —en el marco superior del “giro icónico” global, que se da siempre *“from words to images”* (Mitchell 2015: 15)— y su influencia en la sensibilidad creadora —véase el autoanálisis de Jorge Carrión (2020: 65-66)—, es incontestable, lo que no significa que, como veremos, los autores no le hayan dado contestación y respuesta, muchas veces crítica.

2. LA IMAGEN FLUYENTE EN LA PANTALLA

Es el mundo intermedio
de las imágenes, el entendimiento frente
a la sensación.

Juan Carlos Elijas (2017: 30)

Esclarecer el contenido del término “imagen” y las diversas teorías al respecto obligaría a un escrito de mayor extensión que éste. A los efectos que nos interesan, puramente estético-literarios, definiremos el concepto “imagen en literatura” como la representación que, al ser captada por el ojo humano, transmite al cerebro entrenado un discurso artístico complejo en el que la visualidad desempeña un papel primordial, ya consista esa representación en un texto, ya carezca por completo de elementos verbales. La precisión de un “cerebro entrenado” o formado en una lectura de imágenes tiene sentido en tanto que, como demostrasen diversos estudios, como los de John Spink (1990), hay que entrenar a la mente en la lectura de imágenes, exactamente igual que hay que someterla a un proceso de enseñanza-aprendizaje de la lectoescritura para que sea capaz de leer y escribir textos. De este modo, tan dotado de *imagen literaria* está un texto puramente ecrástico como lo están un poema digital o un caligrama.

Con el mismo ánimo clarificador, cuando nos refiramos al término “pantalla”, lo haremos en los términos clásicos de Lev Manovich: “definimos *pantalla* como una superficie rectangular que encuadra un mundo virtual y que existe en el mundo físico del espectador sin bloquear por completo su campo visual” (2006: 61). Por ese motivo, no nos referiremos a imágenes de Realidad Virtual, las cuales, en su modalidad de contemplación a través de un “visiocasco” inmersivo, sí bloquean por completo el campo visual observable.

3. FUNCIONES DE LA IMAGEN EN LA LITERATURA Y ENSAYO SINTÉTICO DE TIPOLOGÍA

La imagen suele funcionar en la literatura contemporánea de varias maneras, que ejemplificaremos en lo posible con muestras escritas originalmente en castellano:

3.1. Formas ecrásticas y discursivas

En este tipo de acercamientos, la presencia de la imagen no se debe tanto a una relación intermedial entre el texto y un medio concreto (Gil González 2021: 282), sino a la mera descripción de las imágenes contempladas, dentro de la secular tradición ecrástica cuyo origen suele vincularse al escudo de Aquiles en la *Ilíada* homérica (Lessing 1993: 113).

3.1.1. Como inspiradora, esto es, como suministradora de temas *para* escribir, a la luz de lo que se ha visto impreso sobre una superficie, o a través de una pantalla, o grabado a través de una cámara.

- Ejemplos principales: El mexicano Luigi Amara en *Nu)n(ca* (2015) y el español Antonio Martínez Sarrión en *Cantil* (1995) elaboran sendos libros completos de poemas a partir de una sola imagen, reproducida al principio de cada libro, que funciona como disparador discursivo. En *Anatomía de un instante* (2009), Javier Cercas dedica varias e importantes partes del libro a describir las grabaciones existentes en el archivo de Radio Televisión Española del intento de golpe de Estado de 1981.
- Otros ejemplos: *Perros héroes* (2006), de Mario Bellatin o *La luz es más antigua que el amor* (2015), de Ricardo Menéndez Salmón. Un caso evidente de cómo la TV es el punto de lanzamiento de la imaginación creativa es el comienzo de *La saga de los Marx* (1993), de Juan Goytisolo, o el principio de *Trilogía de la guerra* (2018), de Agustín Fernández Mallo:

Damos por supuestas tantas cosas. La mañana del 15 de septiembre de 2014, habiendo desayunado y estando sentado a mi mesa de trabajo, el ruido de las obras de remodelación de la calle hizo que me olvidara de lo que en aquel momento estaba escribiendo y se cruzó en mi cabeza algo que el día anterior había visto en la televisión (2018: 11)

3.1.2. Como semillero temático, donde la proliferación actual de cámaras y pantallas ha creado una multitud casi ingobernable de asuntos. Aquí la casuística es tan numerosa que puede, a su vez, subdividirse en otros núcleos de irradiación semántica:

- Libros, poemas o relatos que toman la imagen *per se* como tema, ya sea dinámica o estática —donde son incontables los casos de textos que tienen la fotografía como tema—. Ejemplo: “[...] me molesta mucho cuando en los anuncios de la tele la imagen se congela, aunque sólo sea un segundo; pierden credibilidad”; Agustín Fernández Mallo, *Limbo* (2014: 58). O también: “La imagen es todo lo contrario del cuerpo. [...] La imagen sin embargo se propaga atemporal y ubicua, al igual que los espíritus”; Javier Moreno, *Acontecimiento* (2015: 30-31). El de la imagen es un tema clave en la obra literaria de Moreno, como puede apreciarse en su libro de poemas *Cortes publicitarios* (2004), o en su recopilación poética *La imagen y su semejanza* (2015).
- Libros, poemas o relatos que eligen como tema un medio entendido de manera general; por ejemplo, el medio cinematográfico, el medio televisivo, el medio digital (internet, teléfonos móviles, etc.). Ejemplo de Mario Cuenca en *Los hemisferios*:

Se confiesa enamorado del medio televisivo, hasta el punto de anunciar [...] que no volverá a rodar ningún largometraje pudiendo concentrarse en los videoclips,

género en el que, asegura, el realizador queda liberado de la tiranía de la trama, de la tiranía del diálogo y aun de la tiranía de la verosimilitud [...] la oportunidad de escapar a los rigores de un argumento y anudar significados como se anudan los rizomas (2014: 25).

También pueden hallarse rastros en *Sueños digitales* (2000: 51-52) de Edmundo Paz Soldán o en *Aire nuestro* (2009) de Manuel Vilas. Por supuesto, aquí se incluyen las denuncias de la publicidad, como las de Rosa Montero en *Amado amo* (1988: 185, ver Champuzzeau 2014), o las tempranas de Carmen Martín Gaité (1982), o la crítica de la manipulación informativa mediática, como en *Lo real* de Belén Gopegui (2001: 319).

- Libros, poemas o relatos que abordan contenidos concretos emitidos a través de esos medios: películas o series concretas, fotografías individuales o exposiciones, ya sea como obras de arte o como “testigos oculares” (Burke 2005: 18) de un hecho o período histórico. Carlos Castán utiliza la televisión para explicar la relación de un joven con su padre en su relato “Lo que es verdad” (2020).
- Libros, poemas o relatos que escogen como asunto el *objeto* a través del cual nos llegan las imágenes: la cámara, el televisor, las pantallas negras de los dispositivos electrónicos, el teléfono móvil, el ordenador o computadora, etcétera. Dos ejemplos claros podrían ser los poemas en prosa de *La cámara te quiere* (2019), de Pablo García Casado, o los relatos de Roberto Valencia en *Sonría a cámara* (2010), donde cámara y pantalla son los medios/médiums para explicar desde la poesía y la narrativa la dura trastienda de la pornografía. En el relato “Papá es de goma” de Sara Mesa (en Gómez Trueba 2020: 251-260), el televisor sustituye a la figura del padre ausente.
- Libros o relatos breves donde se aborda el síndrome psicológico que podríamos llamar *hiperescopia*, entendida como el consumo o acumulación compulsivos de imágenes dinámicas o estáticas; además de *La asesina de Lady Di* (2001) del argentino Alejandro López, pueden verse varios ejemplos en Mora (2010).
- Libros, poemas o relatos breves que utilizan elementos audiovisuales como motivos para construir símiles o metáforas: “Tenía a Isora como metida en una pantallita de tele delante de los ojos a todas horas, como una foto brillante” (Abreu 2020: 157). Un difundido ejemplo es el de la metáfora de los medios como panóptico, continuando la metáfora benthamiana: “Aquello era poder, se decía: ver sin ser visto. En la práctica, nos dijo, estos sistemas funcionan como un panóptico” (Isaac Rosa 2013: 144). Véase la novela de Ricardo Menéndez Salmón *Panóptico* (2001), o el poema “Panóptikon (segunda toma)” de Rubén Martín (2007: 46).

¹ “Imágenes, millones de imágenes, de eso me alimento”; William Burroughs, *Nova Express* (1983: 48).

- Es muy frecuente la proposición de esquemas de comportamiento que los personajes narrativos o poéticos viven como si encarnasen escenas de cinematografía o televisión (Mora 2007: 220-228). Entre los miles de ejemplos posibles puede verse el poema de la costarricense Cristina Ramírez “La vida como en las películas de Antonioni” (2012: 16).
- Libros, poemas o relatos breves que utilizan elementos audiovisuales para generar confusión en cuento a los marcos epistemológicos o discursivos de las respectivas esferas narrativas: así ocurre en *Nefando* (2017), de Mónica Ojeda, con el eje novela/videojuego, y Julio Prieto (2017: 201-202) encuentra otro caso claro en *La mendiga* (1986) de César Aira.
- Textos autorreferenciales en los que la imagen de la escritura en la pantalla se convierte en una imagen-espejo de la propia creación: “[...] su hábito incomprendible de pasar las mejores horas de su día delante de una pantalla, juntando esas palabras que fuera de la pantalla no sabe usar” (Hasbún 2020: 121).

3.2. Formas no ecrásticas

Estudiaremos aquí una serie de estrategias donde el tratamiento de la imagen a través de lo meramente descriptivo es superado, ya sea estructural o epistemológicamente, mediante el uso de mediaciones o remediaciones (Bolter y Grusin 1996) que se integran de lleno en formas literarias de corte intermedial y/o transmedial (Sánchez-Mesa, 2017).

3.2.1. Como organizador estructural, al remediar, *pangéicamente* (Mora 2012a: 101) la estructura simulacral de un concreto medio de comunicación, de un dispositivo o de un contenido narrativo audiovisual.

- Ejemplo principal: la novela de Jorge Carrión *Los muertos* (2010), estructurada como una serie de televisión de dos temporadas, donde los capítulos hacen las veces de episodios.
- Otros ejemplos: *The Familiar* (2015-2018), de Mark Z. Danielewski; *Brilla, mar del Edén* (2014), de Andrés Ibáñez, el poema “01 televisión” de Natalia Manzano (2005: 55), configurado como un zapeo, o algunas obras de Carlos Labbé —Gatti, 2019, estudia el zapeo en *Caracteres blancos* (2011)— o María Eloy García, entre otros ejemplos que incluyen prácticas amateurs².

3.2.2. Imagen como lenguaje: libros, poemas, relatos o literatura digital que *incluyen* imagen estática o dinámica en su interior, en forma de ilustración, composición, lista o interfaz (Calles 2019). Son las obras denominadas *textovisuales*

² “Benavent, una influencer (@BetaCoqueta) que dice inspirarse en la cantante Dua Lipa y en la instagramer Mery Turiel, y cuya obra, ‘escrita como una teleserie’, ha sido adaptada ya por Netflix”, anota Josep Massot (2020).

(Mora 2012a, 2019), o intermediales (Gil González), si involucran dos o más medios; cuando reúnen ciertas características, son denominados transmediales (Sánchez-Mesa 2017), o transmedia (Scolari 2015; Mora 2012a). Aquí el ejemplo principal podrían ser las novelas gráficas, pero también numerosos textos donde se alternan la imagen y la palabra, en igualdad de importancia: pensemos en *Mobile* (2004) de Michel Butor; *Como un libro cerrado* (2005), de Paloma Díaz-Mas; *El hacedor (de Borges) Remake* (2011), de Agustín Fernández Mallo; *Facsímil* (2015), de Alejandro Zambra; *Hermano de hielo* (2016), de Alicia Kopf, o en los dos “fotocuentos” de Belén Gache incluidos en la antología de Gómez Trueba (2020: 215-232).

A continuación, y como habíamos adelantado, vamos a profundizar, para hacer mayor sentido, en dos casos concretos: una novela de Samanta Schweblin y un ejemplo temático, de corte transversal.

4. PRIMERA EJEMPLIFICACIÓN: LA PERSONA COMO CÁMARA/PANTALLA. LOS KENTUKIS DE SAMANTA SCHWEBLIN

A veces pensaba en su habitación como una ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo.

S. Schweblin (2018: 97)

En una variante singular y perturbadora de la “nueva carne” planteada por David Cronenberg en su película de 1983 *Videodrome* (véase Jorge Fernández Gonzalo, *Políticas de la nueva carne*, 2016), la escritora argentina Samantha Schweblin publicó en 2018 su novela *Kentukis*, que merece un tratamiento singularizado por el acierto de su planteamiento y profundidad con la que observa y analiza las relaciones entre pantalla, cámara, psicología y cuerpo. En la clasificación antes expuesta, *Kentukis* estaría en el subapartado “Libros [...] que escogen como asunto el *objeto* a través del cual nos llegan las imágenes”, dentro del apartado 3.1.2., “semillero temático”, de la tercera tipología funcional, “3.1. Formas efrásticas y discursivas”.

Según su argumento, en un planeta que podría ser este y un tiempo que podría ser el nuestro, comienzan a distribuirse por todo el mundo unos aparatos, denominados *kentukis*, que consisten en una especie de peluches animales algo contrahechos, simples, pero que incorporan cámaras en los ojos y pueden desplazarse sobre superficies lisas. Esos peluches-robots están conectados a una aplicación que alguien compra en otro país del mundo, app que establece una conexión anónima y aleatoria con cualquiera de los *kentukis* existentes y activados en ese momento. Uno de los elementos más interesantes es que sólo se puede establecer una conexión entre alguien que paga por el *kentuki* y alguien que, en otra parte, paga por la aplicación por utilizar ese concreto *kentuki*. Si el robot no se recarga a tiempo, la conexión desaparece; si el poseedor de la aplicación la desactiva, o el dueño del quien tuvo que lo desconecta, o lo

despedaza, el vínculo contractual también se rompe. El término “contractual” es aquí pertinente, puesto que se trata de un negocio global y exitoso: alguien paga alrededor de 300 € por tener ese peluche que le vigila en su propia casa, y alguien paga otra gran cantidad de dinero por poder acceder, en principio de forma anónima, a las cámaras del peluche, y, mediante ellas, a la intimidad ajena. El esquema propuesto por Schweblin supone la alteración de una conexión común de Skype, y se acerca más a programas como Chatroulette, que contacta a personas de modo aleatorio, sin posibilidad de obtener de ellas más información que las que éstas quieran proporcionar. Eso sí, a diferencia de estas aplicaciones de comunicación por vídeo, mediante el kentuki una de las personas sólo tiene cámara y otra sólo tiene pantalla, lo cual establece un tipo de conexión cargada de numerosas irisaciones psicológicas, que la autora va diseccionando con su implacable bisturí literario a lo largo de numerosas escenas fragmentarias, cuyos personajes centrales se repiten sólo en cinco ocasiones (Grigor, Enzo, Marvin, Emilia y Alina). En otros casos, no por casualidad los más brutales y desasosegantes, asistimos a las duras experiencias que tienen algunos compradores con su kentuki, de los que obtienen amenazas, chantajes o agresiones.

En la novela de Schweblin la idea de que la relación cámara-pantalla impone un correlato de dominación y control es omnipresente. Se establece con explícita claridad que quien tiene un kentuki en su casa es un “amo”, y que es un “ser” —es decir, que *es*— quien controla a distancia el kentuki desde un dispositivo. Sin embargo, no pocas veces advertimos que la relación se invierte, que quien ve y monitoriza es quien tiene el control, algo evidente —o *e-vidente*, visible desde la distancia digital— en el fragmento de apertura del libro, y que el dominado o controlado es quien tiene el peluche en casa, a pesar de sentirse *amo* del juguete. Marvin, el niño guatemalteco, es claramente consciente de su “libertad” al dirigir el kentuki ubicado en Noruega, experiencia que le parece más interesante que la de tener un peluche electrónico en su casa (2018: 134). Lo mismo le sucede a Emilia, la peruana, que al principio prefiere “ser” y vigilar las andanzas de la exhibicionista alemana Eva que tener a un kentuki correteando por la casa e invadiendo su intimidad, aunque al final acepta el regalo de un kentuki, realizado por una amiga, convirtiéndose en la única persona de la novela que experimenta la experiencia de controlar y ser controlada al mismo tiempo.

La interfaz del kentuki, inteligentemente planteada por Schweblin, oscila entre la “sinceridad” máxima del amo, constantemente monitorizado en su intimidad sin posibilidad de fabular su vida, y la anonimidad avatárica (Escandell 2014) del *ser*, que sólo *es* para él, pero que no existe de manera veraz e indubitable para el amo del kentuki, en el sentido de que su peluche por estar controlado, literalmente, por cualquiera, por cualquier ser humano. Esta tensión no pasa desapercibida para alguno de los personajes:

El kentuki podía no contestar, o podían mentirle. Decir que era una colegiala filipina y ser un petrolero iraní. Podía, en una casualidad insólita, ser alguien que ya conociera y no sincerarse nunca. En cambio ella debía mostrarle su vida entera

y transparente, tan disponible como lo había estado para ese pobre canario de su adolescencia que se había muerto mirándola, colgando de su jaula en el centro de la habitación. (2018: 28)

Obsérvese la asociación que hace el personaje con un cuerpo, *animal*—todos los kentukis, recordemos, representan a diversos animales— y *muerto*. Porque uno de los aspectos más interesantes de esta novela, a la que no les faltan dimensiones sugestivas, es la conversión de los peluches mecánicos en *cuerpo*, en trasuntos literales de las personas que los controlan, personificación que produce consecuencias esperables, como ofenderse “por el desaire de un aparato de treinta centímetros” (2018: 116), o como el hecho de que, al desactivarse o estropearse los *kentukis*, los dueños los entierran (2018: 53), en vez de tirarlos a la basura. Pero también se convierten, mediante esa *encarnación* de lo tecnológico en cuerpo atávico o libidinoso, en agentes de comportamientos impulsivos: por ejemplo, hay kentukis que ejercen la violencia, incluso contra niños, y otros la sufren, como la mutilación de las alas de un kentuki cuervo por Alina (2018: 153). Otros sólo quieren dejar su *marca física* en otra parte del mundo, como Marvin, que quiere dejar su huella en la nieve (2018: 63), nieve que nunca ha podido ver en Antigua, Guatemala. El resultado es que un kentuki *encarna corporal y psicológicamente* la cámara y la pantalla, al unir los dos polos de la comunicación a distancia, por lo que se llega a una reflexión de notable calado sobre conceptos como un el control, la dimensión panóptica, el voyeurismo, el exhibicionismo —en un texto aún inédito, Teresa López Pellisa conecta *Kentukis* con la intimidación espectacular de Paula Sibia (2008)—, la sensación de impunidad producida por la tecnología telemática, la pulsión justiciera y también, en mucho menor grado, sobre aspectos positivos del ser humano como la bondad, el cuidado (2018: 154), el acompañamiento en la soledad y la protección de los niños.

5. SEGUNDA EJEMPLIFICACIÓN: LA CRÍTICA ESPERPÉNTICA DE LOS CONCURSOS TELEVISIVOS

Una forma de imagen televisiva usualmente sometida a crítica por la narrativa contemporánea es el formato de los concursos; la razón puede hallarse, posiblemente, en la unión que se produce en estos certámenes entre el discurso del espectáculo elevado a su máxima potencia, y la idea falaz de la participación de ciudadanos anónimos en una estructura amañada o torturante que posibilita el “logro” de sus sueños —dentro de un orden prefigurado, claro—. Los elevados índices de audiencia, la popularidad de alguno de estos concursos y su enraizamiento en el imaginario del triunfo social a baja escala son detectados por los escritores como epítome o símbolo de fructíferas posibilidades literarias, y también para reiterar con Mary Cuesta una crítica más que necesaria a la existencia de alguno de estos programas: “que el humano tenga inscritas en sí mismo pulsiones miserables no justifica que la cultura dominante las alimente” (Cuesta 2015: 50).

En la literatura hispánica³ contamos con varios ejemplos, casi todos ellos caracterizados por dos factores: el primero es la visión de los concursos televisivos desde un punto de vista crítico⁴; el segundo es el habitual uso de la imaginación para fantasear con la asistencia de concursos que llevan al extremo —incluso esperpéntico— las posibilidades apuntadas en los certámenes ya existentes.

Antes de entrar en los textos publicados en el presente siglo, habría que hacer constar algunos antecedentes: en 1981, Domingo Santos publicó, dentro de su colección *Futuro imperfecto* un relato titulado “El programa”, que, según Fernando Á. Moreno Serrano, “adelanta las consecuencias de la violencia audiovisual presentando una sociedad en que la atención mundial se centra en la retransmisión televisiva de asesinatos en directo” (2018: 161). Juan Bonilla, en “La ruleta rusa” (de *El arte del yoyo*, 1996) plantea un relato *hipertelevisivo* (Gómez Trueba 2020: 12), donde el concurso lleva el macabro juego de su título hasta las últimas consecuencias. Mircea Cărtărescu había publicado en 1993 su relato “El ruletista”, que fue prohibido en Rumanía, sobre una idea parecida a la de Bonilla, pero no se trataba de un relato televisivo, y además estuvo inédito en español hasta su traducción en 2011 a cargo de Marian Ochoa de Eribe, para la editorial Impedimenta.

Ya dentro del período en estudio, el narrador Ángel Vallecillo, en su novela *Colapsos* (2005), idea un concurso titulado *Pasen y maten*, que desarrolla justo la barbaridad que describe. En términos baudrillardianos, Carmen Morán explica este concurso delirante creado por Vallecillo:

[...] es un concurso que elimina gente: no solo porque la competición consista en matar, sino porque su puesta en escena ha alcanzado el ideal de hacer desaparecer al público de carne y hueso y sustituirlo por espectadores virtuales, que dan mejor en pantalla y resultan, a buen seguro, más auténticos. El paso siguiente que se adivina es sustituir por entes virtuales también a los concursantes, a las víctimas

³ Al ser la televisión un producto tecnológico estadounidense, es natural que alguna de sus primeras recreaciones cuestionadoras provengan de ese país; por ejemplo, Stephen King, bajo el seudónimo de Richard Bachman, imaginó en *The Running Man* (1962, editada en España como *La larga marcha*) un programa en directo donde los participantes en una carrera fatal iban falleciendo uno por uno, siendo el ganador del concurso el último superviviente —el argumento adaptado se vería años después en la película *Running Man* (1987, dir. Paul Michael Glaser)—. David Foster Wallace imaginó durante su período universitario una historia basada en otro concurso: “En la narración de Wallace, Dios conducía un juego existencial donde los participantes eran sometidos a preguntas paradójicas o imposibles. Dios empuñaba el pulsador y nadie podía dejar de jugar” (Max 2012, p. 23).

⁴ Citamos un par de ejemplos, entre los muchos posibles: uno de Alejandro Zambra en *La vida privada de los árboles*: “Pero no es éste uno de esos programas de concursos donde hay que disfrazarse de mendigo y sobrevivir al desprecio de los demás” (2007: 75). Otro de José María Pérez Álvarez en *Cabo de Hornos*: “Luego lo imaginaba arrellanado en el sofá, delante de la tele. Ve el telediario: con sobresalto, asiste a las novedades bélicas, a los descubrimientos científicos, a las maniobras políticas, a las veleidades deportivas, a las previsiones meteorológicas; poco a poco se adormece porque no le interesan las telenovelas absurdas ni los programas oligofrénicos ni los concursos donde preguntan a los participantes por la capital de Moldavia” (2006: 35).

y al presentador. Y el cenit absoluto sería sustituir al espectador, aunque, a todos los efectos, esa sustitución ya está en marcha: la distancia entre lo representado y lo real ya no existe. (2012: 103)

Elia Barceló critica en su relato “Noche de sábado” (incluido en *Futuros peligrosos*, 2008), los programas *reality* extremos, a partir del espinoso tema de la inmigración. Óscar Gual, en *Fabulosos monos marinos* (2010: 103ss) desarrolla el programa de la NBC *Identity*, que apenas tuvo dos temporadas en Estados Unidos (2007-2009) y que luego llegó a España. El relato de Gual es completamente surreal y crítico, y podría incluirse, junto al de Vallecillo, dentro de lo que Julio Prieto (2017: 202) califica como “realismo delirante” a partir del argentino Alberto Laiseca. Por su parte, Rodrigo Fresán imagina en *La parte inventada* (2014) un programa llamado *La vida sin nosotros*, configurado como “la hipótesis de lo que le sucederá a nuestro planeta una vez que nosotros, de golpe y sin aviso, hayamos desaparecido sin dejar rastro ni cuerpo ni ruinas humeantes” (2014: 382). Por último, puede citarse también el vigoroso poema de José Luis Rey, “El concursante”, que imagina un *talent show* construido como alegoría vital, que también tiene puntuales toques oníricos: uno de los concursantes, por ejemplo, tiene la capacidad de convertir sus recuerdos en los recuerdos reales de todos los espectadores. La habilidad de otro “consistía en dibujar los idiomas. / Nuestras ropas, nuestro pelo, nuestras manos cambiaban de / color a medida que él iba hablando” (Rey 2009: 186). El poema parece apuntar a la idea de la imaginación como una de las habilidades más pertinentes para la supervivencia ética en una existencia caracterizada por la competición social despiadada.

La tendencia en estos ejemplos hispánicos a una desconexión radical de la lógica cotidiana, mediante la exageración, la violencia enajenada, el onirismo y el delirio de las narraciones televisivas, parecer dar la razón a Jesús Martín-Barbero y Germán (1999) cuando exponían su idea del desorden cognitivo que produce la televisión, al alterar nuestra concepción del tiempo, del espacio y de lo nacional, produciendo una suerte de “desorden cultural” (1999: 22) que genera todo tipo de disonancias. Al menos en estos ejemplos narrativos sí parece producirlas.

6. CONCLUSIONES

Rechacé el televisor, renunciamos. No quisimos ser atrapados por su tendencia y su flujo.

Diamela Eltit, *Jamás el fuego nunca* (2012: 111)

En resumen, la literatura hispánica del siglo XXI está profundamente afectada por la imagen, sobre todo, pero no sólo, por la imagen dinámica procedente de pantallas relacionadas con el espectáculo o el control a distancia. Como decía tempranamente Rafael Courtoisie, “el constante percutir de ficciones audiovisuales,

cinematográficas, televisivas, ha terminado por alterar la disposición perceptiva del lector”, y no sólo la del lector: “El discurso narrativo es tributario a inicios del tercer milenio de la serie, de la telecomedia, del culebrón” (Courtoisie 2002: 69-70), de las pantallas, de las imágenes digitales, de la visualidad en red (Prieto 2017: 197). Conscientes o más bien hiperconscientes de ello, los escritores han sometido esas imágenes a un donoso escrutinio, sin ahorrar crítica ni múltiples y a veces contradictorias perspectivas de observación, en las que repulsa y fascinación pueden preñar el discurso a partes iguales. Y esa influencia mediática puede tener muy distintos tipos de funciones, que hemos intentado desglosar sin vocación agotadora ni exhaustiva, aunque procurando arrojar algunas luces sobre la variedad formal, estructural y temática de posiciones críticas con el relato de los medios.

A la vista de todo lo anterior, sería preciso ahondar en esa ambigüedad característica de algunas de estas reflexiones literarias sobre la imagen en pantalla, que a veces incluyen la crítica, y, a veces, la crítica de la crítica, según apuntábamos al principio. Por un lado, la narradora Pilar Fraile se pregunta, en la senda de Debord, si el espectáculo no se habrá “convertido en el corazón irreal de la sociedad real” (2020: 12). Y el tono delirante u onírico de los textos sobre concursos citados en la parte final parece remitir a un sentido de sobra excedido por la ironía extremada, en la órbita, como recuerda Teresa Gómez Trueba, de la “estética del límite sobrepasado” de Paul Ardenne (2006). Un exceso para criticar un exceso⁵ de por sí estructural, donde las pulsiones son llevadas al límite. Sin embargo, apunta Gómez Trueba, “haríamos una lectura hartó superficial” de los relatos que incluye en su antología “si sólo advertiremos en ellos la denuncia de una cultura degradada, reducida al *show* comercial, vacía y falsa”, puesto que la autora cree “percibir también una suerte de deleite estético en la copia, en la réplica audiovisual del mundo” (2020: 31), que acompaña de forma indisoluble a la previsible denuncia del simulacro generalizado.

Porque si en muchos de estos textos se critican la vigilancia, la humillación social del autosometido a concursos o la pulsión escópica, podemos encontrar otros, como la novela de Germán Sierra *Intente usar otras palabras*, en la que se produce la inversión del miedo a ser mirado y se habla sin ambages de “panoptofilia” (Sierra 2009: 145), o placer de ser observado, que desde luego no parece ajeno al comportamiento de los miles de millones de personas que en todo el planeta utilizan redes sociales —“todos quieren permanecer en pantalla”, decía ya irónicamente Mercedes Soriano (1989: 71) en la penúltima década del XX—. Lo que demuestra que la existencia de la imagen es lo único innegable, siendo más difícil buscar leyes generales en cuanto a su lectura sociológica o crítica, aunque desde luego esta no escasea.

⁵ Un transparente ejemplo de esa ironía del exceso viene constituido por las “Diez razones para ver TV en lugar de leer un libro”, de Javier Fernández (en Gómez Trueba 2020: 109-112).

Los textos literarios en español del siglo XXI exploran esa contigüidad, esta ambivalencia, esa doble manera de mirar el mundo y de mirarnos a nosotros mismos a través de una cámara y sobre la superficie de una pantalla. Son obras que recuerdan lo juicioso de ser críticos, o irónicos, pero no olvidan tampoco que la tecnología no es algo ajeno a lo humano, sino parte sustancial de nuestra naturaleza, y parecen recordarnos que, si utilizamos esas cámaras y esas pantallas de modo continuo, es porque cubren de una manera quizá no demasiado estudiada nuestra función comunicativa, nuestra manera de relacionarnos los unos con los otros y a cada uno consigo mismo a través de la imagen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardenne, P. (2006). *Extrême: esthétiques de la limite dépassée*. Flammarion.
- Bolter, J.D. y Grusin, R. (1996). Remediation. *Configurations* 4(3), 31-358. <https://doi.org/10.1353/con.1996.0018>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Calles, J. (2019). Escritura de imágenes en lista, aplicaciones como canales de difusión y nuevas formas de jerarquía. La descarga estética de la interfaz en tres proyectos literarios contemporáneos: *Crónica de viaje* de Jorge Carrión, *El hacedor (de Borges) Remake* de Agustín Fernández Mallo y *Donde la ebriedad* de David Refoyo. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 8(1), 301-337.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Errata naturae.
- (2013). Zapping de géneros. Una lectura hispánica. En J. Montoya Juárez y Á. Esteban (Eds.), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Iberoamericana/Vervuert, 61-72. <https://doi.org/10.31819/9783954871940-004>
- (2020). *Lo viral*. Galaxia Gutenberg.
- Cattaneo, S. (2013). *La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione*. Ledizioni. <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.832>
- (2017). *La 'cultura X'. Mercato, pop y tradición*. Carpe Noctem.
- Champuzzeau, B. (2014). Rosa Montero y las ilusiones perdidas, en M. Chiaia y S. Schlünder (Eds.), *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*. Iberoamericana/Vervuert, 179-194. <https://doi.org/10.31819/978394823-010>
- Chiaia, M. y S. Schlünder (Eds.) (2014). *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*. Iberoamericana/Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954872343>
- Cordón García, J. A., Gómez Díaz, R. (2019). *Lectura, sociedad y redes: colaboración, visibilidad y recomendación en el sistema del libro*. Marcial Pons. <https://doi.org/10.2307/j.ctv10rr9fm>
- Courtoisie, R. (2002). Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica, transgenérica, transmidiática. En E. Becerra (Ed.), *Desafíos de la ficción*. Cuadernos de América sin nombre, 7, 67-76.
- Cuesta, M. (2015). *La rue del Percebe de la cultura y la niebla de la cultura digital*. Consonni.
- Escandell Montiel, D. (2016). *Mi avatar no me comprende. Cartografías de la suplantación y el simulacro*. Delirio.

- Escandell, D., Rodríguez de la Flor, F. (2015). *El gabinete de Fausto. "Teatros" de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fernández Gonzalo, J. (2016). *Políticas de la Nueva Carne: Calas filosóficas en la filmografía de David Cronenberg*. Excodra Editorial.
- Ferré, J. F. (2011). *Mímesis y simulacro*. E.d.a. Libros.
- (Ed.) (2011). Dossier "Afinidades televisivas", *Químera. Revista de literatura*, 332, 32-91.
- Fraile, P. (4 de octubre de 2020). Nosotros, los espectadores. *El País*, 12.
- Gatti, G. (2019). Poderes de la tecnología posttelevisiva en la escritura contemporánea: zapping, transformismo y mutación en caracteres blancos, de Carlos Labbé, *Criando V*, 49-77.
- Gil González, A. J. (2012). + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Universidad de Salamanca.
- (2021). Las novelas que no amaban la televisión. Los medios en la literatura castellanoleonés y la literatura castellanoleonés en los medios. En E. Álvarez Ramos, G. González Pascual y C. Morán Rodríguez (Eds.), *Narrativas (hiper)breves y transmedia*. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 271-283.
- Gómez Trueba, T. y Morán Rodríguez, C. (2017). *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Trea.
- Gómez Trueba, T. (Ed.) (2020). *Mire a cámara, por favor. Antología de relatos sobre tecnología y simulacros*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Gustrán, A. (2020). El espectáculo del exceso televisivo en la narrativa española actual, *Revista 2i. Revista de Estudos de identidade e Intermedialidade*, 2(1), 13-26. <https://doi.org/10.21814/2i.2535>
- Lessing, G. E. (1993). *Laocoonte*. Porrúa.
- Lluch, G. (2004). Literatura, televisión e cinema: narrativas en contacto. *Boletín galego de literatura*, 32, 103-120.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós.
- Martín Gaité, C. (1982). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Destino.
- Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Gedisa.
- Massot, J. (20 de octubre de 2020). Los datos secretos de la industria editorial. *El País*.
- Max, D. T. (2012). *Every Love Story is a Ghost Story*. Viking.
- Mendoza, J. J. (2011). *Escrituras past_. Tradiciones y futurismos del siglo 21*. 17 grises editora.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*. The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226231501.001.0001>
- Molinuevo, J. L. (6 de octubre de 2020). ¿Una nueva edad oscura? *Pensamiento en imágenes*. <https://joseluismolinuevo.blogspot.com/2020/10/una-nueva-edad-oscura.html>
- Montoya Juárez, J. (2017). Heterocronía y cultura material en la narrativa española reciente: Vicente Luis Mora y Mercedes Cebrián. En J. Montoya Juárez y N. Moraes Mena (Eds.), *Territorios del presente. Tecnología, globalización y mímesis en la narrativa en español del siglo XXI* (pp. 33-48). Peter Lang.
- Mora, V. L. (2007). *La luz nueva*. Berenice.
- (2012). *El lectoespectador*. Seix Barral.
- (2012b). El yo telepasivo en la literatura española actual. En F. Aguiar, A. García y A. Ribes (Eds.), *Entre líneas. Ensayos sobre literatura y sociedad* (pp. 177-190). CSIC.

- Mora, V. L. (2019). Entre estética y literatura: metodologías para leer el continuo textovisual de las obras literarias en la era digital, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3, 439-463.
- Morán Rodríguez, C. (2012). Alcores y simulacros: evolución del tratamiento espacial en la narrativa de Ángel Vallecillo. En C. Morán Rodríguez (Ed.), *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León* (pp. 88-114). Cátedra Miguel Delibes.
- Moreno Serrano, F. Á. (2018). Narrativa 2000-2015. En Teresa López-Pellisa (Ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (pp. 177-194). Iberoamericana/Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954877102-006>
- Navarro Martínez, E. (2013). La televisión y otras pantallas en la literatura española actual: del periodismo televisivo a la narrativa digital. *Studi Ispanici*, 38, 319-331.
- Prieto, J. (2017). La escritura telegénica: tecnologías de la visión y paisajes mediáticos en la reciente narrativa rioplantense. En J. Montoya Juárez y N. Moraes Mena (Eds.) *Territorios del presente. Tecnología, globalización y mimesis en la narrativa en español del siglo XXI* (pp. 197-217). Peter Lang.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Politopías.
- Ríos, V. de los (2014). Mapa cognitivo, memoria (im)política y medialidad: Contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac. *Revista de Estudios Hispánicos*, XLVIII(1), 145-160. <https://doi.org/10.1353/rvs.2014.0004>
- Sánchez-Mesa Martínez, D. (2017). Narrativas transmediales: teoría, historicidad de los medios comparados y *close reading*, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 28, 1-8. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017282054
- Scolari, C. S. (Ed.) (2015). *Ecología de medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidación como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Spink, J. (1990). *Niños lectores. Un estudio*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide.

Fuentes documentales

- Abreu, A. (2020). *Panza de burro*. Editorial Barrett. [https://doi.org/10.1016/S1464-2859\(20\)30228-5](https://doi.org/10.1016/S1464-2859(20)30228-5)
- Amara, L. (2015). *Nu)n(ca. Sexto Piso*.
- Barceló, E. (2008). *Futuros peligrosos*. Edelvives.
- Bonilla, J. (1996). *El arte del yo-yo*. Pre-Textos.
- Burroughs, W. (1983). *Nova Express*. Bruguera.
- Castán, C. (2020). Lo que es verdad, *Turia*, 136, 69-75.
- Cuenca, M. (2014). *Los hemisferios*. Seix Barral.
- DeLillo, D. (2020). *El silencio*. Trad. Javier Calvo. Seix Barral.
- Elijas, J. C. (2017). *Tarde azul y jackpot*. Editora Regional de Extremadura.
- Eltit, D. (2012). *Jamás el fuego nunca*. Periférica.
- Fernández Mallo, A. (2014). *Limbo*. Alfaguara.
- (2018). *Trilogía de la guerra*. Seix Barral.
- Fresán, F. (2014). *La parte inventada*. Literatura Random House.
- Glück, L. (2006). *El iris salvaje*. Trad. Eduardo Chirinos. Pre-Textos.
- Gopegui, B. (2001). *Lo real*. Anagrama.

- Gual, Ó. (2010). *Fabulosos monos marinos*. DVD Ediciones.
- Hasbún, R. (2020). *Los años invisibles*. Literatura Random House.
- Labbé, C. (2011). *Caracteres blancos*. Periférica.
- Manzano, M. (2005). *Apnea –método de inmersión–*. El Gaviero.
- Martín, R. (2007). *Radiografía del temblor*. Renacimiento.
- Martínez Sarrión, A. (1995). *Cantil*. Comares (col. La Veleta).
- Moreno, J. (2015). *Acontecimiento*. Salto de Página.
- Paz Soldán, E. (2000). *Sueños digitales*. Alfaguara.
- Pérez Álvarez, J. M. (2006). *Cabo de Hornos*. DVD Ediciones.
- Rey, J. L. (2009). *Volcán vocabulario. La luz y la palabra, II*. Visor.
- Ramírez, C. (2012). *El origen de la pelusa*. Editorial Germinal.
- Rosa, I. (2013). *La habitación oscura*. Seix Barral.
- Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Literatura Random House.
- Sierra, G. (2009). *Intente usar otras palabras*. Mondadori.
- Soriano, M. (1989). *Historia de no*. Alfaguara.
- Zambra, A. (2007). *La vida privada de los árboles*. Anagrama.



ESTUDIOS LITERARIOS

BOCAMINA: CARPETA INTERARTÍSTICA. *UT PICTURA* DE AURELIO TENO, *POESIS* DE A. LÓPEZ ANDRADA*

BOCAMINA: INTER-ARTISTIC FOLDER. UT PICTURA DE AURELIO TENO,
POESIS DE A. LÓPEZ ANDRADA

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS

Universidad de Córdoba

lh2sadub@uco.es

ORCID: 0000-0002-7085-6045

Recibido: 21-01-2021

Aceptado: 09-03-2021

RESUMEN

Con el título *Bocamina* se ejecutó un proyecto interartístico en el que se fusionó la alquimia de arte pictórico de Aurelio Teno con la palabra trascendida de la poesía de Alejandro López Andrada. La presente investigación se centra en el análisis de las claves de la simbiosis entre ambas propuestas interdiscursivas con el fin de desentrañar sus parámetros estéticos, estudiar sus principales rasgos pictóricos y literarios y descifrar los referentes técnicos, temáticos y formales exhibidos en el cuerpo de esta pieza artística.

Palabras clave: pintura, poesía, Aurelio Teno, Alejandro López Andrada, interdiscursividad.

ABSTRACT

Under the title *Bocamina*, an inter-artistic project was carried out in which Aurelio Teno's pictorial alchemy was merged with the transcended word in Alejandro López Andrada's poetry. Our research focuses on the analysis of the keys to the symbiosis between both interdiscursive proposals in order to unravel their aesthetic parameters, study their main pictorial and literary features and decipher the technical, thematic and formal references displayed in the body of this artistic piece.

Keywords: painting, poetry, Aurelio Teno, Alejandro López Andrada, interdiscursiveness.

* Este trabajo está vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas de la Transición (1973-1982)" financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades- Agencia Estatal de Investigación/ FFL2017-84759-P.

1. INTROITO

Dilatadas en el tiempo, teorizadas y trasmutadas en una inextricable sucesión diacrónica desde heterogéneas posiciones doctrinales e ideológicas y con espaciosos debates críticos en sus alcances hermenéuticos y epistemológicos han sido formuladas las dialécticas que han tratado de profundizar en los mecanismos configuradores de los encabalgamientos, semejanzas y disimilitudes entre los códigos pictóricos y literarios. Diversas perspectivas y planteamientos han tratado de explicar las interacciones entre el arte de lo decible y el de lo visible desde el primitivo tópico horaciano *ut pictura poesis* de su *Epístola a los Pisones*, con el precedente de Simónides de Ceos, hasta las propuestas posmodernas de A. García Berrio y T. Hernández Fernández invirtiendo el lema con su formulación *Ut poesis pictura* (1988) pasando por las clásicas teorizaciones sobre las raíces del arte y de la estética de Lessing y Kant hasta llegar a razonamientos como los de la semiología del arte con base lingüística de O. Calabrese (1980; 1985) y J. A. Hernández Guerrero (1990).

Los discursos historiográficos que engarzan las artes de la palabra y de la imagen así como aquellos juegos carnavalescos que tratan de (des)cifrar las dimensiones, diálogos y niveles significativos de las interacciones tendidas entre las representaciones verbales y visuales han generado complejos debates acerca de reflexiones sobre “el problema de la referencialidad, de la relación entre realidad y representación, a partir de la cual se define la naturaleza y función de cada arte” (Monegal 2000: 10). En el conjunto de trasferencias, trasposiciones de significados o migraciones entre dialécticas que combinan ambos territorios han sido cardinales las aproximaciones fenomenológicas proyectadas a través del procedimiento retórico-discursivo o genérico de la *ekphrasis* entendido como espejo mediador que asocia, traduce, (re)interpreta o (re)genera percepciones en código gramatical o en palabras de Hefferman lleva a cabo la representación verbal de una representación visual (1993: 299).

No es este lugar para adentrarse en disquisiciones tendidas en el denso panorama de razonamientos vertidos sobre el concepto de la écfrasis. Baste tener presentes fundamentaciones críticas como las de M. Pfister (1985), W. J. T. Mitchell (1994), V. Robillard (1998), M. Krieger (2000), L. A. Pimentel (2003), M. Rifaterre (2000) y E. Giraldo (2007), entre otros, junto con el conjunto de nociones y categorías proporcionadas desde sus bases epistemológicas como marco crítico y metodológico desde el que proyectar exploraciones combinatorias entre las esferas de la palabra y los dominios de la imagen.

El proyecto interartístico titulado *Bocamina* se inserta en la tradición de los contenidos ecrásticos posmodernos con proyección hacia el siglo XXI al ofrecer en su organicidad discursiva doce láminas de Aurelio Teno (Minas de “El Soldado” (Villanueva del Duque), 1927 – Córdoba, 2013) acompañadas, revividas y recreadas líricamente por poemas de Alejandro López Andrada (Villanueva del Duque (Córdoba), 1957). Partiendo del arte pictórico de A. Teno como arbotante inicial, A. López

Andrada completa y desenvuelve los parámetros estéticos, simbólicos y exegeticos de las pinturas de Teno para manufacturar una construcción simbiótica que será objeto del presente análisis con el fin de desentrañar sus claves y paradigmas compositivos, examinar sus principales rasgos iconográficos y líricos y reflexionar sobre las interacciones entre sus referentes técnicos, temáticos y formales.

2. EL PROYECTO: TIPOLOGÍA ECFRÁSTICA, DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y REFERENCIALIDAD PARATEXTUAL

En función de la intencionalidad artística y/o estética, de las connotaciones impregnadas en la traslación de la imagen a la letra o del nivel de referencialidad existente entre los objetos artísticos imbricados se han desdoblado teorías y categorizaciones con el fin de deslindar las particularidades de la écfrasis y de sistematizarlas. Partiendo del principio clásico de la mimesis como eje vertebral de los vínculos entre mensajes de naturaleza icónica y lingüística, se ha glosado la écfrasis como fenómeno de interpretación (Rifaterre 2000), de traducción (Valdivia Baselli 2005; Giraldo 2015) y de intertextualidad o intermedialidad entre dos cuerpos artísticos (Pimentel 2003; Plaza Velasco 2018).

En esta situación de entrecruzamientos y continuidades se plantea, como reflexión previa, qué intención y qué tipo de correlación simbiótica están en la base de la empresa *Bocamina* en relación con la semiología de las artes plásticas y la historiografía comparada entre las manifestaciones visuales y las lingüísticas.

La propuesta de Teno-López Andrada no forma parte de un proyecto concebido al unísono con una confluencia ideológica y una complementariedad recíproca entre pintor y poeta. No se planteó como una aleación combinatoria a cuatro manos ideada bajo unos prismas de interacción y diálogo conjunta en unas estrictas coordenadas espacio-temporales y con una cosmología inicial de común acuerdo de ósmosis técnica, programática, estética y/o doctrinal. No hubo una reflexión previa bilateral en la que ambos artistas trabajaran al alimón sobre unos planteamientos fraguados en un escenario de pensamiento conjunto, de creación compartida y de diálogo coligado con el fondo de una intervención sincrónica que actuase como vasos comunicativos similares al trabajo *Testamento andaluz* (1985) que aunó la poesía de Antonio Gala, dibujos de Manuel Rivas y la música de Manolo Sanlúcar o en aquellos libros-almanaque, collages misceláneos a medio camino entre lo gráfico y lo literario, de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último Round* (1969) de Julio Cortázar y Julio Silva. Igualmente, se distancia de piezas como las reelaboraciones artísticas envueltas en subjetividades receptoras y proyecciones sentimentales de Manuel Machado en *Apolo. Teatro pictórico* (1911), Olvido García Valdés en *Exposición* (1990) o María Victoria Atencia en *Compás binario* (1984). Frente a aquellas propuestas, desde el punto de vista de su intencionalidad, concepción y correspondencia icónico-semántica, la obra de Teno y López Andrada se aproxima a las colaboraciones de Antonio

Gamoneda con Álvaro Delgado en *Eros y Thanatos* (2000) y con Bernardo Sanjurjo en *Más allá de la sombra* (2002) o la de Clara Janés con Eduardo Chillida en *La indetenible quietud* (2008).

En la rica casuística de grados y tendencias de la écfrasis, *Bocamina* se presenta como ensambladura en la que las pinturas de A. Teno antecedieron en el tiempo a la poesía de A. López Andrada alzándose como referentes seminales de la interacción. Tipológicamente, se configuran como écfrasis referenciales según A. Pimentel –el objeto descrito existe en la realidad- o modulaciones resultantes de la combinatoria de paradigmas ecfásticos miméticos -traducción real del objeto descriptivo- con otros de signo interpretativo –transcripción crítica e interpretativa en nomenclatura de P. A. Agudelo (2011: 90) no exentas de figuraciones recreativas subjetivas –supeditada a los homenajes y efectos que las significaciones que las sujeciones intertextuales producen en el espectador-poeta-.

La codificación lingüística se subordina a lo icónico. Lo plástico adquiere valor determinante y primigenio por lo que la disposición orgánica textual orienta sus trazos hacia la prevalencia de lo pictórico para acentuarlo. No es baladí que lo gráfico ocupe las páginas nobles de la carpeta, las impares, sobre las que recae la mirada inicial y la atención preferente, reservándose las pares a las piezas líricas. Diacrónicamente, también es elocuente la prevalencia del arte visual de Teno sobre la materia textual de López Andrada. La docena de pinturas fueron manufacturadas entre 1991 y 1995 mientras que los poemas –a excepción de “El soldado” (1989)- fueron redactados poco antes de su publicación en 1997 para engrosar el fondo artístico del libro. Cuantitativamente, casi la mitad de las obras datan de 1991: *Cabra del Valle*, *Don Quijote cabalga sobre los Pedroches*, *Noche de Gatos*, *El Solda(d)o* y *Pájaros mágicos*. En 1992 se fecha *El grito* y, un año más tarde, *Águila vigilando el Valle* y *Caballo alado dentro de una urna*. *Guerrero Furtivo*, *Nacimiento del artista* y *Reino del búho* son de 1994, completándose el conjunto con la que da título a la obra, *Bocamina* (1995).

La carpeta, diseñada como legado recordatorio del homenaje rendido a A. Teno en 1997 con motivo del setenta aniversario de su nacimiento y con objeto de proyectar su producción artística hacia el siglo XXI¹, tiene como soporte primario la pintura de A. Teno sobre la que López Andrada, a modo de palimpsesto en segundo grado según terminología de G. Genette, proyecta su experiencia estética como espectador-recreador desenmascarando, desde su subjetividad, los haces y los en-

¹ Como testimonio paradigmático recuérdense sus exposiciones “Quijotes para la paz” que, entre 2003 y 2005, recorrieron varios territorios de la geografía española como Alcalá de Henares, Córdoba y Santa Cruz de Tenerife, las Edades de Teno (Sevilla, 2006) y el denominado *Año Teno* en 2014 en el que, en varios espacios de Córdoba, se sucedieron seis exposiciones representativas de toda su trayectoria artística abarcando pintura, maquetas de monumentos, obra sacra, Quijotes, litografías y grabados, esculturas y muestras de algunas de sus series más significativas como las tauromaquias, las águilas, los búhos y las princesas.

veses de las imágenes, lo silenciado por la pintura o lo que se oculta pero parece conjeturarse, en suma, revelando su enfoque sobre las dimensiones recónditas que gravitan ausentes sobre los lienzos.

Lo iconográfico actúa como base semiótica de la emoción, del pensamiento y de la impresión estimuladas en el arte lírico del poeta vallesano. Es el arte de lo pictórico el que mueve al poeta a trasladar las evocaciones abrigadas desde lo plástico a lo gramatical. Lo poético, desde su dimensión de recepción y (re)emisión de un nuevo significado artístico generado desde la otredad, adquiere una función subordinada pero ineluctable en la constitución de un nuevo sentido por medio de la resemantización artística, límite final de todo proceso significativo caracterizado por el hibridismo entre el arte de la percepción y el de la enunciación. Al aprehender y reelaborar, como receptor-intérprete el arte de Teno, López Andrada se incauta de las imágenes del pintor y desdobra el código iconográfico hacia los horizontes de la polisemia estético-connotativa del lenguaje literario. El poeta se erige en espectador pero también en (re)creador con la finalidad de, a través de la ficción lírica, extraer, traducir y rediseñar la obra plástica con su medio expresivo a partir del conocimiento personal que el poeta tiene del pintor, de una sensibilidad artística compartida desde ciertas perspectivas y de la emoción que una tierra y un paisaje común que alentó a ambos. En función del estímulo plástico, el escritor aguja su mirada y fundamenta su cosmografía lírica sobre la base del objeto artístico preexistente para sentirlo, (re)codificarlo, (re)vivirlo y (re)semantizarlo, y acceder, como diría María Zambrano, a la revelación entendida como desvelamiento del misterio que encierra la realidad, de lo sagrado escondido (Zambrano 2012).

Arte y literatura se funden en una propuesta cuyo diseño y edición ponen de manifiesto el deseo de ofrecer un producto cuidado y depurado desde el punto de vista técnico, compositivo y estructural. Con el mecenazgo del ayuntamiento de Pozoblanco y de la Diputación de Córdoba e impresa en los talleres de Artes gráficas 96, S. L. de Lucena con un diseño de Axxxial Comunicación, S.L., la pieza pretende distanciarse de cualquier publicación comercial al uso. Con una tirada de mil ejemplares en edición no venal, el trabajo se aleja de las técnicas habituales de la impresión gráfica aún para productos singulares como los pictóricos. Con objeto de buscar diferenciación y de proponer un valor artístico añadido en su configuración estructural, evita la encuadernación tradicional sobre la base de la técnica del colado o del cosido en lomo para apostar por un procedimiento de cartapacio libre y sin fijaciones invariables. Estas ausencias permiten que los receptores puedan regocijarse con cada una de las impresiones y de los textos líricos en libertad además de facultar la extracción y contemplación de cada lámina y/o poema de manera autónoma o combinada. El continente está manufacturado por una cubierta y una contracubierta de tapa dura con cuatro pequeños orificios circulares situados a un centímetro del lomo y del canto y a once del margen superior e inferior de la portada y

contraportada a través de los que pasan dos cintas negras que operan como instrumentos de atadura de la carpeta.

En su interior, se prescinde de hoja de cortesía y de la acostumbrada mención de derechos editoriales o de créditos bibliográficos. Una amplia cartulina con brillo de 62 cm x 40 cm opera, a la vez, como portaláminas en cuya morfología interna se abriga el material gráfico y lírico y como portada interior, aunque con sustantivas diferencias a las empresas literarias tradicionales como se escrutará *ut infra*. Si el continente aspira a desligarse de cuidados editoriales tradicionales, el contenido se concibe como objeto artístico en sí mismo por su disposición orgánica, diseño constructivo y organización interna advertidas anticipadamente en la falta de índice o de cualquier tipo de numeración que legitime su ordenación intestina o certifique su disposición estructural correcta².

Siguiendo una secuencia alterna, las láminas de A. Tenó atesoran sus expresivas, ricas y variadas gamas cromáticas y universos telúricos y emblemáticos característicos no exentos de abstracciones sobre cartulina verjurada mientras que, en el margen izquierdo de la visión, los poemas se prensan sobre papel cartulina impresa en marrón. Revelando el título de cada imagen, las piezas líricas acentúan sus encabezamientos centrándolos en su parte superior sobre un rectángulo gris en el que contrasta el vaciado de las grafías del título. Asimismo, se ennoblece el cuerpo textual literario al realizarse con un considerable tamaño de letra en tipografía *arsis std regular* y estamparse sobre tres gamas matizadas de negro sin que, aparentemente, esta perceptible degradación o juego cromático vacilante con el negro aporte información semiótica o simbólica inteligible.

En manifestaciones artísticas de carácter híbrido y aleatorio hermanadas por la retórica de lo efrástico, el título, así como sus dispositivos paratextuales representan un primer basamento pragmático esencial en la caracterización y exégesis elementales del proyecto. El título, *Bocamina*, evidencia una manifiesta función simbólica y referencial esencial en la trayectoria personal y creativa de A. Tenó. El artista, nacido circunstancialmente en el pequeño poblado minero de las Minas de "El Soldado", aunque inmediatamente fuera reasentado en El Viso primero y Córdoba poco después para ingresar en su Escuela de Artes y Oficios (1939-1943), acredita su apego a las raíces, su enraizamiento con el latido esencial de la madre tierra, su engarce con las entrañas de todo lo ignoto y de lo esotérico que habita en la corteza del subsuelo con sus connotaciones espectrales, míticas y simbólicas. El paisanaje existencial e identitario de la niñez -recuperado al final de su itinerario histórico particular cuando se instaló en el Monasterio de Pedrique (Pozoblanco) en 1988- y el contexto del territorio geográfico natural y recóndito de la infancia nunca se desligó del alma del artista, antes bien, ejerció

² Producto de la falta de cualquier indicador numérico o marcador con el que identificar los textos o pinturas objeto de comentario, se aludirá a ellos por el título de los poemas al entenderse como los referentes más oportunos para realizar la citación textual.

como ascendente indispensable en la configuración de su cosmogonía y personalidad creadora:

Aurelio Teno [...] no pudo nacer en otro lugar que no fuese esta zona del Valle de los Pedroches, que es meseta serrana y mansión poética de granito, selva vetusta de la encina y urna oscura de mineral argénteo. Y a causa de eso que llamamos “influencia telúrica” [...] la obra escultórica de Teno llegaría a ser perfecta integración de la geología en el arte, insuperable simbiosis de minerales y metales, pues no en balde el artista nació en la boca de una mina y le pusieron sus padres de nombre Aurelio, a manera de extraña premonición, puesto que quiere decir “envuelto en oro”, según afirman los alquimistas. Influencia telúrica que se manifiesta también en la preferencia que Aurelio Teno tiene por el arte zoomorfo, [...] –impresionantes machos cabríos y misteriosos mochuelos, por ejemplo, hechos con cuerpos de metales, cuarzo y piedras-, pues no en vano esta mágica tierra de los Pedroches es pródiga en estas y otras especies animales (Zueras 1988: 17).

El significativo semántico del título se asienta como espacio alegórico y trascendente según él mismo ha revelado y López Andrada enfatiza: “He aquí la puerta amarga/ y oscurísima/ que conduce a los paisajes de la galena”. No en vano en la cita que abrocha el conjunto de referentes del peritexto autorial de la portada, A. Teno concibe esta obra como “ofrenda a la tierra que me vio nacer la bocamina”. La bocamina personifica una puerta, una oquedad, un ámbito fronterizo entre dos planos dialécticos: el de la luz frente a las sombras, el de lo exterior, visible y manifiesto frente a lo interior, imaginario y subrepticio, el del conocimiento de lo real frente a la ignorancia de lo incierto. La embocadura de la mina encarna un umbral que invita a penetrar hacia escenarios inciertos y nebulosos: el de las insondables profundidades de la tierra, el de las incertidumbres, el de la dureza geológica y la profundidad abisal. Implica una transición hacia otra realidad hermética a la vez que una vía de acceso a lo siniestro y a las amenazas de las fantasmagorías del inframundo. Al cruzar la bocamina, se transita hacia las geografías de los abismos subterráneos; se peregrina hacia una geodesia donde lo normal es la presencia de lo extraño, de aquello que Freud llamaba «das unheimliche», es decir, de lo ominoso e inquietante como feudo de las sombras, de las tinieblas y de la tenebrosidad. La bocamina actúa como vaso comunicante desde el silencio a la voz, desde la oscuridad a la contemplación, desde lo misterioso e irracional hacia lo patente y material difuminando las zonas de certidumbre de lo real.

El arte plástico de A. Teno encontró en esta particular *Bocamina* su personal espacio de traslación desde el oscuro crisol de las profundidades del abismo interior anímico y orgánico, habitado por informes cuerpos, formas telúricas apenas vislumbradas, espectros indefinidos, enteleguías inefables y materialidades imprecisas, hacia la luz de iluminación creadora y la llama de la inspiración capaz de materializar artísticamente los espíritus, incorporalidades y sombras ocultos en las

regiones de lo etéreo. El arte brota como resultado final de aprehender y ahorrar realidades y dimensiones agazapas en las galerías subterráneas de las minas y del alma que lo vieron nacer, en regiones inaccesibles para el ser humano salvo para el artista, para el creador, que encuentra en el poder del arte pictórico revelado el cauce para adentrarse en túneles impenetrables y descifrar sus enigmas figurativos. Como expuso M. Zambrano (1990: 39): “Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre... Allá en los profundos, en los inferos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo”. El peregrinaje creador alrededor de la bocamina halla en el fuego iluminador y destructor del interior de la mina, en sus palpitaciones arcanas, el vehículo por medio del que facilitar la extracción de las formas, ideas y sustancias soterradas en las herrumbrosas galerías intestinas que serán trascendidas desde las dimensiones de lo inefable hasta su representación gráfica en esta empresa interdiscursiva.

Cinco componentes paratextuales, manufacturados con tinta china, plumilla y pincel, encabezan lo que en una obra convencional constituiría la portada del libro erigiéndose en elementos presignificativos para su poética. Además de la revelación inicial escrita de puño y letra por A. Teno en la que se consagra el trabajo como ofrenda al espacio mágico de la tierra umbilical, bajo el título, abocetado en mayúscula con trazos recios, y encima de la identificación autorial, se emplaza un paratexto icónico en lo que parece ser una aguada elaborada en 1995 que representa la figura de un búho, ave de anchas connotaciones alegóricas, guardián de la noche, vigilante sagrado y vidente nocturno, símbolo de la sabiduría y de la clarividencia pero, a la vez, de lo misterioso y del inframundo como luego recrea López Andrada en un poema inspirado en *Reino del búho*: “Las estrellas en sus ojos/ derramaban fluorescentes/ saetas de mercurio. [...] Brujo oscuro con alas de caolín”. Como emblema mítico, conecta el mundo físico con el espiritual, lo tangible con lo etéreo, añadiendo a su agudeza intuitiva y su capacidad de observación, sus vínculos con lo telúrico, la muerte y la destrucción. Con la incorporación de esta sencilla ilustración se refuerza el carácter metafórico e híbrido de la obra, la aleación de lo iconográfico con lo lingüístico, resultado de un eficaz engarzamiento entre significantes y significados diestramente entrelazados no solo con su título sino también con el fondo simbólico y conceptual de la misma y con los fundamentos paradigmáticos del arte de A. Teno.

El conjunto paratextual se completa con una elocuente cita de *Descripción de la mentira* (1977) de Antonio Gamoneda alusiva a la “Bocamina”: “La tierra hirviendo... Una extracción/ de hombres hacia lugares fosforescentes, / hacia los lavaderos comunales, bajo/ el milano del amanecer”. Este paratexto remoja la carga alegórica y el fondo semiótico de la bocamina como singladura mítica -creadora y misteriosa, de iluminación y oscura tenebrosidad, de vértigo y miedo, espectral y quimérica, de expoliación y sugestión- a la vez que acentúa valores semánticos que insinúan sensaciones bizarras propias de la geodinámica de las profundidades de la tierra

concebida como infierno alucinógeno: “tierra hirviendo”, “lugares fosforescentes”, y reino de la noche, de la inmundicia y de la crudeza al consumarse la extracción de hombres cuando la luz comienza a someter a las sombras.

3. *UT PICTURA DE AURELIO TENO, POESIS DE A. LÓPEZ ANDRADA*

El catálogo pictórico permite perfilar algunos de los rasgos de la orografía estética y del desbordamiento plástico de una práctica artística que, persistentemente, trató de no sujetarse a las habituales taxonomías acreditadas. La muestra gráfica, eficazmente iluminada por las revelaciones y alcances significados por la lírica de López Andrada, posibilita adentrarse en la argamasa del sustrato de ambos creadores, en la ascendencia y trascendencia de sus orígenes, en el universo creativo que despidе el cuadro y aquello otro que lo circunda silente, ausente o invisible para el lector-espectador novicio y en la indagación de algunos de los cimientos, correlatos y referentes esenciales de sus industrias creadoras, aun conociendo que la iconoclastia de A. Teno suscita que sus manufacturas ofrezcan interpretaciones y paráfrasis heterogéneas según las direcciones técnicas practicadas y las propuestas artísticas ejecutadas.

Sobre las composiciones de Teno, el poder evocador y descriptivo de la lírica de López Andrada contribuye a aquilatar los motivos representados, a adentrarse en su mundo interior, en su intención y sus pensamientos, a penetrar en el fondo del alma del cuadro, a desvelar claves confidenciales reveladas por la pintura o por su ejecutor en el diálogo interartístico o a expresar las sensaciones vislumbradas desde la contemplación de un poeta que conoce al pintor y habita en el mismo ámbito geofísico que el del artista: el áspero y granítico Valle de los Pedroches poblado de encinares milenarios y seres humildes apegados a un horizonte perdido enmarcado en el corazón de Sierra Morena.

Ambos comparten las raíces de unos orígenes ligados al espacio telúrico y físico de Los Pedroches que los vio nacer y que impregnó los estigmas de una identidad ontológica, gnoseológica y etnográfica indisolublemente ligada al alma del territorio como ilustró Unamuno o al ruralismo mágico en términos de J. Pérez Azaustre. A pesar de la extensión contextual y temporal que separa sus nacimientos así como de la distancia que medra en sus geografías biográficas, formativas y culturales y en sus afinidades electivas, en sus universos creativos emergen, extrapolándose y yuxtaponiéndose, fuerzas, universos insólitos, códigos simbólicos y dimensiones poéticas de una cosmogonía cuyas esencias orgánicas y anímicas se enraízan con la naturaleza, la flora y la fauna, las influencias suprasensibles o la orografía humana y cultural que ahormaron sus comunes paisanajes incrustándose como matrices de su cosmovisión existencial y artística.

Si López Andrada (2001: 72) decía que “el misterio y la magia suelen brotar de lo perdido, de aquello que un día habitó en nuestro corazón y aún sigue perteneciéndonos en la distancia: un paisaje, una voz, un tono de luz, el vuelo de un ave,

el susurro del viento entre la rama de los árboles”; A. Teno ha confesado el impacto producido por el reencuentro con sus orígenes y el descubrimiento del ser profundo que habitaba el numen de la bocamina entendida como germen de las raíces plásticas de lo que él llamó “arte contacto”:

Un día me llega el reencuentro o la llamada de mis orígenes. Mi interior se llena de euforia y me lanzo de lleno a la creación de lo que más tarde llamaría Arte-contacto. Acumularía trozos de minerales y recibiría su llamada telúrica, su luz tenebrosa de lo más profundo de la tierra. Sentí de pronto la angustia de la cita con mis orígenes; desde ese momento empecé a formar parte del privilegio de sentir sus ocultos paisajes luminosos, sus vibraciones y sugerencias estéticas. Aparecerían águilas, mitad ángeles y mitad dioses, salidas de lo más profundo de la bocamina para realizar vuelos luminosos a los confines del cosmos; caballos míticos, voladores del tiempo y del espacio; cabezas de princesas arcaicas donde, de lo más profundo de su mente, surgen mensajes telúricos petrificados en la eternidad de la amargura del tiempo (Teno 1998: 8)³.

La galería iconográfica copiada ejemplifica algunos de los principales motivos, técnicas y sustratos artísticos de la irreductible personalidad y heterodoxia neovanguardista de A. Teno en su retorno definitivo al útero mágico y telúrico de los Pedroches en perfecta simbiosis con el resto de sus industrias manufacturadas, así como también de los procedimientos expresivos singularizadores de la lírica de López Andrada.

En los corredores de este espacio interartístico, elaborados mediante la modelación de una técnica pictórica mixta donde se concilian acrílicos, óleos y lápiz de color valiéndose de pinceles, espátulas y otros instrumentos y materiales pictóricos, se pueden admirar muestras de la zoología única y distintiva que personalizan el arte de Teno: águilas (*Bocamina* y *Águila vigilando el Valle*), búhos (*Reino del búho*), cabras (*Cabra del Valle*) y caballos (*Caballo alado dentro de una urna*) a los que se suman una singular atención a los gatos (*Noche de Gatos*) y un tributo a unos enigmáticos Pájaros mágicos, caterva de aves informes “que atraviesan la soledad del campo como espíritus”.

Nacimiento del artista y *El Solda(d)o* fraguan sendas intersecciones entre planos y perfiles de su biografía íntima y territorios de su intimidad sentimental a través de una evocación del yo en sus ligaduras natales y afectivas redimidas en las galerías de la memoria y su subsecuente proyección gráfica con una categórica fuerza expresiva y un eficaz poder de sugestión. Sobre el primero, López Andrada teje un poema circular centrado en la simbología del nombre del pintor, Aurelio, “envuelto en oro”, en la magia, lo áurico y el fulgor del artista alumbrado y en la escenografía prodigiosa que envolvió el nacimiento del aquel. Además de enfatizar su alumbramiento brotando desde las entrañas ígneas de la tierra según se auto-percibe

³ Este mismo texto con leves modificaciones es empleado a modo de prólogo en *Bocamina*.

A. Teno, López Andrada fija su verbo en el carácter luminoso de esta natividad a la vez que describe el espectáculo de la tramoya natural que la circundó: “Hacia las nubes/ como una orquesta sagrada/ van los pájaros preludiando/ la esbelta luz del tiempo. / Veo en los jardines libélulas, violetas/ perfumando la luz, pájaros verdes/ bebiéndose la tarde. En la agonía/ del horizonte se elevan las tormentas”. El poema se abrocha con una alusión de inspiración hernandiana a la madre: “Mágico niño, tu madre está sentada/ bajo un dintel de luna” y una referencia a su engarce con la extracción minera paterna esencial como ascendiente inspirador de su escultura-orfebrería: “Veo un minero que va llegando a ti, / va a tu regazo, / y graba un signo en tu frente: «Envuelto en oro»”.

Dos imágenes arman el cuerpo de la pintura “El soldado”. Sobre base de tonos negros, parduzcos y diluida gama de azules y verdes, el rostro de una expresionista figura humana ligeramente inclinado hacia la derecha en una mitad verde y la otra rojiza se eleva sobre un abstracto volumen que aparenta desfigurar torreones de construcciones mineras sobre fondo amarillento y ocre encabezado por el nombre propio de “El soldao”.

En los poemas, libres de ataduras formales, versuales o estróficas, lo inanimado adquiere cuerpo, vida, volúmenes. Lo poético humaniza el estatismo e inamovilidad de lo iconográfico. Las ficciones líricas del poeta, ansioso por (re) vivir y (re)crear las pinturas de su paisano, las dinamiza reanimando sus fondos para crear sugerencias sensoriales, proyectar vivencias personales suscitadas por la contemplación y significar emociones subjetivas emanadas desde la muestra plástica. “El soldado”, texto de mayor extensión de la muestra, ejemplifica un nutrido acopio de connotaciones, similares a las del resto de textos, en las que se conjuga lo denotativo y lógico de la pintura con el acondicionamiento literario-sentimental derivado de su metaforización lingüística. López Andrada se aleja de las modulaciones y técnicas de la descripción ecfrástica para delinear una elegía impresionista centrada en la retórica de las ruinas aleada con el mitologema de la mina. En su primera mitad, el poeta fija su óptica en el valor arqueológico de la extinción y la destrucción del poblado de “El soldao”. Semánticamente, ruinas, cenizas y silencio se elevan como contrafuertes esenciales de su umbral para hilvanar un contenido donde convergen la usura de la historia y la certificación de la devastación en un espacio desolado víctima del abandono donde tan solo el ecosistema, la vegetación y la fauna humanizados se resisten a que todo perezca definitivamente: “Pueblo alzado entre húmedas cenizas, / entre escorias sagradas. Los luceros/ todas las noches de otoño sangran luz/ y, entre tus ruinas, la derraman suavemente. / Nadie habrá visto jamás llover el sol tras las/ retamas, flotar los alcaudones [...] / en el lugar donde el silencio huele a piedra”.

La composición desplaza la materialización de un paisaje deshabitado hacia la evocación afectiva y sensorial (perfumes, ojos, sangre, aire, lluvia), hacia la

búsqueda de la humanidad existente en el envés de la devastación, mediante la reapropiación intimista de los sedimentos, “escorias sagradas”, e imágenes evanescentes del otrora paraje minero. López Andrada forja una estampa emotiva y sentimental que engasta vestigios arqueológicos devastados (palmeras corrompiéndose, sangre mineral, estatuas tendidas, paraíso de escombros, mineros [...] como sombras, almas sin descanso) con la subjetividad del componente romántico y patético que inspira forjado por la contemplación de las reliquias mineras que horadan el corazón de un poeta que, no obstante, se afana en sondear las palpitaciones legendarias encastradas entre las ruinas de “El soldado” y que, refractariamente, también podrían entrelazarse a la impronta afectiva revelada por A. Teno al construir este lienzo:

Desde hace tiempo en mi dolor creció el perfume de las palmeras corrompiéndose; más tarde llegó a mis ojos la sangre mineral de las estatuas tendidas sobre el légamo. Busqué en la tarde leyendas, me acerqué a un paraíso de escombros. Los mineros cruzaban como sombras frente a mí, como almas sin descanso [...].

Aunque se echan en falta muestras de sus series tauromáquicas, eremitas y religiosas, entre otras, no falta su personal homenaje a uno de los iconos del arte expresionista: “El grito” de E. Munch, símbolo de la angustia y sufrimiento existencial del hombre moderno. Entendido el expresionismo como enjuiciamiento gráfico de los males de un mundo moderno despreciado a través de la deformación de lo real para reflejar el contenido subjetivo e infame del ser humano, los expresionistas se sirvieron de “la forma, de la apariencia externa del objeto, para poner de relieve la realidad interna del ser, o sea, la decadencia moral que ha producido la escisión espiritual” (Jerez-Farrán 1990: 571) con la intención de hacer visible la inmoralidad y la desfiguración del sujeto moderno y con objeto de corregir las debilidades del hombre y de la sociedad en el contexto finisecular (Jerez-Farrán 1990: 571).

Como los primeros expresionistas, A. Teno plasma en esta obra su inquietud existencial, su particular grito expresionista, para evidenciar la degeneración social, la angustia y soledad existencial y las desfiguraciones del ser humano contemporáneo por medio de la deformidad y exageración del referente figurativo. Los contornos sobre colores azulados degradados contrastan con tonos rojizos y óxidos que cercan la grotesca imagen central. Tinturas y formas se alean para acentuar la agonia de la expresividad plástica y los efectos de angustia, violencia y terror. En primer plano, ocupando el centro del soporte pictórico, encima de una figura monstruosa, deforme, estremecida y aterradora, se alzan dos expresivos puños cerrados alegoría

de la ira, la capitulación y el sufrimiento humano. Sobre la base de un enfermizo color amarillento, un rostro circular abre pavorosamente una boca desencajada y unos ojos desorbitados en lo que parece semejar la fisonomía de una imagen femenina, una “oscura mujer” a tenor de un lazo que parece guarnecer su cuello, aterrada y zaherida como metáfora del dolor existencial.

En franca conexión y complementariedad con buena parte de las construcciones de A. López Andrada brindadas en este volumen, en “Grito”, el poeta prescinde de la transcripción efrástica sustentada en la tautológica descripción lírica del motivo icónico, de sus líneas de fuga o connotaciones expresivas para proyectar su sensibilidad creativa y evocar, (re)creándola, la simbólica vida imaginaria oculta detrás del referente pictórico. El poema remarca la angustia y el dolor del ser humano a través de un código expresionista-existencial sustentado sobre una constelación semántica que delinea un dramático panorama vital: oscura mujer, alma de viento, enjambre de penas, puentes rotos, lentas colinas, insomnio, gemidos, hondo grito... Se eclipsa cualquier atisbo de esperanza sepultado por un perenne abatimiento. Una “oscura mujer” nacida en las venas azules de la tierra, en franca alegoría del espacio subterráneo de la mina, sufre el drama de la desaparición, de la pérdida irreparable, del llanto, de la desesperación y del gemido insomne, de la infructuosa espera perenne al tiempo que todo se extinguió: “Después creció/ y anduvo entre los puentes rotos, / sobre lentas colinas perfumadas de insomnio”. La figura plástica se convierte en icono de la soledad y la ira ontológica, en símbolo de una tierra madre que sufre al ver su sangre ser arrancada de la vida antes de tiempo en una letanía agónica motivada por la certeza de la desgracia y la incógnita de la desaparición. Se erige en emblema expresivo de un desarraigo y un tormento existencial cuyo espíritu, turbado por una perpetua alerta baldía, encuentra en un “hondo grito” la terapia primal para liberar el furor contenido y el indeleble sufrimiento de un ser agotado: “Elevó sus gemidos, / esperando al hermano, / esperando al marido, / esperando a sus padres. / Pero cansó su espíritu de esperar, y una noche derramó su hondo/ grito y enmudeció la tierra”.

Universal y diacrónica ha sido la atracción magnética que el Quijote ha representado para las manifestaciones artísticas. Si Manuel Vilas asentó una deformación grotesca del caballero cervantino y L. García Montero ha subvertido “el individualismo mesiánico de don Quijote para erigirse en portavoz de la ética cívica, la conciencia solidaria y los valores colectivos” (Bagué 2018: 275-276), para Teno, el personaje se alza como ingénito héroe posmoderno, un sueño triunfal hecho realidad. En palabras de C. Cordero (2017: 7): “Inventa un prototipo dotándolo de una nueva humanidad, dolorida, abierta y rota, con una estética que roza el esperpento combinando figuración y abstracción, siempre dinámica, salvando obstáculos en ascensión hasta el infinito como un canto a la libertad”.

Una tramoya cromática de apagados tintes rojizos, pardos y grisáceos, en cuya esquina superior derecha emerge una figuración enmascarada en lo que parece

ser una silueta cervantina que contrasta con el motivo central, contornea la desgarrada palidez pajiza del Caballero de la Triste Figura. Barbas desaliñadas, rostro desencajado y doliente y áurea bacía modelan una solitaria imagen expresionista de aura mítica y esperpéntica, inquietante y sobrecogedora, en sus delirios y combates entre la realidad y la imaginación. La prosopografía de Teno ilumina la faz desconsolada y deformada de un héroe escindido, el patetismo de una figura alienada que sucumbió ante el sufrimiento de la incompreensión. La pintura alumbra una deformación antiheroica, degradante y feísta, en la que se deja traslucir, más allá de la inhumanidad, de los delirios y los conflictos internos del héroe, el envilecimiento moral y la degradación de una humanidad representados en un rostro desfigurado, manifiesto reflejo de los miedos, instintos y conflictos que oculta.

Como en el resto de ejercicios líricos, el poeta prescinde de dialécticas prosopográficas o de flecos consustanciales a la intervención efrástica para proyectar su impresión filológica hacia lo silenciado por el cuadro. El rostro desfigurado del Quijote se erige en subterfugio desde el que ficcionalizar un imaginario diálogo entre Don Quijote y Sancho mientras cabalgan sobre los Pedroches. La puesta de sol con la que se cierra el poema funciona como alegoría de la extinción y desolación se ciernen sobre el mundo rural. La práctica de López Andrada, protector lírico del espacio telúrico del ruralismo mágico, conmueve al operar sobre una selección léxica (ruinas, heridas de universo, viento, ceniza, tristes tejados, mar viejo de encinas, granito sudado, tristeza, tierra sajada, desdichas) que acentúa la sensación de desaliento ante el proceso de degradación y decadencia que asolan los páramos de sus progenies agrarias y mineras. Lejos de cualquier reminiscencia del paisaje rural concebido como *locus amoenus*, como paraje apacible y remanso bucólico, el poeta aboceta un encuadre lírico tejido por la desgarradora melancolía de quien ve desmoronarse los espacios físicos y naturales habitados personalmente y labrados por los arduos trabajos de las gentes humildes de su paisanaje natal que moran en “casas de/ cal donde el viento y la ceniza/ esculpen tristes tejados”. En sus advertencias sobre estas tierras, Don Quijote apostrofa a Sancho sobre el sino desdichado de la geografía humana de este granítico valle cuajado de esfuerzo, desconsuelo y sufrimiento: “el pan de aquellas gentes/ que viven sobre el valle sabe a arcilla/ y a granito sudado y a tristeza”; una tierra humanizada pero herida en su matriz orgánica por las fatalidades y la extracción de su numen amniótico: “Mira los pozos, la herida de esta tierra/ sajada en minerales y en desdichas”, quedando, como telón de fondo, un paisaje asolado y herido que, cual quijote, cabalga hacia su extinción.

En suma, la plasmación de la agonía y del sufrimiento del rostro del Quijote es trasladado por la palabra a la expiación del espacio natural de los Pedroches para certificar la consumación dramática de unas heridas y una inexorable desolación abocadas a la muerte y al olvido.

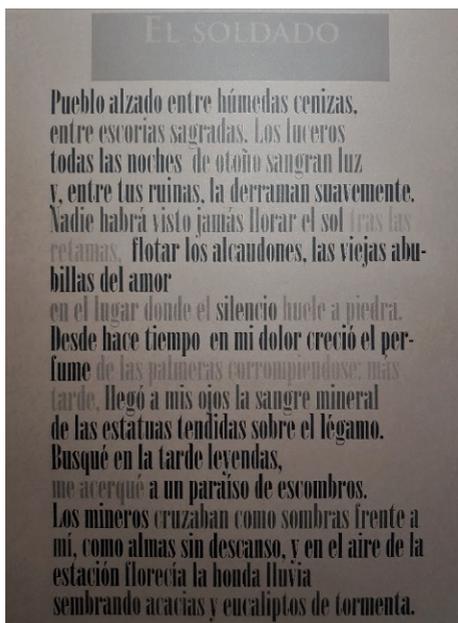


Figura 1. Reproducción del poema “El soldado”. Alejandro López Andrada.

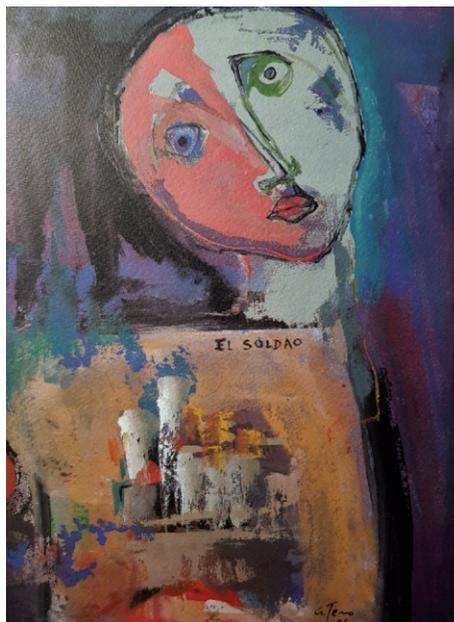


Figura 2. Pintura “El Soldado”. Aurelio Teno.

5. LÍNEAS DE FUGA

Bocamina configura un diálogo interartístico de dos entidades discursivas en las que las pinturas de A. Teno actúan como sustrato referencial primigenio sobre el que se coligó el arte lírico López Andrada para matizarlas, (re)crearlas, (re)vivirlas y (re)significarlas.

A. Teno, artista de vigorosa fuerza expresiva y heterodoxa originalidad estética, ha sido considerado como uno de los creadores expresionistas más significativos del arte español contemporáneo. El muestrario iconográfico es significativo de la práctica experimental y extroversión anárquica del artista cordobés. Con una aguda intención desmitificadora gestada por una fuerza nacida del desasosiego del autor, de su inconformismo iconoclástico y de la convulsión telúrica y palpitante de la bocamina que impregnó su identidad existencial y artística, estas piezas ejemplifican acreditadas representaciones expresionistas características de su práctica creativa. Tanto en su característico bestiario rapaz, onírico y rural como en las fisonomías humanas de esta carpeta, los trazos de realidad se desfiguran como se ensombrece lo material en las entrañas de la tierra; lo figurativo se envuelve bajo el halo de enigmáticas abstracciones que parecen descomponer el sustrato central y que robustecen el carácter telúrico de los motivos a la vez que amplían la tejedumbre semiótica y hermenéutica que inspira cada composición. Su ímpetu expresivo guarnecido de

fuerte dinamismo y plasticidad se refuerza en cada lámina con una amplia gama cromática elaborada sobre colores vibrantes y envolventes (rojizos, ocre, amarillentos, verdosos, azulados...) en función de la necesidad expresiva para acentuar la carga energética y el ritmo tenso, dinámico y dramático que rezuman los lienzos. Impregnadas de una fascinación trascendental, con mensajes puros y directos plasmados en el hondo y expresivo lenguaje pictórico expresionista, las pinturas, inquietantes y reveladoras, apelan a fuerzas telúricas y magnéticas en un ejercicio de revelación de los etéreos espíritus que pueblan el alma del artista cordobés.

El objeto pictórico se constituye como fuerza centrífuga para las construcciones líricas. López Andrada aleja sus versos de disertaciones prosopográficas y/o de reelaboraciones efrásticas que recrean lingüísticamente lo iconográfico. El poeta penetra en la cosmogonía psicológica y anímica que envuelve cada pintura para iluminar posibles connotaciones emanadas del fuero interno del creador. Los poemas prescinden de relaciones formales, comentarios cromáticos o técnicos o formulaciones del mirar-describir para convertirse en depositarios y refractarios de las emociones y sentimientos evocados a partir de las impresiones causadas por cada hito pictórico no exentos de sus consustanciales dimensiones metafóricas. El poeta se centra en la geometría humana y natural que conforma el espacio físico y alegórico de Los Pedroches para poblar sus estrofas con las humildes gentes valesanas, su flora y fauna, su crudeza meteorológica, las sombras y víctimas que habitan en sus espacios, su alquimia y sus misterios, su progresiva desolación y ruina, el sino crepuscular que lo cerca, las sensaciones de herrumbre y soledad únicamente alteradas por la majestuosidad y protección del águila, las dialécticas entre el universo perdido de la infancia y las sombras del presente... en una selección paradigmática que prefiere lo adusto, lo terruñero, el léxico sencillo, la sintaxis simple y la estimulación de sensaciones y de sentimientos ligados a las personales impresiones pictóricas.

A. Teno y A. López Andrada comparten un sustrato antropológico y etnográfico. Ambos han encontrado iluminación en el mismo espacio misterioso, mágico y telúrico de los Pedroches donde el contraste entre sus universos de la infancia con la desolación y drama contemporáneos se erige en motivo inspirador. Si A. Teno se reencontró con sus orígenes y sintió las palpitaciones de los paisajes incandescentes de las profundidades de la tierra enfrentándose a motivos y realidades del paisaje/paisanaje como proyección de sus inquietudes vitales y de sus emociones somáticas, en muchos casos proyección del abandono, del sufrimiento interior y de la tristeza que rezuman sus espíritus y creaciones, A. López Andrada devuelve las imágenes resemantizadas desde el artificio de la expresión lírica para poetizar las impresiones que le inspiran. En definitiva, *Bocamina* se construye como proyecto interdiscursivo en el que, significativamente, se entrelazan dos manifestaciones artísticas representativas de los estilos y modulaciones estéticas de dos creadores gestionados por el alma de la tierra que habitaron.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudelo, P. A. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y literatura*, 60, 75-92.
- Bagué Quilez, L. (2018). Lecturas del Quijote en la poesía española reciente: Yo recordé mi nombre en Barcelona. *Anales Cervantinos Vol. L*, 253-278. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2018.011>
- Calabrese, O. (Ed.) (1980). *Semiotica della pittura*. Il Saggiatore.
- (1985). *El lenguaje del arte*. Paidós.
- Cordero González, C. (2017). *Aurelio Teno en la memoria*. Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara”.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (1988). *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos.
- Giraldo, E. (2007). *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. Comfama.
- (2015). Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama, *Revista Co-herencia*, 12(22), 201-226. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.22.9>
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words: The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago University Press.
- Hernández Guerrero, J. A. (1990). A modo de prólogo. En *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura* (pp. 9-36). Universidad de Cádiz.
- Jerez-Farrán, C. (1990). El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán. *Hispania*, 73(3), 568-576. <https://doi.org/10.2307/343935>
- Krieger, M. (2000). El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y Pintura* (pp. 139-160). Arco/ Libros.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Ekphrasis and the Other*. Universidad de Chicago.
- López Andrada, A. (2001). *La luz del verdinal*. Arte Gráfico Vallesano.
- Monegal, A. (2000). Introducción. Diálogo y comparación entre las artes. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y Pintura* (pp. 9-24). Arco/ Libros.
- Pfister, M. (1985). Konzepte der Intertextualität. En Ulrich Broich (Ed.) *et al. Intertextualität* (pp. 1-30). Max Niemeyer Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783111712420.1>
- Pimentel, L. A. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías*, 4, 205-2015.
- Plaza Velasco, M. (2018). Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en “Exposición” de Ulvido García Valdés. *ACTIO NOVA: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 29-64.
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la écfrasis. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y Pintura* (pp. 161-186). Arco/Libros.
- Robillard, V. and Jongeneel, E. (1998). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. VU University Press.
- (2011). En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual). En S. González Aktories e I. Artigas Albarelli (Eds.), *Entre artes: entre actos: écfrasis e intermedialidad* (pp. 27-50). UNAM.
- Teno, A. (1988). Magia y alquimia de Aurelio Teno. En *Exposición antológica A Teno* (p. 8). Diputación de Córdoba.
- Teno, A. y López Andrada, A. (1997). *Bocamina*. Ayto. de Pozoblanco y Diputación de Córdoba.

- Valdivia Baselli, A. (2005). Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde Museo interior de José Watanabe. *Ajos y Zafiros*, 7, 57-68.
- Zambrano, M. (1990). *Claros del bosque*. Seix Barral.
- (2012). *Algunos lugares de la pintura*. P. Chacón (Ed.). Eutelequia.
- Zueras, F. (1988). Aurelio Teno. Artista cordobés universal. En *Exposición antológica A Teno* (pp. 17-36). Diputación de Córdoba.

Reseñas de libros

Molanes, Mónica y Reck, Isabelle (Eds.): *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI. Hibrideces, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor, 2019, 514 pp. ISBN: 978-84-9895-533-0.

Atención: esto no es una reseña. Se trata de una reflexión más general (inacabada y quizás impertinente) a partir de la lectura de un libro de cuyo interés quieren dar testimonio las líneas que siguen.

En un artículo relativamente reciente, el teórico-semiólogo Francesco Casetti (2009) eliminaba los riesgos de una aproximación ontológica reductora a la pregunta de “qué es el cine” al valorar los parámetros que a su entender constituyen la *experiencia fílmica* desde una configuración históricamente variable. Creo que esa misma perspectiva debería ser abordada si hablamos de la *experiencia teatral* (permítanme mantener aún la cursiva) en el momento actual, muy dado a la imposición de paradigmas y giros que nos están poniendo delante de una realidad escénica en continua mutación, con una heterogeneidad inabarcable de objetos de estudio para el investigador.

La experiencia de la que habla Casetti nos instala en la posibilidad de acceder al mundo en primera persona, pero también ante la necesidad de adquirir un conocimiento y unas competencias que den sentido a ese mundo¹. La experiencia está anclada por lo tanto en la percepción individual y colectiva del mundo pero se extiende al ámbito de la comprensión y de la reflexión de lo vivido, a la creación de una sabiduría específica que se alcanza a través de un aprendizaje. Será labor del investigador establecer hasta qué punto la experiencia teatral ha variado en los últimos tiempos, en un sentido amplio (la experiencia teatral como medio de conocer nuevos aspectos de la realidad-mundo contemporánea) y en otro más restringido (la experiencia teatral como dispositivo comunicativo en evolución desde una visión semiológicamente más pragmática). Con la variación de los modos en que podemos disfrutar de un acontecimiento teatral la experiencia teatral ha modificado su propia especificidad añadiendo

¹ Véase, en complemento a lo dicho por Casetti, los libros de Vivian Sobhach (1992) y Martin Jay (1998).

nuevas formas y formatos, y configurando márgenes de difícil trazado en lo que se refiere a aquello que Hans-Robert Jauss denominaba *horizonte de expectativas*.

Hay contextos institucionales nuevos para el teatro, pero sobre todo encontramos vías de consumo divergentes que limitan y alteran la posición del espectador y el mismo estatuto de la condición espectral (la actitud o vivencia espectral, la *spectatorship*, si se admite la introducción de un término inglés del que carecemos en español), que funda y establece los posibles escenarios de inteligibilidad del espectáculo. Ahí debemos articular la tensión entre la recepción social e individual, los procesos de interacción tecnológica, la inmediatez (en el sentido de Jay D. Bolter y Richard Grusin), la comunidad, lo social/el rito colectivo, la inmersión, la irrupción de lo real (el efecto de lo real como anclaje en el mundo), la reconfiguración de la realidad a través de la mirada. Y todo ello en el contexto de la expansión imparable de la imagen digital y de los dispositivos que gobiernan nuestra vida cotidiana, desde las cámaras de vigilancia a los navegadores (con el móvil, sin duda, como gran panóptico).

Podemos reconocer que el uso de los medios de comunicación ha implicado la creación de nuevas formas de acción e interacción en la sociedad, de tipos de relaciones sociales y de diferentes maneras de relacionarse con los otros y con uno mismo². Como señalaba Casetti para el cine, no respondemos a la pregunta de “qué es el teatro” sino a la de “dónde está el teatro”, esto es, a la descripción de una experiencia cada vez más (multi-) localizada y cada vez menos limitada y más liminal o híbrida, sin regulación ni disciplina. De ahí también la inflación del término *práctica(-s)* como unidad de acción o de actividad humana compartida, asociada por supuesto a la transmisión de un conocimiento³. Michel de Certeau hablaba de una perspectiva centrada tanto en las *prácticas* como en las *operaciones* en las que, cualesquiera que sean sus modalidades, se trata de “hacer algo con algo”, “hacer algo con alguien” y “cambiar la realidad cotidiana y modificar el estilo de vida, hasta arriesgar la existencia misma” (De Certeau 1999: 202)⁴. Esta socialidad contemporánea se concreta en la “producción colaborativa de deseos”, de “procesos abiertos de colaboración”, de “maneras de hacer” que se asocian a una conciencia crítica e incluso a una comunidad de ciudadanos activistas (De Certeau 1996: 13 y 21)⁵. Reinaldo Laddaga, por su parte, se refería a la emergencia de un “régimen práctico de las artes” (entiéndase aquí el *régimen* como el *episteme* de Michel Foucault o el paradigma de Thomas S. Kuhn) en el que abundan prácticas no institucionales, dispersas, cambiantes y móviles, redes y proyectos que configuran “objetos fron-

² Véase el alejamiento del modo de relación cara a cara, sustituido por los que John B. Thompson llama *modos de interacción casi mediática*, con estructuras interactivas de producción/acción y recepción diferentes, de una gran riqueza simbólica, en John B. Thompson (1998).

³ Para entender la *práctica* como “key term” de la teoría cultural actual, cfr. Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina y Eike von Savigny (2005); y Marcus Boon y Gabriel Levine (2018).

⁴ Véase también AAVV. (2001).

⁵ Véase, con ese tono poético propio del autor, la alusión a “productores desconocidos, poetas de sus asuntos, inventores de senderos en las junglas de la racionalidad funcionalista” (1996: 40).

terizos” y “microesferas públicas experimentales”, sin bordes rígidos ni estables (Laddaga 2006: 64 y 280).

No me detengo más en estas consideraciones, que afectan de igual modo no solo al régimen estético, al pensamiento crítico y al compromiso político (y a lo que Jacques Rancière llamaría *disenso*), sino también, en nuestro caso, al teatro entendido como proceso de elaboración colectiva y de restauración activa de una relación social⁶. Todo lo dicho más arriba tiene mucho que ver con el paisaje que dibuja el volumen que hoy reseñamos, en donde, a pesar de la pervivencia de una atención todavía mayoritaria al drama en un sentido más o menos literario, se percibe por fin la transformación de modelos de investigación en un claro movimiento hacia una concepción del arte más participativa, como forma siempre arriesgada de crear/comunicar experiencias, afectos o emociones desde un lugar voluntariamente alternativo. En el propio subtítulo de esta recopilación, que recoge treinta y cinco textos presentados en el II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Siglo XXI (AITS21, Université de Strasbourg, marzo de 2016), está presente la irrupción del estudio de nuevas estructuras y estéticas teatrales, que aún convive, como decimos, con aproximaciones más tradicionales sobre el drama escrito por autores tan diversos como Josep Maria Benet i Jornet, Juan Mayorga, Rodrigo García, Vanesa Sotelo, Lola Blasco, Lidia Falcón o Rubén Ruibal, entre otros (a cargo de Eduardo Pérez Rasilla, Francisco Gutiérrez Carbajo, Fanny Blin, Émilie Lumière, Manuel Aznar, Simone Trecca, Domingo Pujante, Claire Spooner o Saúl Serantes), o sobre compañías de gran importancia en el panorama español, desde Chévere hasta la Agrupación Señor Serrano (con capítulos muy meritorios de Emmanuelle Garnier, María Eugenia Romero o Julio Provencio). Lo que más sorprende, con todo, es, como ya subrayan las editoras Isabelle Reck y Mónica Molanes en su introducción, la declinación de lo político en diferentes rutas de acceso a lo teatral: teatro aplicado, teatro ciudadano, teatro relacional, teatro del disenso... De especial interés para entender los argumentos anteriores son, en mi opinión, las aportaciones de Bárbara Díaz y José Ignacio Lorente (“Escenarios del disenso. Prácticas escénicas comunitarias”, pp. 57-71) o Ana María Contreras Elvira y Alicia Blas Brunel (“De hilos, redes y laberintos: prácticas pedagógicas del teatro subversivo”, pp 123-136). Los primeros defienden el funcionamiento de un nuevo *sensorium* que dé cabida a incontables “desbordamientos e insurgencias”, a mecanismos de “crear comunidad en torno a una experiencia compartida, sensible a los procesos imprevisibles, a la incertidumbre y a la deriva de unas dramaturgias sometidas a un constante proceso de re-escritura e interpretación” (59). Esta escena “disensual”, entregada a la instauración de redes y proyectos y a la puesta en marcha de “comunidades expandidas”, tiene tam-

⁶ “Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia... Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible en todos los niveles: las jerarquías de poder/dominación, el predominio de la razón sobre la sensibilidad, la imposición de la forma por sobre la materia. y la distribución de las capacidades e incapacidades” (Rancière 2010: 51).

bién su espacio en el artículo de Contreras y Brunel, esta vez desde la perspectiva de lo pedagógico, como campo de batalla para la creación de un teatro que sea “lugar de encuentro, debate y acción directa sobre problemáticas sociales” (124).

Anxo Abuín González
 Universidade de Santiago de Compostela
 anxoabuín@gmail.com
 ORCID: 0000-0002-7232-9150

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, P., Carillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (Eds.) (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ed. Universidad de Salamanca.
- Bolter, J. D. y R. Grusin (1998). *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press.
- Boon, M., y G. Levine (Eds.) (2018). *Practice*. Whitechapel Gallery/ The MIT Press.
- Casetti, F. (2009). La experiencia filmica: algunas cuestiones para la reflexión. *Admira*, 1. http://institucional.us.es/revistas/AdMIRA/2009/1.1.1_Casetti_ExperienciaFilmica.pdf. <https://doi.org/10.12795/AdMIRA.2009.01.01>
- De Certeau, M. de (1999). *La cultura en plural*. Nueva Visión Argentina.
- (1996). *La invención de lo cotidiano*. 1. *Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Jay, M. (1998). *Cultural Semantics. Keywords of Our Times*. University of Massachusetts Press.
- Schatzki, Th. R., K. Knorr Cetina, y E. von Savigny (Eds.) (2005). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203977453>
- Sobhack, V. (1998). *Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (Ed.): *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*. Barcelona: Gedisa, 2019, 335 pp. ISBN: 978-84-17690-63-2.

Narrativas transmediales expone las nuevas narrativas artísticas y culturales que se configuran en el siglo XXI, así como las implicaciones que este giro transmedial tiene, no solo para la producción artística sino también para la teorización y estudio de estos fenómenos. El editor ha reunido quince valiosos capítulos que dan cuenta de la producción transmedia española principalmente, pero sin dejar de lado fenómenos de otras latitudes. La relevancia del libro radica en la propuesta de un marco teórico y crítico para el estudio de narrativas transmediales, incluso más allá del contexto hispánico. En la introducción, Sánchez-Mesa reconoce las aportaciones teóricas anglosajonas, en particular las provenientes de Henry Jenkins en sus textos seminales como es *Convergence Culture*; sin embargo, considera necesario trascender la idea de *transmedia storytelling* e insta a hablar de narrativas transmediales, no como cambio de término, sino como un esfuerzo por investigar lo transmedial en formas artísticas y culturales que el teórico estadounidense no consideraba, entre ellas: las formas transmediales en el teatro y performance, el documental, la literatura digital, la identidad en redes sociales o las series de televisión. Más aún, la perspectiva compartida por los autores de los capítulos sigue de forma crítica a teóricos como Marie-Laure Ryan, Jan Baetens, Carlos Alberto Scolari o Robert Pratten. Hay una profunda discusión de los fenómenos actuales a través de la teoría y comparativa de los nuevos medios, los estudios teatrales, del performance, del cine y la televisión, y los estudios culturales. Las colaboraciones comparten un rasgo decisivo, su cuestionamiento por el rol del espectador convertido en partícipe de las obras, como co-creador e incluso co-financiador de ellas.

La primera de las cuatro secciones, titulada “Narrativas transmediales: nuevos medios, tecnologías y formatos emergentes”, abre con un artículo y diálogo entre Sánchez-Mesa y Lance Weiler, especialista y escritor de narrativas transmediales. En particular, discuten la pieza *Frankenstein AI, A Monster Made by Many*, creada por Weiler y su equipo en Columbia University, la cual posee, además de los componentes computacionales y tecnológicos, dimensiones narrativas, cinematográficas, teatrales, performativas y audiovisuales. Esto les lleva a observar a la inteligencia artificial (IA) y la tecnología como vías para conformar narrativas transmediales.

Para Weiler, la narrativa multiplataforma del *transmedia storytelling* ha quedado relegada por nuevas formas que implican el involucramiento del público como co-escritor o *co-storyteller*. Asimismo, sostienen que la tecnología puede tener una función social positiva, al abrir el diálogo sobre la relación presente y futura de la humanidad con la tecnología.

Por su parte, Marie-Laure Ryan presenta en su capítulo las expectativas que se han creado y las que se han confirmado respecto a la realidad virtual (RV), tanto en los videojuegos, en redes sociales o en el cine. Ryan cuestiona las posibilidades de interactividad entre usuario y el entorno digital, así como su (im)posibilidad de co-escritura de la narrativa. Para la autora, el arte narrativo que emplee la RV debe equilibrar la inmersión temporal (evolución de la historia) y la espacial (interés por el entorno) y, en algunos casos, alcanzar la inmersión emocional (empatía). La teórica analiza filmes con RV que van del discurso documental al ficcional, cuestionando la colocación del espectador en la posición del personaje y la explotación del nivel de experiencial sobre el narrativo. Compara las dificultades de uso de la RV con las del cine temprano; de franquear estas dificultades, sostiene, la RV se convertirá en un medio narrativo de importancia.

Anxo Abuín explora en su artículo las manifestaciones del GIF (*Graphic Interchange Format*), al cual observa como una forma cultural y artística que da cuenta de un mundo post-textual donde lo audiovisual ha triunfado sobre lo textual. El autor señala su empleo con fines filmicos, por ejemplo, con el *clif* (clip + GIF) y su uso de planos y edición; compara al GIF con el protocine por su forma, por el valor del gesto en el cine y por implicar el *punctum*, que produce conmoción en un fragmento. Subraya su explotación comercial pero también su institucionalización en el mundo del arte. Abuín ve también una dimensión social, en tanto que adaptación, apropiación, circulación y participación por parte de cualquier individuo. El autor se enfoca en la apropiación de la imagen y obra de William Shakespeare; ve la rearticulación de sus fragmentos textuales, su descontextualización o alteración, con que el dramaturgo y su obra deviene en espectro de sí.

José Manuel Ruiz se enfoca en los memes como una forma cultural contemporánea que circula a través de Internet. El autor señala a la memética como una forma de distinguir los elementos y la retórica de este discurso. Observa que el meme posee una estructura semiótica abstracta y elusiva, que solo es posible y reconocible a posteriori, gracias a las actualizaciones, sus réplicas, pero también su longevidad, mientras que su núcleo original se conserva y habilita su discursividad y recontextualización. Ruiz expone la evolución de los emoticones, desde los pseudo-pictogramas (letras y signos), luego los rústicos emojis, hasta las actuales cuasi ilustraciones, lo cual ve como un paso transmedial, por la supervivencia de un núcleo semiótico en un nuevo medio. Destaca su transmedialidad que va desde la ornamentación de edificios a su presencia en el cine, ahora como personajes animados. Para Ruiz en el meme hay un énfasis por exponer la opinión pública y su uso social en movilizaciones transmediales.

La segunda sección, “Cine y televisión transmediales: series, *crowdsourcing* y personajes”, la abre el artículo de Javier Hernández Ruiz donde observa la serie *La peste* como una expansión transmedia. Destaca que la serie hace uso de múltiples plataformas para completar la narrativa televisiva a través de medios digitales (YouTube, página web, redes sociales, podcast, emisiones de cocina). Sin embargo, subraya que esta serie no contó con una “biblia transmedia” o planeación previa que garantizara un proyecto de significación; una obra así, sostiene, aún es una asignatura pendiente en el ecosistema mediático hispano. Por otra parte, enfatiza que las estrategias transmediales de la serie tienden a un registro documental, no a uno netamente ficcional.

Jordi Alberich y Eladio Mateos centran su capítulo en el fenómeno del *crowdsourcing* o creación colaborativa, en este caso audiovisual, como una práctica cultural en expansión, que ha surgido con el impulso del software libre, la defensa del dominio público y el bien común digital. Ante el *crowdsourcing* destacan el *crowdfunding*, como forma de financiación colaborativa. Los autores revisan piezas emblemáticas cinematográficas, fragmentarias y multiautorales, como el documental *One Day on Earth*, que implicó una convocatoria a videograbar y compartir materiales para su posterior edición. Asimismo, abordan el documental *Life in a Day* como un formato que es recolocado en varios países, incluyendo España, con *Spain in a Day*. Los autores señalan la convivencia de lenguas, etnias, religiones, culturas y prácticas sociales como uno de los más altos logros de esta cinematografía colaborativa.

En su artículo, Juan Ángel Jódar y Francisco Javier Gómez parten de la hipótesis de que las narrativas transmediales descansan más sobre los personajes que sobre los mundos narrados. Para ello, abordan el fenómeno del *enterismo* como expresión de la idiosincrasia sevillana, a través de las parodias y el cliché, lo que es expuesto por los personajes Rafi y Fali (Los Compadres) en cortometrajes como *Una trilogía sevillana* o en sus largometrajes como *El mundo es suyo*. Para los autores, en los compadres hay un dispositivo transmedia que se recoloca en otras piezas, trascendiendo la (dis)continuidad de los actores, las narraciones o el medio. El *enterismo* de los compadres transita por los medios digitales, pero también se expande al teatro, al cine y a la serie televisiva.

La tercera sección del libro “Novela y teatro: procesos de transmedialización” abre con el capítulo de María Ángeles Grande, en el cual cuestiona las vías en que se conforma la narrativa transmedia y las formas en que la literatura se relaciona con ella. Para la autora, la intermedialidad implica para la literatura una posibilidad de encuentro con otros medios, sin que necesariamente se alcance lo transmedial. Observa nuevas formas literarias textuales donde los otros medios estructuran el relato o hay remediación. Para Grande, la obra de Agustín Fernández Mallo crea un todo narrativo transmedial que se conforma por novelas, un filme, el blog del autor, ensayos y su figura misma. Grande destaca el valor de las nuevas estéticas a través de diferentes medios que conforman hipermedios, lo que exige nuevas herramientas de análisis para una textualidad reconfigurada.

Por su parte, María José Sánchez Montes pregunta cuál es el sentido de incorporar nuevos medios y tecnologías digitales al teatro actual, si es una moda que no dejará mayor legado o, por el contrario, si es un modo que cambiará la manera de hacer teatro y lo que este significa. Para ello, aborda montajes actuales, entre ellos *La cocina de Arnold Wesker* y *La puerta de la ley*. Del primero, destaca las nuevas tecnologías en escena y la transmisión televisiva en directo con que el teatro se aproxima a otras audiencias; de la segunda, observa su estrategia transmedia planificada desde su estado embrionario, con la intención de hacer al público partícipe. Para la autora no solo es necesario cuestionar qué es un espectáculo transmedia, sino qué invita a hacer.

Nieves Rosendo se centra en la adaptación de *El proceso* de Kafka en el montaje teatral *La puerta de la ley*, para el cual ella ha creado la expansión del universo transmedia. La autora ve al montaje como el núcleo de dicho universo, una pieza independiente pero que desarrolla un sistema de piezas satelitales derivadas, que complementan el sentido narrativo de la obra. Rosendo sostiene que la expansión transmedia busca situar al espectador dentro del mundo ficcional, para lo que han preparado “puertas de entrada” a la obra: la página web, los interrogatorios, insertos en revistas y una exhibición. Todos estos productos aparecen en la “biblia transmedia”, que permite tanto producir como controlar las expansiones de tres elementos básicos: mundo, personajes y acciones, para crear un universo transmedia coherente, no redundante y que conforme un todo ficcional.

Julia Nawrot analiza el *Tríptico* del polaco Mikołaj Mikołajczyk para cuestionar la posibilidad o imposibilidad de “alcanzar” un teatro transmedia. La autora presenta cada una de sus tres partes, las cuales incorporan otras artes y las nuevas tecnologías; la videograbación constante de los espectadores y sus acciones en el espacio teatral le permite al director-actor hacer del espectador un co-creador de la obra, al proyectar sus imágenes, implicando una participación no voluntaria o inconsciente. Otras estrategias incluyen la proyección de las cámaras dispuestas en el camerino o la interacción del público con el actor. Con todo esto, la autora reitera su pregunta, si esto hace a un montaje un teatro transmedia, pese a que no implica una narración en múltiples plataformas ni acceso a ellas de forma independiente. Así, Nawrot subraya la necesidad de repensar qué es lo transmedia.

La cuarta y última parte, “Transmedialidad y narrativas factuales: periodismo, activismo y redes sociales”, inicia por el capítulo de Jan Baetens, donde aborda los mundos narrativos transmedia de ficción en relación a aquellos de no ficción. Ante las propuestas analíticas de Jenkins, plantea que las narrativas transmediales no son un concepto ni prácticas unificados y observa formas que escapan a las consideradas por Jenkins, como son las narrativas de no ficción. Baetens se centra en el periodismo gráfico al analizar el reportaje fotonovela *La grieta* y el cómic *Viva la vida*. Sobre la primera afirma que exhibe lo que un periodismo tradicional no muestra, pues completa en la transmediación la perspectiva del mundo narrativo (el fenómeno social). En el segundo caso, el cómic documental confronta el reportaje

con un discurso de ensoñación, los anhelos de Ciudad Juárez, y plantea si ambos mundos narrativos pueden complementarse: sucesos (no ficcionalidad) y ensoñación (ficcionalidad). El autor cierra el artículo cuestionando si hay o no un mundo narrativo en la narrativa de no ficción y, en caso afirmativo, cómo es posible aproximarse a él.

Magdalena Trillo-Domínguez, Carmen del Moral y Ana Sedeño-Valdellós discuten la conformación del clipmetraje como la confluencia de medios para articular un periodismo transmedia, el cual involucre narrativas, plataformas y usuarios. El clipmetraje representa un triunfo de lo audiovisual sobre lo textual, el cual se vincula con el videoclip comercial o musical y al formato documental. De esta forma, el periodismo articula la información de forma inmersiva, ágil y alcanza nuevos públicos; además, afirman, hace las veces del nuevo titular o *gancho*, para llevar a los lectores a la información in extenso. Otras características son su brevedad y la distribución en las redes sociales. Las autoras estudian algunos casos de clipmetrajes en medios españoles y cómo hacen uso de lo textual, lo visual y una voz descriptiva, con que buscan conformar un todo informativo-periodístico.

Antonio Alías expone el uso de la narrativa transmedia como vía de la memoria histórica y el activismo. Esto permite confrontar la hegemonía de la historiografía institucional, dando paso al discurso de los individuos, los ciudadanos, que en el caso del proyecto que estudia, el documental *Vencidxs*, son los dolientes o agredidos por la brutalidad de la Guerra Civil española o durante el franquismo. Esto implica la posibilidad de hablar en primera persona, de dar lugar a la desprestigiada oralidad como vía para alcanzar la reparación del daño a escala individual y colectiva. Junto al documental aparece el proyecto *DateCuenta*, que documenta las omisiones de los medios tradicionales. Además, señalan, el documental hace uso de otros medios, como es la carta postal. Para Alías, estos nuevos medios tienden a la consciencia y al cambio social, para ser una nueva forma de intervenir la realidad.

El libro cierra con el capítulo de Sarai Adarve que estudia las redes sociales, Facebook en particular, como espacio para la conformación de la identidad individual. La autora observa la usabilidad programada (homogeneizadora y corporativa) como un entramado donde se difuminan los límites de lo público y lo privado, de la realidad y la ficción, y surge un nuevo yo fragmentado. Es un yo que se conforma por una narrativa transmedia gracias a herramientas disponibles (fotos, textos, videos, descripciones textuales, una biografía y *timeline*) que tienden hacia una coherencia. Finalmente, señala que la sociabilidad de las redes sociales afecta al yo individual y tradicionalmente social, haciendo mella sobre el individuo.

El presente volumen se ha conformado a través del largo recorrido del proyecto de investigación Nar-Trans, del cual este es el producto final; en él se da cuenta de una diversidad de producciones artísticas y culturales que hacen uso de la narratividad transmedia. El libro constituye una herramienta crítica sobre las nuevas estéticas y la forma en que es posible aproximarse a ellas. Uno de los valores más altos de este libro es su afán por cuestionar y trascender las posturas seminales sobre

la transmedialidad, señalando su insuficiencia teórica ante los nuevos fenómenos. Los capítulos hacen hincapié en producciones que ponen en crisis qué es lo transmedial, si es una moda o un modo y cuáles son sus repercusiones. Hay además un énfasis en reconocer cierta hegemonía de lo audiovisual sobre lo textual. Los autores insisten en las intersecciones entre el arte y la cultura de masas, y en un estadio de evolución de los nuevos medios. Más aún, subrayan los procesos de creación colaborativa de las obras en su dimensión social y política. El libro aporta una valiosa discusión sobre el marco teórico y crítico de estas narrativas, ante una expansiva producción global de narrativas transmediales que llaman a ser estudiadas.

Gerardo Cruz-Grunerth
Boston University
gcruzg@bu.edu
ORCID: 0000-0002-1369-174X

Anxo Abuín González / Belén Tortosa Pujante (Eds.): *Figuras del espectador: nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual*, *Bulletin of Spanish Studies*, 97 (1), 2020. ISSN-e: 1478-3428

La preocupación en el mundo de la escena por el espectador ha sido una constante que atraviesa la tradición occidental desde la *Poética* aristotélica y su idea de catarsis. Se trata de un elemento indispensable en este género artístico y, por lo tanto, comunicativo, sin cuya presencia es imposible hablar de teatro. Una mirada que no actúa solo pasivamente como receptora, sino que cuyo concurso es fundamental para que se produzca la semiosis al participar de fenómenos como la denegación teatral.

Diferentes dramaturgias de la primera mitad del siglo XX ya se preocuparon por experimentar con las posibilidades de la puesta en escena para suscitar efectos diversos en el público -Gordon Craig, Brecht, Artaud, etc.-. Pero sería a partir de los años sesenta cuando se produce un giro performativo, como analizaría Erika Fischer-Lichte, donde la participación del espectador se constituiría en clave para una serie de propuestas que habrían de tener en los mecanismos constructivos de la *performance* el modelo a seguir, siendo trasladados estos preceptos a una parte reseñable de la escena contemporánea.

Si esto es, *grosso modo*, lo ocurrido en la pasada centuria, en lo que llevamos de siglo advertimos la necesidad de reflexionar sobre un nuevo estatuto espectadorial producido por los cambios acaecidos en las últimas décadas, donde la visión del espectador sobre el arte ha sufrido ligeras pero significativas mutaciones. El monográfico titulado *Figuras del espectador: nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual*, publicado en el primer número del volumen 97 de la revista británica *Bulletin of Spanish Studies*, precisamente se preocupa de abordar estas cuestiones. Editado por Anxo Abuín González y Belén Tortosa Pujante, muestra a través de siete artículos una gran variedad de enfoques desde los que abordar esta relación entre el espectáculo y su público, uno de los temas principales del proyecto de investigación *PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital*, financiado el Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el FEDER 2014-2020, y del cual este monográfico se constituye en uno de sus resultados más sobresalientes.

El primer trabajo, firmado precisamente por Abuín González y Tortosa Pujante, e intitulado “Figuras del espectador: nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual” (pp. 1-14), traza una amplia y completa panorámica sobre una serie de experiencias escénicas que retan a las dramaturgias más convencionales fundadas sobre el modelo aristotélico, bien a través de la modificación del espacio escénico o bien poniendo en primer término elementos como la participación del espectador en obras como *Accions*, de La Fura dels Baus. A través de este trabajo, que aborda desde diferentes perspectivas muchas de las variables posibles del teatro en los siglos XX y XXI, es posible tener una primera y certera aproximación a la evolución de las artes escénicas acaecida en nuestro país a lo largo de este periodo, donde, a tenor de lo expuesto en este número, no se estuvo a la zaga de la vanguardia de cada momento histórico concreto. El artículo, que también actúa a modo de introducción del monográfico, finaliza con la presentación del resto de trabajos que lo conforman.

Rodrigo García es uno de los autores del ámbito hispánico que más fácilmente se podría incardinar dentro de la categoría de teatro posdramático, según la oportuna definición de Hans-Thies Lehmann, generando con sus obras controversia por su estilo provocativo. Anxo Abuín González es el encargado de analizar la recepción por parte del público en “Do-not-act-like-a-girl?: ambigüedades espectatoriales en *Muerte y reencarnación en un cowboy*, de Rodrigo García” (pp. 15-25). El investigador gallego toma como pretexto el espectáculo del título, estrenado en 2009, donde García reflexiona sobre nuevos modelos de masculinidad. Analiza así cómo se actualizan dichos modelos a través de la performativización de los mismos sobre la escena, recurriendo al sarcasmo sobre modelos heteronormativos como el del *cowboy* estadounidense.

Acerca del rol que ocupa el espectador en el ecosistema mediático digital actual se pregunta María Ángeles Grande Rosales en su contribución “El espectador digital y el teatro diseminado” pp. 27-49), partiendo de la idea inalienable de que la copresencialidad entre público y actores sigue siendo uno de los rasgos clave de la estética teatral contemporánea. A partir de este diagnóstico esboza una serie de categorías para entender la escena actual, haciendo mención a su vez a espectáculos teatrales, parateatrales y paratextuales que aglutinan una gran diversidad de propuestas artísticas vinculadas de algún modo a las artes escénicas: performance intermedial, dispositivos teatrales, performance posorgánica, dramaturgias digitales, etc...

Sobre un tipo de espectáculo mucho más concreto centra Fabrice Corrons su artículo “Deseo y actuación del *spectador* en el acontecimiento performativo de la era digital” (pp. 51-68). Para ello acuña el neologismo *spectador*, designando así a las peculiares estrategias espectatoriales del público que observa y/o participa en *performances* de tipo erótico o pornográfico. Con el fin de entender cómo se produce este fenómeno, en un primer momento teoriza sobre la concepción de la sexualidad de esos espectadores, influenciada de forma clara por el fácil acceso

a la pornografía gracias a internet, y cuestiona el carácter disidente de este tipo de expresiones. Partiendo de estas ideas, Corrons analiza las acciones de *performers* como Pere Faura, Abel Azcona, Celeste González o Roi Vidal Ponte, explicando obras que ponen en una compleja tesitura al espectador en su consideración más tradicional al transgredir ciertos límites institucionalizados por el teatro burgués.

Si las propuestas presentadas en el monográfico hasta este momento abordan las artes escénicas desde su dimensión más performativa, esto no excluye la posibilidad de encontrar en autores como Juan Mayorga también rasgos que apuntan a una investigación sobre la necesidad de interpelar al público de una forma más efectiva. Cristina Oñoro Otero, en su artículo “El espectador como cartógrafo: reflexiones sobre el teatro de Juan Mayorga” (pp. 69-87), parte de la idea de cartografía, tan importante en la obra y pensamiento del dramaturgo español, para usarla como metáfora de la labor de construcción del sentido del espectáculo que debe llevar a cabo todo espectador. La cuestión es que si en los casos traídos a colación hasta este momento en el monográfico se incidía en la búsqueda de un público participativo, en este caso Oñoro Otero articula sus ideas a partir la noción de *espectador emancipado* de Jacques Rancière, y desbroza así conceptos como la elipse, el mapa, la imagen dialéctica y la constelación, usados por Mayorga para explicar su particular visión de la función del espectador en sus obras, siguiendo la lógica de pensadores tan importantes en la configuración de su cosmovisión como Walter Benjamin.

El carácter participativo de gran parte de las obras de Mayorga, en el sentido explicado por Oñoro Otero, tiene una irrenunciable y patente dimensión política, explicitada también por el autor madrileño en sus escritos teóricos. Sobre esta capacidad del teatro, en este caso centrándose en la labor de Ana Vallés y Baltasar Patiño, también abunda Eduardo Pérez Rasilla en “La resistencia como estrategia de relación con el público en *Teatro invisible* y *Antes de la metralla*, de Matarile Teatro” (pp. 89-107). A lo largo de sus más de tres décadas al cargo de la compañía del título, esta dupla ha desarrollado un importante proyecto creativo donde la reflexión sobre la dimensión ética de la escena ha recibido una atención central, intentando deslindarse de otro tipo de prácticas artísticas al uso que omitían la reflexión en torno a cuestiones tan urgentes como el papel social del teatro. La compañía logra así generar una discursividad muy sugerente a través de la articulación de textos provenientes de pensadores diversos. Por ejemplo, Slavoj Žižek o Georges Didi-Huberman, dos de los autores convocados en sus producciones gracias al pensamiento que performan en sus puestas en escena. Pérez Rasilla, para defender sus ideas, pone especial atención al análisis de dos espectáculos recientes como *Teatro invisible* y *Antes de la metralla*, obras posdramáticas que alternan lo reflexivo y meditado con la contingencia de la vida intra y extraescénica.

El monográfico se cierra con “Escuelas de espectadores: pedagogías performativas en la práctica escénica contemporánea” (pp. 109-125), trabajo firmado por Belén Tortosa Pujante. Este último artículo se inicia haciendo mención a un proyecto de tanto éxito e interés como la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Creada por

el profesor Jorge Dubatti, demuestra cómo el público no solo necesita asistir a los espectáculos, sino también contar con una extensión de su experiencia espectral más allá de los escenarios, a través de diferentes estrategias participativas que lo involucren dentro del ámbito escénico de alguna u otra forma, como puede ser el aprendizaje. La autora desarrolla esta idea en el artículo a partir de la noción ya citada de Erika Fischer-Lichte del giro performativo, así como la del giro social de los noventa enunciada por Claire Bishop. Usando estos trabajos como marco teórico, focaliza a continuación su atención en ciertas prácticas escénicas que aúnan lo pedagógico con el arte, lo que ha denominado Tortosa Pujante “pedagogías performativas”, donde destaca, entre otros aspectos, un claro carácter autorreflexivo. Como ejemplo de este tipo de prácticas escénicas la autora analiza la labor de agrupaciones como Pedagogías Invisibles o Las Bastardas, así como artistas de la talla de Idoia Zabaleta o Claudia Castellucci.

Sin lugar a dudas, a la vista del nivel académico y la variedad de los diferentes artículos mencionados, podemos concluir que el monográfico aquí reseñado ofrece una buena muestra de que esta preocupación por el espectador no solo le compete al público mismo o a los investigadores académicos, sino también a creadores teatrales que ven en la experimentación con él una forma de innovar en la escena, e incluso generar un lenguaje propio.

Mario de la Torre-Espinosa
Universidad de Granada
mariodelatorre@ugr.es
ORCID: 0000-0002-0027-8745

Panace@. Revista de medicina, lenguaje y traducción, vol. XX, nº 50, 122pp. ISSN 1537-1964.

El presente número de la revista *Panace@*, perteneciente al segundo semestre del año 2019, se trata de un volumen monográfico que corre a cargo de la Dra. Ana M.^a Cabo González, de la Universidad de Sevilla. La revista *Panace@* está dedicada a la medicina, el lenguaje y la traducción, y en este caso particular se centra en la ciencia árabe. Precedidos de una introducción de la editora, que presenta el volumen, ocho artículos de otros tantos autores desarrollan diversos aspectos de la temática central dentro del bloque *Tribuna*. Más adelante, las secciones *Reseñas* y *Entremeses* completan una obra de más de 120 páginas que incluye ilustraciones como la de la portada, a cargo de Inmaculada Rodríguez Cunill.

En su editorial, la Dra. Ana M.^a Cabo González enmarca su trabajo y el del resto de autores en el momento actual de los estudios árabes e islámicos y, en particular, de los estudios sobre “la aportación de los árabes a las ciencias de la salud y de la vida, en un espacio temporal comprendido entre los siglos IX y XV y en un espacio físico que abarca las orillas del Mediterráneo y los pueblos que las conforman”. Como bien indica, la mirada erudita al pasado enriquece el presente, y fruto de este espíritu nace el presente volumen, que recopila algunos de los trabajos y reflexiones más punteros en su área de conocimiento.

La primera de estas aportaciones corre a cargo de Camilo Álvarez de Morales, jubilado de la Escuela de Estudios Árabes del CSIC en Granada, bajo el título de “El arte de sanar en la Andalucía islámica”. En ella, el autor delimita la presencia de la ciencia médica en Al-Andalus, haciendo para ello un recorrido desde el *Kitāb al-Manṣūrī* de al-Rāzī (ss. ix-x) o el *Kitāb al-Malakī* de al-Maḡūsī (s. X), hasta los últimos coletazos del reino nazarí, pasando por nombres como los de Ibn al-Ḥaṭīb y, por supuesto, por las universales figuras de Avenzoar, Maimónides y Averroes. Continúa desgranando las particularidades de la figura del médico, sus conocimientos y sus lugares de trabajo, sin olvidar la ineludible relación existente entre la medicina y la magia, la astrología o la alquimia.

En segundo lugar, se incluye “Una incorporación norteafricana y andalusí a la farmacopea medieval: los tubérculos comestibles de *Sonchus bulbosus* (L.) N. Kilian & Greuter”, de Joaquín Bustamante Costa. En él se enumeran las características particulares de la castañuela, un pequeño tubérculo consumido en la actualidad y ya

presente en los tratados de botánica farmacológica andalusíes y del norte de África. Esta especie, presente en toda la cuenca mediterránea, aparece descrita en detalle en varios de estos tratados, con la particularidad de que no existe un fitónimo único para referirse a ella: *بيض الأرض bayḍ al-‘arḍ*, *حب القربب ḥabb al-qurqub*, *بلوط الأرض ballūṭ al-‘arḍ* o *فستق الأرض fustuq al-‘arḍ* o *قشطنبولة qašṭanyūla* son algunos de los ejemplos mencionados por el autor. A continuación, esboza un completo recorrido a través de las diferentes obras que incluyen información sobre la planta: hábitats, propiedades, nomenclaturas y particularidades que convierten esta aportación, tal y como se indica en la editorial introductoria a la obra, en “una mezcla perfecta de léxico, geografía, botánica, farmacología y medicina.” Concluye Bustamante indicando hasta un total de ocho nomenclaturas distintas, hasta ahora atribuidas a distintas especies, y que gracias a esta investigación quedan indudablemente asociadas a la *Sonchus bulbosus* (L.) N. Kilian & Greuter.

La editora de este número especial, Ana M.^a Cabo González, junto a Mila Mohamed Salem, presentan en tercer lugar su “Interesante reflexión de Ibn al-Ḍahabī (s. XI) sobre el secreto de la vida: el agua”, en la que se incluye la biografía del científico omaní-andalusí Ibn al-Ḍahabī, nacido a finales del siglo X, y la traducción anotada de uno de los capítulos de su obra *Kitāb al-mā’*, un tratado sobre el agua. Esta contribución incide también en interesantes aspectos sobre el manuscrito y las principales características de la edición.

La cuarta aportación a esta obra, “Granada *safarī* e higo *dunniqāl*: la transmisión de nombres y especies en al-Andalus”, la firma Miquel Forcada, y en ella se recogen los orígenes y el desarrollo de estas variedades particulares de frutos, a través del análisis crítico de las fuentes andalusíes disponibles. Comenzando por el relato de la llegada de estos especímenes a Al-Andalus (a través de la información contenida en obras históricas como el *Naḥḥ al-ṭīb* de al-Maqqarī o en el tratado agronómico *K. Zuhrat al-bustān wa-nuzhat al-adhhān* de al-Ṭignārī, que junto a otras conforman lo que el autor denomina un “corpus cordobés”), el autor continúa con la identificación de las especies investigadas en las fuentes botánicas andalusíes. Para ello, indaga en el aspecto léxico y en las variaciones y transformaciones que han experimentado las nomenclaturas de ambas variedades frutícolas, recogiendo abundantes descripciones halladas en diversas fuentes que le permiten rastrear la presencia de estos frutos en la península ibérica desde su llegada en tiempos de la dinastía de los Omeyas hasta nuestros días.

En quinto lugar, se incluye “La medicina árabe medieval”, de Fernando M.^a Girón Irueste, en la que el autor recorre la historia de la medicina árabe, comenzando por el acervo de traducciones que compusieron el corpus de partida (de lenguas como el griego, el siríaco, el árabe, el latín, el hebreo, el farsi, el hindi, el dialecto veneciano, el castellano, el catalán y el francés) y elaborando el recorrido que siguió esta ciencia en la época medieval. Desde la teoría de que la medicina árabe medieval se fundamenta, al igual que sus predecesoras y coetáneas, en puntos de partida erróneos, el autor relativiza la importancia científica de una ciencia que, en su opinión, “apenas condujo a nada positivo”. Centra su artículo, sin embargo, en estas

aportaciones que constituyen la base de lo que conocemos como “medicina greco-helenística-árabe” y detalla, a través de las obras de autores como Rhaces, Avicena, Avenzoar o Averroes, la historia de esta ciencia.

A continuación, Indalecio Lozano Cámara firma su “Historia social y científica de la adormidera y el opio en el islam clásico: fuentes primarias y propuesta de investigación”. Con esta aportación, el autor pretende subsanar la escasez de investigaciones y publicaciones sobre la historia de las drogas psicoactivas en la civilización islámica clásica, particularmente el opio y la adormidera. Para ello bucea en las fuentes primarias y en las principales investigaciones publicadas sobre este tema, agrupándolas según su origen (árabes, europeas, persas, indias, turcas o grecolatinas) y estableciendo una metodología centrada en los estudios árabes e islámicos y la etnobiología. Con ello, Indalecio Lozano proporciona a futuros investigadores un nutrido corpus, una hipótesis de partida y una metodología que se podrá seguir en sus trabajos sobre plantas y drogas psicoactivas.

La séptima de estas aportaciones corre a cargo de Juan Pedro Monferrer-Sala, bajo el título de “Traducciones árabes de fitónimos griegos y sus correspondencias arameas y hebreas”. Esta propuesta presenta un estudio de los fitónimos incluidos en el códice 1625, un manuscrito árabe del Cantar de cantares incluido en la colección de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Tras un pormenorizado estudio del manuscrito, el autor presenta un corpus de veintiún fitónimos árabes incluidos en el texto, ofreciendo su traducción y análisis detallado “con referencias a formas cognadas y posibles étimos, la identificación de la especie botánica y referencias varias, cuando es el caso”.

Por último, y en octavo lugar, María de la Concepción Vázquez de Benito cierra esta tribuna con “La terapia alternativa de la medicina árabe medieval”, una interesante aportación al estudio de los *ḥawāṣṣ*, las “propiedades curativas de ciertos elementos procedentes del ámbito animal, vegetal y mineral”, tal y como los define la autora. A través de un recorrido por las principales obras y autores que han tratado este tema (como al-Rāzī y al-Madā’inī), la autora desgana los principales usos terapéuticos atribuidos a estos remedios simpáticos, principalmente la epilepsia y algunas dolencias de carácter ginecológico. Con su aportación, la autora ofrece un interesante estudio sobre un aspecto poco conocido de la medicina árabe medieval, que sin duda será de gran utilidad para futuras investigaciones.

A modo de conclusión, podemos decir que este número especial de la revista *Panace* supone una importante aportación al campo de la ciencia árabe medieval, y será sin duda una referencia ineludible para todos aquellos investigadores que centren sus trabajos en cualquiera de las temáticas incluidas en este volumen.

Rosa Torres Ruiz
 Universidad de Cádiz
 rosa.torres@uca.es
 ORCID: 0000-0002-5484-2022

Gerardo Cruz-Grunerth: *Mundos (casi) imposibles: narrativa postmoderna mexicana*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2018, 172 pp. ISBN: 978-84-16922-949.

Desde la expulsión de los poetas de la *polis* griega planteada por Platón en su proyecto de república, la “condenación de la poesía” como la llama María Zambrano (*Filosofía y poesía*, 1939), o las categorías lógicas de la *Poética* aristotélica y su comprensión de las artes miméticas, la distinción binaria y excluyente entre ficción y realidad, arte y ciencia, o literatura y filosofía, marcaron la historia de la narratividad en Occidente. Desde entonces, los dispositivos narrativos, así como los mundos ficcionales especulados por estos dispositivos, fueron comprendidos en función de su paralelismo con el “mundo real” o bajo axiomas lógicos como el principio de no contradicción o el principio de composibilidad. Haciendo uso de categorías de la teoría narrativa postmoderna, así como de la conjunción de postulados filosóficos pertenecientes a la teoría de los mundos posibles y el concepto de metalepsis literaria, el investigador Gerardo Cruz-Grunerth propone en *Mundos (casi) imposibles: narrativa postmoderna mexicana* (Iberoamericana/Vervuert, 2018) una reformulación de la manera en que se comprende la ficcionalidad en la narrativa mexicana. Para este propósito, el autor se concentra principalmente en el análisis de un *corpus* que incluye obras de Salvador Elizondo, Bernardo Fernández “BEF” y Óscar de la Borbolla. A lo largo del libro destacada la recurrente intención del autor de concebir el vínculo entre filosofía y literatura (teoría y textualidad) no de manera temática, sino como una directriz estético-ontológica a partir de la cual se articula el conjunto de su trabajo. Los múltiples factores y categorías que se conjugan en el análisis de Cruz-Grunerth pueden ser comprendidos dentro de los márgenes de lo que autores como Mark Currie (*Postmodern Narrative Theory*, 2011) han llamado la teoría narrativa postmoderna. Este enfoque de análisis pretende la articulación de un diálogo interdisciplinario entre los estudios literarios y la filosofía, los estudios culturales e incluso el nuevo historicismo. A juicio de Cruz-Grunerth, esta nueva aproximación permite el estudio de fenómenos contemporáneos relevantes en la narrativa y las artes, así como las implicaciones culturales y artísticas que de ellos se desprenden.

Esta articulación entre lo filosófico y lo literario, objetivo no solo pertinente sino necesario dentro de los estudios sobre artefactos narrativos en México, es la pauta

que organiza el libro. Así, de los seis capítulos que conforman el volumen, los primeros tres se concentran en el aspecto teórico. En el primero de ellos se reflexiona sobre la categoría de mundos posibles, y por oposición lógica, sobre la de mundos imposibles y sus implicaciones en el análisis de dispositivos narrativos. En el segundo capítulo, siguiendo el trabajo de Gérard Genette en *Métalepse: De la figure à la fiction* (2004), el autor nos presenta la categoría de metalepsis desde una concepción transgresora de la lógica clásica que desplaza y violenta los márgenes ontológicos de los principios tradicionales de la teoría narrativa. En el tercer capítulo, el trabajo de Cruz-Grunerth nos sitúa espacial y temporalmente al explicitar la pertinencia del uso de la categoría de postmodernidad como una forma de identificar y evidenciar un tipo de narratividad consciente de sí misma, o como el autor la describe, una narratividad que incluye el discurso crítico dentro de sí.

Una vez definidos los conceptos y categorías, la segunda parte, compuesta por los tres capítulos restantes, se concentra en el análisis textual del corpus de lecturas de narrativa mexicana. El capítulo cuarto nos presenta un análisis de *El hipogeo secreto* (1968), novela de Salvador Elizondo, desde la perspectiva crítico-ontológica de la categoría de metalepsis planteada en los capítulos precedentes. El quinto de los capítulos se centra en el examen del cuento titulado “La bestia ha muerto” (2010), perteneciente al escritor, historietista e ilustrador Bernardo Fernández “BEF”, a partir de la premisa de que las piezas narrativas postmodernas trastocan los límites entre historia y relato histórico, o si se quiere, entre historiografía y canon literario. Finalmente, en el reiterado tenor ontológico adjudicado a las piezas narrativas seleccionadas, el capítulo sexto examina la posibilidad que tiene la literatura de representar el mundo, simultáneamente, desde versiones contradictorias. Para ello se recurre al estudio del texto narrativo de Óscar de la Borbolla titulado “El paraguas de Wittgenstein” y, corolariamente, a “El telescopio de Escher”, textos pertenecientes al libro de cuentos *El amor es de clase* (1994). Como podemos observar, la elección del corpus textual responde no a una organización cronológica o a una clasificación inscrita dentro de los márgenes y temas habituales del canon literario mexicano, sino a una comprensión de la narrativa mexicana desde las categorías estético-ontológicas planteadas en la primera parte del libro: la metalepsis, los mundos posibles y la postmodernidad.

Desde el influyente análisis que Jean-François Lyotard hiciera a finales de los años setenta sobre las condiciones epistemológicas de la construcción del saber y la formación de metanarrativas en las sociedades contemporáneas (*La condition post-moderne: rapport sur le savoir*, 1979), quizá pocos conceptos en los estudios filosóficos y literarios han sido tan polémicos y discutidos como el de postmodernidad. Ya sea para describir el colapso de las grandes narrativas históricas o filosóficas de Occidente o la crisis de las ciencias, lo postmoderno es una característica ineludible en la manera en que concebimos todo ejercicio narrativo contemporáneo. A Cruz-Grunerth, sin embargo, le interesa más hacer hincapié en la condición de autorreflexividad y subversión asociada a las narrativas postmodernas. Siguiendo a Currie

y la tradición asociada a la deconstrucción derridiana, la condición postmoderna de los textos narrativos planteada en el libro reside más en las posibilidades de análisis crítico contenido en las obras mismas, que en su cualidad temporal. Posibilidades y cualidades que desde la teoría narrativa postmoderna cuestionan el sentido mismo de las obras, sus aporías, contradicciones e imposibilidades. Como es de suponerse, la crítica de Fredric Jameson (*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991) a los discursos de la postmodernidad entendiéndolos desde la lógica cultural implementada desde la experiencia, o por la vivencia intelectual del capitalismo tardío, es la gran ausente en el libro. La preocupación estética-ontológica de Cruz-Grunerth no repara en las condiciones de producción y circulación de los dispositivos narrativos, sino que se concentra en las consecuencias performativas que se desprenden desde el interior de las piezas narrativas.

Conocedor de las tradiciones tanto analíticas como continentales de la filosofía y la teoría literaria, la especulación de Cruz se apoya en la lógica semántica de los mundos posibles expuesta por autores como Lubomír Doležel (*Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 1997; *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*, 2010) y Marie-Laure Ryan (*Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, 1991; *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, 2001) para defender la idea de que la lógica binaria del “mundo real” basada en principios como el de no contradicción, composibilidad o el tercero excluido, puede ser trastocada y reformulada en los mundos imposibles de la ficción. No obstante, no se trata solamente de la postulación de la posibilidad de lo imposible, sino de la construcción de mundos que atentan contra la integridad de sí mismos. Si bien la tradición predominante en el análisis de dispositivos artísticos y literarios fue la comprensión del arte como un artefacto mimético, la argumentación del libro aboga por una acepción del arte narrativo en su calidad de *poiesis* de mundo(s). Esta paradoja argumentativa en los dispositivos narrativos, construida a partir de la categoría de metalepsis, es la propuesta más relevante e interesante del libro. Retomando el trabajo expuesto en otro de sus libros (*Poética de la diseminación*, 2011), Cruz-Grunerth muestra las capacidades de transgresión, violación, ruptura y diseminación de la ficción desatadas por la puesta en marcha de la metalepsis en su calidad performativa: “la metalepsis declara y realiza, performativamente, la instauración de un mundo de ficción más, al mismo tiempo que atenta contra las formulaciones básicas de la ficción” (151).

Si bien el análisis se centra en piezas narrativas de tres autores en específico, el trabajo no escatima en referencias a otros exponentes como Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, o los mexicanos Gilberto Owen y Guillermo Samperio. En un gesto interdisciplinario que rebasa los márgenes de la narratividad en dispositivos textuales, la capacidad de violentar los límites de la narrativa convencional que el autor adjudica a categorías retóricas como la metalepsis lo conduce también al análisis de piezas cinematográficas como *Being John Malkovich* (1999) o *Adaptation* (2002), del escritor Charlie Kaufman y el director Spike Jonze. En estos términos, el criterio

de selección del corpus narrativo mexicano tiene preocupaciones ontológico-estéticas, una aproximación inusual en la teoría narrativa mexicana: “Se verá que los entes ontológicos que habitan los mundos posibles de ficción, tanto en *El hipogeo secreto* de Elizondo como en “El paraguas de Wittgenstein” y “La escalera de Escher” de De la Borbolla, expresan la compleja relación de espacios ontológicos, de composibilidad de los entes en los espacios creados para su realización como sujetos ontológicos ficcionales” (67). Sin embargo, este cuestionamiento y subversión de los órdenes ontológicos no se limita al orden de lo abstracto e incide, como en el caso del Bernardo Fernández, en un cuestionamiento sobre la historia y la memoria: “lo que “BEF” y la narración metaficcional ponen en crisis, y a ello debe su carácter teórico-autorreflexivo, es la capacidad de mostrar que el discurso historiográfico es una narrativa más que puede ser reformulada, su jerarquía es desmitificada; suerte similar es la que afecta al canon literario. Ambas formas discursivas son desmitologizadas” (155). Una literatura que es un discurso sobre la narrativa, al mismo tiempo que una obra narrativa, no es solo un juego de postulados lógicos y metaficcionales, sino una forma de confrontar y cuestionar la literatura misma, así como la totalización que pretenden las narrativas hegemónicas.

El trabajo de Cruz-Grunerth nos provee de un robusto andamiaje teórico y conceptual a partir del cual es posible plantear una lectura de la contradicción de artefactos narrativos contemporáneos que dislocan y trasgreden una lógica binaria anclada en principios lógicos como el de no-contradicción o de composibilidad. Sin embargo, esta disquisición sobre las consecuencias estéticas y ontológicas de una narrativa que subvierte las dialécticas binarias como la de realidad y ficción, adentro y afuera, filosofía y literatura, o teoría y praxis, es también la posible dimensión política de una literatura postmoderna. Y la condición “periférica” de la literatura mexicana y latinoamericana, “los espacios de las narrativas “menores”, [lugares] desde donde podría hablarse de un nuevo hombre, del hombre presente y su mundo, o del hombre y su mundo por venir” (164). La condición aporética de la narrativa postmoderna mexicana argumentada en este libro no es una violencia contra la literatura, sino la aceptación, similar a la morbosa epifanía experimentada por el personaje de Elizondo, de que el individuo se concibe a sí mismo y al mundo como hechos narrativos.

Oscar Zapata García
 University of Pittsburgh
 oiz1@pitt.edu
 ORCID: 0000-0002-7917-290X

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Philologia Hispalensis es una revista internacional de carácter científico, lingüístico y filológico, de periodicidad anual que se ajusta al sistema de evaluación por pares de doble ciego.

OBSERVACIONES GENERALES

Al enviar el artículo, el autor debe tener en cuenta que:

1. El texto reúne las condiciones estilísticas y bibliográficas incluidas en este documento. En caso contrario no será admitido.
2. El artículo no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista.
3. Se ha leído y entendido la DECLARACIÓN ÉTICA DE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS que tiene establecida la Editorial Universidad de Sevilla en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/compromiso-etico>
4. Al enviar el texto a la sección de evaluación por pares, se siguen las instrucciones incluidas en *Asegurar una evaluación anónima*. Por ello, se comprueba que se ha eliminado del texto el nombre del autor y cualquier posible referencia que pueda inducir a conocer quién es el autor del artículo.
5. Se ha de incluir en el artículo:
 - a. El código de identificación digital ORCID (código alfanumérico, no comercial, que identifica de manera única a científicos y otros autores académicos: <https://orcid.org/register>].
 - b. El correo electrónico institucional del autor (no se admiten correos electrónicos personales).
 - c. El título que desea que aparezca en el *running head* de su artículo (título abreviado para la cabecera de las páginas alternas) con una extensión máxima de 80 caracteres (espacios incluidos).
6. En el apartado de *Referencias bibliográficas*, siempre que sea posible, se deben aportar las direcciones URL así como los datos DOI de estas referencias (para más información consúltase <https://doi.crossref.org/simpleTextQuery>).
7. Al completar los datos del autor, se añade la dirección postal para el posterior envío de ejemplares.

8. El artículo se envía en dos archivos: Microsoft Word (extensión .doc) y PDF. Del mismo modo, el autor también deberá rellenar, firmar y enviar el formulario Declaración responsable de autoría, buenas prácticas y cesión de derechos.

Los autores/oras deben registrarse en la revista antes de enviar un texto o, si ya están registrados, pueden simplemente conectarse y empezar el proceso de envío en cuatro pasos: (1) consignar los datos del envío, (2) cargar el documento en formato editable (en Word y en PDF), (3) introducir los metadatos del artículo, (4) confirmar su envío.

9. Puesto que la revista se publicará tanto en versión electrónica como en papel, durante el proceso de maquetación muchas de las marcas de estilo personal desaparecen, por lo que se ruega seguir exclusivamente las normas que a continuación se indican y evitar las propias.
10. En la primera página sólo se incluyen, en la lengua del artículo y en inglés, el **TÍTULO DEL ARTÍCULO** (mayúscula negrita), **TÍTULO EN INGLÉS** (mayúscula sencilla), *Running head* (cursiva), Resumen y Abstract (versalitas) [aprox. 150 palabras], y Palabras clave y Keywords (redondita) [5 palabras].

Presenta la siguiente estructura:

TÍTULO DEL ARTÍCULO [mayúscula negrita]

TÍTULO EN INGLÉS [mayúscula]

Running head [cursiva]

RESUMEN [versalitas] = Título en versalitas y cuerpo en redondita sencilla.

Palabras clave [redondita]

ABSTRACT [versalitas] = Título en versalitas y cuerpo en redondita sencilla.

Keywords [redondita]

Nota: Se ruega que se presente un resumen estructurado, es decir, que este incluya el esquema básico OMRC (Objetivos, Metodología, Resultados y Conclusiones).

11. La estructura de los artículos de investigación (epígrafes) debe seguir, en la medida de lo posible, el modelo: Introducción, Teoría, Metodología, Resultados, Discusión, Conclusiones y Referencias bibliográficas. Puede ser igualmente adecuada una sección combinada de Resultados y Discusión o Discusión y Conclusiones.
12. En caso de que el artículo vaya firmado por más de un autor se deberá dejar constancia del criterio escogido para decidir el orden de firma y la contribución específica realizada por cada uno de ellos al trabajo que se envía. Esta información debe estar contemplada en una nota ubicada al final del artículo, detrás del apartado de *Referencias Bibliográficas*, y deberá ir introducida por el epígrafe **CONTRIBUCIÓN AUTORES**.
13. Asimismo, cuando proceda, debe reconocerse en nota la(s) agencia(s) de financiación y el (los) código(s) del (los) proyecto(s) en el marco del (los) cuál(es) se ha desarrollado la investigación que ha dado lugar a la publicación. Esta información también debe estar contemplada en una nota ubicada en la primera página del artículo.

14. De igual modo, también se puede reconocer en nota cualquier otro apoyo recibido (administrativo, técnico, etc.) que no esté contemplado en la sección (nota) de financiación.
15. Si se trata del envío de una reseña, el autor debe tener en cuenta que:
 - a. En el encabezado se incluyen los datos del libro que se reseña, la cantidad de páginas y el ISBN.

Ejemplo:

Juan Antonio Chavarría Vargas y Virgilio Martínez Enamorado: *De la Ragua a Sacratif. Miscelánea de topónimos andalusíes al sur de Granada*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2009, 152 pp. ISBN: 978-84-7635-869-6.

- b. El nombre del autor de la reseña, así como la institución, la dirección de correo electrónico y el ORCID figuran al final de la misma.

Ejemplo:

Nombre Apellidos
Institución
usuario@correo.com
ORCID

16. Se ha de utilizar la **fuerza Brill** pues dispone de todos los caracteres necesarios para la transcripción en caracteres latinos.

Instrucciones para descargar la fuerza Brill: en el enlace Brill Typeface > Hacer click en "CLICK HERE TO DOWNLOAD THE NEW BRILL TYPEFACE" > Hacer click en "I agree" para aceptar los términos de uso de la fuerza. Se abrirá una nueva página, donde poder descargar el fichero `brill_font_package_2_06.zip`. Una vez descargado, copiar o arrastrar solo los ficheros `.ttf` de la fuerza a la carpeta de "Fuentes" del ordenador [en: Panel de control>Fuentes]. Es importante tener en cuenta que **solo hay que pasar los ficheros con formato .ttf**. [4 ficheros: Roman, Italic, Bold, Bold Italic].

Nota: La descarga es efectiva tanto para sistema Windows como Mac, aunque la web señala que **en el caso de Mac** puede haber problemas para descargar con ciertos navegadores (especialmente Firefox). Según se observa en nota **Download The Brill Typeface**, para descargar con Mac hay que hacer Control-click derecho en los links con extensión `.ttf` y después darle a "Guardar como".

Si se ha instalado correctamente deberá aparecer Brill en el catálogo de fuentes del procesador de texto.

17. La **extensión máxima** del artículo no supere las 20 páginas. Si se trata de una reseña, la extensión máxima es de 5 páginas.
18. En la actualidad, *Philologia Hispalensis* sigue las normas de elaboración de las referencias bibliográficas establecidas por la **American Psychological Association (APA) 2020 (7ª edición)**, dado que se encuentra entre los estándares académicos más importantes del conocimiento científico. Para mayor detalle consúltese el siguiente enlace (Referencias) Guía resumen del Manual de Publicaciones de Normas

APA Séptima Edición 2020 (unipamplona.edu.co) < https://www.unipamplona.edu.co/unipamplona/portallIG/home_15/recursos/2020/documentos/27022020/norma-sapa-7.pdf>.

NORMAS DE ESTILO

Formato y presentación de trabajos

Tipo de letra: Brill

Tamaño de letra: 12 p. (Nota a pie de página: 10 p.)

Márgenes: superior e inferior: 2.5 cm.; derecho e izquierdo: 3 cm.

Interlineado: 1,5 para todo el texto con única excepción en las notas a pie de página (Nota a pie de página: interlineado sencillo).

Sangría: primera línea del párrafo marcada con el tabulador del teclado a 0,5 cm.

Alineación del texto: justificada.

Se evita utilizar negrita. Se utiliza cursiva en lugar de subrayado en aquellos casos que sean necesarios (excepto en las direcciones URL).

Encabezados (epígrafes)

Sin sangría ni tabulación, presentan la siguiente estructura:

1. EPÍGRAFE [versalitas negrita]
 - 1.1. Subepígrafe 1 [redondita negrita]
 - 1.1.1. Subepígrafe 2 [redondita]
 - 1.1.1.1. Subepígrafe 3 [cursiva]

Seriación

La seriación puede realizarse con números. Los números son para orden secuencial o cronológico, se escriben en números arábigos seguidos de un punto 1.

Tablas y figuras

Las tablas y figuras deben ser enumeradas con números arábigos según el orden como se van mencionando en el texto (Tabla 1; Figura 1).

Asimismo, deben incluir un título claro y preciso; en las tablas, como encabezado en la parte superior y en las figuras, a pie de imagen.

Se codifican con tamaño de letra 10 y separado de los textos anterior y posterior por un salto de línea, centrados y sin marcas de estilo elaboradas, puesto que desaparecerán en el proceso de maquetación.

En caso de explicar abreviaturas o citar una fuente protegida, es válido incluir una nota. Para el uso de material con derechos de reproducción, es necesario disponer de la autorización del titular de los derechos.

Las ilustraciones o imágenes que se han incluido en el texto se envían además como FICHEROS COMPLEMENTARIOS en formato JPG o TIFF., cada imagen en un archivo individual. Se ha comprobado que la imagen está en blanco y negro, 300 ppp de resolución. No se han usado programas de diseño gráfico -Photoshop, Corel o similar- para incrementar la resolución.

Normalización de citas y notas

1. **Las llamadas a nota** se indicarán mediante numerales arábigos en cifra volada colocados inmediatamente después de la frase o palabra a la que se refieran, sin espacio de separación. No irán entre paréntesis y precederán al signo de puntuación (en el caso de tratarse de un artículo en lengua inglesa irán detrás del signo de puntuación). Estas citas no serán nunca utilizadas para referencias bibliográficas, sino como aclaración, explicación o añadidos al contenido del texto.
2. **Las citas** de tres líneas o menos (aprox. 40 palabras) de longitud se integrarán en el texto entrecomilladas. Las citas de mayor extensión irán separadas del cuerpo del texto por un salto de línea al inicio y al final de la cita, con un sangrado de 2 cm. a la izquierda y con tamaño de letra de 11 puntos, sin comillas y sin cursiva. Las omisiones dentro de las citas se marcarán por medio de tres puntos entre corchetes: [...]. No será necesario indicar con corchetes las omisiones al principio y al final del texto. No se pondrá punto al final de la cita, sino que éste irá detrás de la referencia de la obra.
3. **Citación bibliográfica.** Las citas en el cuerpo del texto deben seguir el siguiente esquema: apellido del autor, separado por un espacio del año de publicación; éste, a su vez, irá separado del número de página por dos puntos y un espacio, todo ello entre paréntesis, por ejemplo: (Lapesa 1980: 214).

Dos autores: dependiendo del lenguaje del artículo/documento se debe usar “y” o “&” respectivamente para unir los nombres de los autores. Por ejemplo:

Cita textual: Gutiérrez y Rojas (2013).

Cita parafraseada: (Gutiérrez y Rojas 2013)

Hasta tres autores

Cita textual: Castiblanco, Gutiérrez y Rojas (2013).

Cita parafraseada: (Castiblanco, Gutiérrez y Rojas 2013).

Más de tres autores: siempre se cita el apellido del primer autor seguido de “et al.”

Cita textual: Rojas *et al.* (2013).

Cita parafraseada: (Rojas *et al.*, 2013).

Si se hace referencia a una nota a pie de página, se marcará mediante n., por ejemplo: (Tovar 1987: 43, n. 3). Si se hace referencia a varias obras, irán ordenadas cronológicamente y separadas por punto y coma, por ejemplo: (Tovar 1961: 36; Chomsky, 1965). Si la cita comprende varias páginas, se dará el número de la página inicial y la final, separadas por un guion: (Tovar 1961: 311-318). Se evitará, en lo posible, el empleo de siguientes y siguientes (s. y ss.). El número de página no se incluye si la referencia es a toda la obra,

por ejemplo: (Tovar 1987). Si la referencia alude a varios lugares (páginas, notas) dentro de una misma obra, se indicarán los números de página o nota separados por comas y espacio, por ejemplo: (Cano Aguilar 1989: 465, 467, 470). Cuando la referencia se incluye en la sintaxis del texto, entre paréntesis aparece el año y número(s) de página(s), pero no el apellido del autor, por ejemplo: “como señala Tovar (1961: 65)”.

En caso de tratarse de consultas de **obras clásicas**, se añadirá el nº de libro, capítulo y párrafo (o canto y versos para las obras en verso) en números arábigos separados por puntos, por ejemplo: (Homero, Od. 9.1). Si se incluye una cita literal traducida se indicará el nombre del traductor y la edición, por ejemplo: “Los habitantes de las montañas fueron los que iniciaron esta situación de anarquía” (Strab. 3.3.5. Trad. Gómez Espelósín, 2007).

Obras clásicas importantes como la Biblia o el Corán no se anotan como referencias, pero sí se deben mencionar en el texto.

4. **Abreviaturas y siglas:** Las abreviaturas latinas se marcarán en cursiva y minúscula (vid., ibíd., et al., c., cfr., pág.). Las siglas irán en mayúsculas (ONU). Los acrónimos equivalentes a los títulos de algunas obras se señalarán en mayúsculas y cursiva (GRAE, DRAE, CORDE).
5. Se utilizará un sistema fijo de **menciones bibliográficas abreviadas**; y vendrán acompañadas de un listado final de referencias bibliográficas completas ordenadas alfabéticamente por apellido de autor. Las referencias bibliográficas completas en ningún caso irán a pie de página.
6. En el apartado de Referencias Bibliográficas se distinguirá entre lo que son realmente *Obras de referencia* (artículos de revistas, capítulos de libros, libros, etc.) y lo que son *Fuentes*. En caso de haber utilizado **textos o fuentes documentales**, estos deberán aparecer bajo un epígrafe propio (Fuentes Documentales), a continuación del de Referencias Bibliográficas, e igualmente ordenados alfabéticamente.

Referencias Bibliográficas

Las menciones bibliográficas completas deberán atenerse a los siguientes modelos según las normas APA (consultar en el siguiente enlace: APA 7ª - Bibliografía y citas - Guías de la BUS at Universidad de Sevilla) < <https://guiasbus.us.es/bibliografiaycitas/apa7>>.

Todos los documentos citados en el texto deben ser incluidos en la bibliografía. Esta debe ser elaborada estrictamente en orden alfabético según el apellido del autor/autores.

- Si se incluye la obra de un autor sólo y otra del mismo autor con otros autores, primero se pone al autor solo y luego la obra compartida.

Ejemplo:

Moreno Fernández, F. (2009). *La lengua española en su geografía*. Arco/Libros.

Moreno Fernández, F. y Otero Roth, J. (2007). *Atlas de la lengua española en el mundo*. Ariel/Fundación Telefónica/Instituto Cervantes.

- Cuando se citan varios libros de un mismo autor, sólo se cita el nombre del autor una sola vez y luego se inician las citas desde el año de publicación. Las obras se ordenan de modo cronológico (de la más antigua a la más reciente).

Ejemplo:

Foucault, M. (1996). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.

_____ (2010). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Nueva Visión Argentina.

- Si de un mismo autor existen varias referencias de un mismo año se especificarán los años seguidos de un orden alfabético.

Ejemplo:

Bourdieu, P. (2008a). *El oficio de sociólogo, presupuestos epistemológicos*. Siglo XXI.

_____ (2008b). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI.

_____ (2008c). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI.

Modos de entrada según el tipo de documento

Monografías y volúmenes colectivos

- Un autor:

Apellidos, Iniciales nombre autor (Año). *Título*. Editorial.

Ejemplo:

Moreno Fernández, F. (2009). *La lengua española en su geografía*. Arco/Libros.

- En caso de más de un autor:

Apellidos, Iniciales nombre autor 1, Apellidos, Iniciales nombre autor 2 y Apellidos, Iniciales nombre autor 3 (Año). *Título*. Editorial.

Ejemplo:

Genise, N., Crocama, L. y Genise, G. (2019). *Manual de psicoterapia y psicología de niños adolescentes*. Editorial Akadia.

- Se pueden incluir hasta 20 autores. Si se supera este número, se omite el resto y se añaden puntos suspensivos (...):

Castiblanco, R., Moreno, H., Rojas, S., Zamora, F., Rivera, A., Bedoya, M. A., Aróstegui, J., Rodríguez, D., Salinas, G., Martínez, W., Camargo, D., Sánchez, A., Ramírez, Y., Arias, M., Castro, K. Y., Carrillo, H., Valdez-López, J., Hermosa, F., Daza, C., ... Hernández, T. (2020). La variación de los esfuerzos mecánicos en la cadera con el ergómetro de escaleras. *Revista de Salud Pública*, 16(2), 41-67.

- Libro con editor:

Apellido, A. A. (Ed.). (Año). *Título*. Editorial.

Ejemplo:

Wilber, K. (Ed.). (1997). *El paradigma holográfico*. Editorial Kairós.

Capítulos de libro o contribuciones a obra colectiva

Se referencia un capítulo de un libro cuando el libro es con editor, es decir, que el libro consta de capítulos escritos por diferentes autores.

Apellido, A. A. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Editorial

Ejemplo:

Escandell Vidal, M. V. (1998). Los enunciados interrogativos. Aspectos semánticos y pragmáticos. En I. Bosque y V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 3929-3991). Espasa Calpe.

Artículos de revista

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista*, Volumen(Número), pp-pp. <http://DOI> o <http://URL> [si existe]

Ejemplo:

Catford, J. C. (2001). On Rs, rhotacism and paleophony. *Journal of the International Phonetics Association*, 31(2), 171-185.

Tesis doctorales

Autor, A. A. (Año). *Título de la tesis* [Tipo de tesis, Nombre de la institución].

Ejemplo:

Pierrehumbert, J. B. (1980). *The phonology and phonetics of English intonation* [Tesis doctoral, Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Linguistics and Philosophy].

- Si la tesis está en un archivo o en una base de datos en Internet, tenemos que decir cuál es y su número de documento.

Ejemplo:

Munuera Martínez, P. V. (2006). *Factores morfológicos en la etiología del hallux limitus y el hallux abductus valgus* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. <http://hdl.handle.net/11441/15798>

- Si la tesis no está publicada, se indica entre corchetes.

Ejemplo:

Andrés Martín, Juan Ramón de (1997). *El cisma mellista: historia de una ambición política*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia].

Documentos específicos tomados de un sitio web/páginas web

Apellido, A. A. (Fecha). *Título del documento*. DOI (Si no tiene DOI señalar la dirección URL)

Ejemplos:

Schiraldi, G. R. (25 marzo 2019). *The post-traumatic stress disorder sourcebook: A guide to healing, recovery, and growth*. <https://doi.org/10.1036/0071393722>

Carroll, L. & Gilroy, P. J. (10 septiembre 2002). Transgender issues in counselor preparation. *Counselor Education & Supervision*, 41, 233-242. <http://www.counseling.org>

Textos y Fuentes documentales

Se relacionan en un apartado distinto de las Referencias bajo el epígrafe de Fuentes documentales y siguen las mismas pautas que las seguidas en las monografías.

- Si se trata de la edición original de una obra clásica:

Ejemplo:

García de Palacio, Diego (1587). *Instrucción náutica*. Pedro Ocharte.

- Si no se ha usado la edición original de la obra (clásica o de la antigüedad) sino que se trata de una versión posterior (reedición), hay que especificar los datos de edición, traductor, impresión, etc.

Ejemplos:

Shakespeare, W. (2004). *Hamlet* (J. M. Valverde, ed. y trad.). Planeta (original publicado en 1609).

Platón. (1996). *El banquete* (M. Sacristán, ed. y trad.). Icaria Literaria (original publicado c. 385-370 a. C.).

Diccionarios y otras fuentes lexicográficas

Nudelman, R. (2007). *Diccionario de política latinoamericana contemporánea*. Océano.

Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la lengua española* (edición del tricentenario). <https://bit.ly/333ASh8>

- Entrada recuperada de un diccionario online.

Ejemplo:

Real Academia Española. (2018). Reproducción. En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario). Consultado el 31 de octubre de 2019. <https://bit.ly/34mNjVs>.

Una entrada puede ser actualizada sin que se actualice toda la fuente. Por esto, se recomienda añadir la fecha de consulta como en el ejemplo.

- En caso de haber utilizado siglas o abreviaturas en el cuerpo del texto, tienen que desarrollarse.

Ejemplos:

DCECH = Coromines, J. y Pascual, J. A. (1974). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Gredos.

BA = Lirola Delgado, J. (Dir./Ed.) (2004). *Biblioteca de al-Andalus*. Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2004-2012 (7 vols.).

Reseñas

Autor, A.A. (año). Reseña del libro: “Título del libro” [reseña del libro *Título de libro* de A. A. Autor]. Periódico/Revista/Blog/Sitio web. <http://xxxxxx>.

Ejemplo:

Benavides, S. (2019). Reseña del libro: “Viaje al corazón de Cortázar” [reseña del libro *Viaje al corazón de Cortázar* de J. C. Rincón]. El Espectador. <https://bit.ly/3dTiZWS>



FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA