

“Texto”: Palabra, imagen y acción de lectura, en continuidad de relato

Rodrigo Gárate Chateau

Resumen

La producción de poesía y artes visuales ha permeado los soportes tradicionales del libro, el cuadro, la instalación, etc. Desde las vanguardias del siglo XX principalmente, podemos distinguir muchas pinturas que incluyen textos, libros de poesía que contienen imágenes, textos para leer y ver, e imágenes u objetos con características de información textual. La aparente separación en tensión entre el texto y la imagen, que tradicionalmente ha tenido en occidente, es la que aborda este artículo, indagando en la posibilidad de continuidad de lectura de la palabra y la imagen en unidad de relato y no en contraposición. Desde el análisis de diferentes autores y movimientos de las vanguardias históricas, más los ejemplos de algunas obras de los chilenos Juan Luis Martínez, Guillermo Deisler y Nicanor Parra, se relacionan las operaciones de construcción y montaje de lectura de sus trabajos con los elementos teóricos desarrollados en este artículo.

Palabras claves

Texto, palabra, imagen, lectura, relato

“Text”: *Word, image, and action of reading, in story continuity*

Abstract:

The production of visual arts and poetry has permeated the traditional foundations of the book, the picture, the installation, etc. Primarily since the twentieth century vanguard, it is possible to distinguish many paintings that include texts, image-filled poetry books, texts to read and see, or images that are built as relevant information for the understanding of meaning. This apparent tension-based separation is what is addressed in this article through the exploration of the possibility of continuity of reading of both the word and the image as a story-telling unit rather than opposing forces. The works of Juan Luis Martinez, Guillermo Deisler and Nicanor Parra allow to connect these analyses with the construction and reading montage processes of these authors' works.

Keywords:

Text, word, image, reading, story.

El interés principal de estas reflexiones sobre la relación texto-imagen es discutir la posibilidad de continuidad de relato y la aparente contraposición ver y leer en unidad. La unidad se daría en la articulación de sentido que produciría el “texto”¹, entendido como secuencia de relato de cuatro dimensiones: palabra, imagen, sonido y acción de lectura. Este concepto de “texto” sería el constructo principal para la producción de este tipo de obras que incluyen la palabra y la imagen, además de ser la base de articulación, exploración, alteración y aperturas de sentidos del lenguaje.

El concepto de “texto” en cuatro dimensiones: lingüística, visual, fónica y espacial, es una derivación del concepto de “verbivocovisualidad” acuñado por James Joyce, que hace referencia a la tridimensionalidad del texto: lingüística, visual y fónica. La cuarta dimensión, propuesta en este artículo, considera al lector en la operación del “texto” enfatizando la acción de lectura en un espacio dado.

El texto escrito y el texto hablado tienen marcadas diferencias pero su relación en continuidad de relato es bastante clara, existe una evidente reciprocidad, a diferencia de la tensión en separación que en gran parte de la historia de occidente han estado la palabra y la imagen, foco principal de este análisis.

Para contextualizar las reflexiones sobre este concepto de “texto” ampliado y conectar elementos teóricos con las problemáticas de los procesos de construcción de estas producciones, destacaremos hitos importantes de las vanguardias históricas, además de algunos trabajos de tres autores chilenos: Nicanor Parra, Juan Luis Martínez y Guillermo Deisler. Estos autores trabajan estas tensiones, retoman inquietudes de los movimientos de vanguardia, problematizando soportes y generando puentes en la relación tradicional entre la palabra y la imagen.

¹ Entenderemos “texto”, entrecomillado, cuando nos referimos a un todo compuesto por palabra, imagen, sonido y acción de lectura, diferenciando texto, sin comillas, que indicará sólo su referencia lingüística.

A partir de tres ejes principales se analizan estructuras, procedimientos y operaciones recurrentes de montaje, fijación de significados, re vinculación, re significación, encadenamiento, continuidad de relato, intertextualidad, énfasis y comportamientos de lectura, que podemos advertir en este tipo de creaciones y en particular en los trabajos de estos autores chilenos.

1. Lectura texto-imagen: Posibilidad de continuidad de relato en la yuxtaposición y/o superposición de textos e imágenes
2. Montaje en relaciones transtextuales: Disposición y situación relacional del “texto”
3. Acción de lectura en el espacio: El sentido se completa en el lector

1. Lectura texto-imagen: Posibilidad de continuidad de relato en la yuxtaposición y/o superposición de textos e imágenes

Uno de los elementos esenciales que podemos ver en Parra, Martínez y Deisler, es la relación texto imagen y la continuidad de relato posible de ambas instancias como un todo de lectura abierta. El concepto de relato desarrollado en este artículo referencia a la definición de Barthes, que incluye otros soportes y amplían la concepción acotada de este término.

“El relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación”.
(*Introducción al análisis 2*).

Esta definición sitúa al relato en la lógica de este análisis que lo entiende como secuencias articuladas de sentido en variados soportes y formatos. De este modo podemos comprender las obras de estos autores y analizar las posibilidades de continuidad.

En los “Artefactos” o en “Obras Públicas” de Parra, textos completan y anuncian el sentido de los objetos sobre los que se montan. En obras como “Xeno” o “Stamp Book” de Deisler podemos ver que la palabra se convierte en imagen, deriva a textura. En la “Nueva Novela” de Martínez, las imágenes y los textos están en constante diálogo, en esquemas o textos explicativos en pie de fotos o ilustraciones.

Se construyen paralelos entre el texto que deviene a características de imagen y la imagen que se construye como una oración más. La dualidad texto-imagen se contamina con las características de la otra instancia fijando sentidos no enunciados individualmente.

El significado de una imagen es fijado por el texto que acompaña, o viceversa, el texto se

daña por la imagen, se envían y re-envían sentidos y/o sin-sentidos. Según Barthes, imagen y texto se relacionan; duplicando información en redundancia o agregando información inédita. El mensaje lingüístico respecto al mensaje icónico tendría dos funciones: de anclaje y de relevo. Toda imagen al ser polisémica, implicaría la elección de significados entre los que el lector puede elegir algunos e ignorar otros, la polisemia da lugar a una amplitud de sentido, el anclaje por tanto “constituye una suerte de tenaza que impide que los sentidos connotados proliferen hacia regionales demasiado individuales, es decir que limite el poder proyectivo de la imagen, o bien hacia valores disfóricos” (*Lo obvio* 36). Barthes propone que el texto guiaría al lector entre los significados de la imagen, le haría evitar algunos y recibir otros, lo dirigiría hacia un sentido elegido con antelación: “En todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene evidentemente una función de elucidación, pero esta elucidación es selectiva. Se trata de un metalenguaje aplicado no a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos” (*Lo obvio* 37).

El anclaje se convertiría en un control frente al poder proyectivo de las imágenes. El anclaje es la función más frecuente del mensaje lingüístico en relación con la imagen; aparece por lo general en la fotografía de prensa y en publicidad. La función de relevo es menos frecuente, por lo menos en lo referente a la imagen fija; se la encuentra principalmente en los dibujos humorísticos, en las historietas, en el libro álbum. En el relevo la imagen sustituye información del texto, lo complementa, lo completa. En un libro álbum o una historieta no es posible comprender el sentido sin leer-ver las imágenes. Podemos ver niveles distintos de anclaje o relevo según nivel relacional y de fijación del texto con la imagen, el título de un cuadro es muy distinto al pie de la fotografía de prensa. En el cine o la imagen en movimiento las relaciones de anclaje y/o relevo se hacen más precisas y/o imperiosas, ya que la comprensión de la imagen-texto aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes y es la globalidad de la secuencia la que entrega el sentido.

En las obras mencionadas de Parra, Martínez y Deisler, la palabra y la imagen están en una relación complementaria, textos e imágenes se re vinculan y referencian en relaciones simultáneas. En algunos casos la imagen se comporta como anclaje y en otros como relevo, no es evidente esta separación. Las palabras y las imágenes se enlazan por proximidad

construyendo un nuevo “texto”², se relacionan uno con el otro, recombiniéndose, generando nuevos énfasis y frases en tensión que desvían el significado y mantienen a la imagen-texto entre textura y lectura, quebrando la linealidad del discurso³ por la deriva de la imagen textualizada.

En la frase se daría la unión o continuidad entre palabras o entre imágenes y palabras. Palabras, letras y fonemas por sí mismos no constituirían una frase. En palabras de Barthes: “un fonema, aunque perfectamente descriptible, en sí no significa nada; no participa del sentido más que integrado en una palabra; y la palabra misma debe integrarse en la frase”. (Introducción al análisis 10). La imagen sin embargo, al igual que el objeto, si podría considerarse una frase:

“El objeto aislado es ya una oración; es una cuestión que los lingüistas han elucidado bien, la cuestión de las palabras - oraciones, cuando usted ve en el cine un revólver, el revólver no es el equivalente de la palabra en relación a un conjunto más grande, el revólver es ya él mismo una oración, una oración evidentemente muy simple, cuyo equivalente lingüístico es: He aquí un revólver”. (Barthes, *El arte* 5)

Pero podemos aún ampliar este concepto al argumentar que un objeto y una imagen pueden resultar en oraciones más complejas dado que tienen características y cualidades, como objetos materiales o representaciones de objetos (imágenes), de las que carece la palabra por sí sola. Siguiendo con el ejemplo de Barthes: La palabra revólver es sólo revólver neutro, en cambio el objeto revólver (o su imagen) tiene una materialidad, una forma, una textura, que remiten a oraciones más complejas que el sólo estar ahí: “He aquí un revólver, metálico, gastado, aún hirviente” por ejemplo.

Esta relación del texto y la imagen en la producción de arte y literatura, fue extraña en

² “Texto” entendido también como sintagma general, en palabras de Barthes: “Las palabras, al igual que las imágenes, son entonces fragmentos de un sintagma más general, y la unidad del mensaje se cumple en un nivel superior: el de la historia, de la anécdota, de la diégesis”. (*Lo obvio* 37).

³ Referencia a la relación entre frase y discurso de Barthes: “el discurso sería una gran «frase» (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso»”. (*Introducción al análisis* 27).

Occidente, la función del significante se concentró mayormente en representar el significado. Belén Gache advierte que esta correspondencia no estuvo siempre ausente:

Los espacios figural y lingüístico en Occidente se especifican y separan especialmente con el advenimiento de la modernidad y en forma paralela con la gestación de la noción de espacio cartesiano. En la Antigüedad⁴, eran frecuentes una serie de manifestaciones en las que ambas dimensiones permanecían unidas. (139).

El proceso de razonamiento del pensamiento occidental se alejó del objeto, de la imagen, a un mundo de conceptos y fórmulas neutras. Este distanciamiento trasladó al lenguaje hacia la abstracción neutralizando prácticamente el valor objetual de la imagen en el texto. Según la autora, sería a comienzos del siglo XX donde estos espacios vuelven a acercarse. Los trabajos de Mallarmé iniciarían esta recuperación. Los intentos de Mallarmé de alcanzar el “absoluto” lo fuerzan a minar el sentido convencional de las palabras. Enfrentando la propia imposibilidad del lenguaje de dar cuenta de este absoluto, recurre, en cambio, al silencio. En el *Coup de dés* vemos al espacio blanco de la página cobrar significación y afectar a las palabras impresas que son circundadas por el mismo al punto de amenazarlas con borrarlas o aborverlas. Los blancos no serían meros espacios muertos entre las palabras impresas sino materialidades significativas que determinan la posición, composición y relaciones entre las mismas.

Al avanzar el siglo los ejemplos en este sentido se multiplican. Aparecen los caligramas de Apollinaire, que experimenta con usos alternativos de la tipografía donde consideraba especialmente el aspecto visual de letras y su disposición gráfica. Este tipo de composiciones, al igual que los ideogramas, conservan una dimensión visual y espacial que atenta contra la tradicional escritura de carácter lineal.

Otras manifestaciones de este tipo las observamos en los trabajos tipográficos futuristas o los collages Dadá. Marinetti utiliza el concepto de “Palabras en Libertad” que desarrolla ampliamente en el libro del mismo nombre, donde recopila experimentaciones sobre la renovación del lenguaje literario y poético. El movimiento futurista y en particular los

⁴ Referencia a los jeroglíficos y pinturas murales egipcias, estampas orientales, caligrafías chinas, “poemas laberinto” medievales, etc.

trabajos de Marinetti fueron centrales para la innovación tipográfica de vanguardia. En el poema *Zang Tumb Tumb*, las diferentes tipografías adquieren un valor expresivo y significativo inédito hasta entonces. *Zang Tumb Tumb* es un poema escrito en 1914 en el que se describe la batalla de Adrianópolis, que Marinetti había presenciado siendo corresponsal de guerra, y que representa impresiones de explosiones de bombas, sonidos de ametralladoras y otros registros, mediante un particular uso tipográfico y de diagramación de las páginas. Los experimentos tipográficos de los futuristas fueron retomados por el movimiento dadaísta, en sus revistas, panfletos y afiches, con técnicas como el collage o el uso del azar en las diagramaciones. Tristan Tzara solía incluso trabajar en base a “poemas encontrados” en una forma similar a lo que, décadas más tarde, haría el situacionismo.

Posteriormente los trabajos de movimientos como el letrismo, los “*Movements*” de Henri Michaux y particularmente los trabajos de los poetas concretos evidencian esta preocupación por el carácter objetual del texto. En el letrismo, la materia de las letras debía considerarse valiosa en sí misma, desde el uso de diferentes tipografías, ligaduras de las letras y deconstrucciones del verso a partir de relaciones rítmicas, buscaban efectos análogos a los del cubismo plástico pero en el terreno de la literatura. El movimiento letrista jugó también con la indescifrabilidad de los grafismos como una forma de subvertir las bases mismas del sistema simbólico occidental. Henri Michaux exploró el lugar frontera entre la escritura y el dibujo tanto en su serie de alfabetos como en sus *Movements*, sus *Mescaliniens* y sus diferentes tintas. Michaux buscaba un lenguaje anterior a las palabras (*avant-langues*) en oposición al lenguaje tradicional asfixiado que normalmente utilizamos. Este lenguaje estaría libre de nuestras normas sintácticas y conservaría su dimensión figurativa al igual que el ideograma. De esta manera, permitiría una lectura de libertad y de errancia. La poesía de Michaux deviene finalmente así por completo ilegible y se convierte en una poesía sin palabras.

En la poesía concreta la diagramación del poema como forma en la página no sería una cancelación semántica del poema, sino que el lenguaje en dicha poesía también sería externo, la superficie del poema desplegado también formaría parte de la realidad del poema como objeto. Esta realidad objetual queda manifiesta en el uso de una tipografía específica, y su correspondiente disposición en la página, que implicaría que no se pueda

pensar la tipografía o el diseño de manera aislada sin sacrificar la forma y el sentido del poema. El concretismo vio en Mallarmé la prueba de una poética radical como alternativa al lenguaje de la poesía occidental: el fin del verso. El principio del fin del verso implicó la necesidad de una nueva concepción de organización del poema, donde la materialidad del lenguaje dentro del espacio de la página se reconoce como elemento fundamental en su conformación.

La objetividad de la poesía concreta se movería en dos direcciones: hacia el poema como realidad concreta en la página y, por su proximidad a las cosas y objetos del mundo, hacia el lenguaje mismo. El poema concreto al desenvolverse como objeto, se encontraría en el mundo con una existencia objetiva tanto como una pintura o una escultura.

Estos poemas no debían limitarse solamente a poseer una particular diagramación o a innovar a nivel tipográfico sino que debían constituirse, a partir de estos procedimientos, en una suerte de ideogramas de realidad objetiva.

Gache sostiene que desde el *Coup de dés*, de Mallarmé, las palabras comienzan a recuperar sus características de objetos. Los diferentes juegos tipográficos y las particulares diagramaciones en las páginas, cuestionan la naturaleza meramente representacional de la escritura revelando su capacidad de “ser vista”. La poética visual establecería un género híbrido que transita los bordes entre la escritura y la pintura y que trabaja con las oposiciones básicas entre el leer y el ver. Las posibilidades de lectura se expanden y no están restringidas necesariamente a mantenerse en un eje izquierda-derecha, arriba-abajo. A este tipo de poemas se les incorpora una cierta ideogramización⁵ oriental, que implica la concepción del sustantivo como punto de encuentro de acciones, como elemento relacional alejado de su existencia occidental; individual, autónoma e independiente. Los signos de los ideogramas chinos pueden ser sustantivos, verbos y adjetivos al mismo tiempo, cada signo se convierte en una oración que señala relaciones con las operaciones de la naturaleza. Los signos se suman para representar conceptos más abstractos, complejos o no visibles, recurriendo a metáforas naturales y a la relación de objetos más concretos. Se utilizan imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales. Estos ideogramas sugieren, desde

⁵ En referencia a la poesía china, los estudios de Fenollosa y los trabajos de Ezra Pound sobre los ideogramas orientales.

un plano visual, la acción misma en movimiento, la imagen concreta pero no estática. Un ideograma se debe leer en los múltiples sentidos que ofrece teniendo en cuenta tanto las imágenes concretas como las relaciones inmateriales. Si desarmáramos un ideograma en sus partes, el sentido que nos transmiten se vería completamente afectado.

Palabra e imagen se construyen como alfabeto de dimensión visual y espacial que atenta contra la tradicional escritura de carácter lineal. La palabra escapa de su representación logocéntrica, se torna independiente, los signos dejan de ser siempre referenciales, remitidos a una instancia fuera de ellos, a una realidad concreta del mundo, consciente, neutra, no contradictoria y perteneciente a una lógica lineal de certeza y causalidad. Los signos visuales se vuelven autónomos y autoreferenciales, de significados en constante flujo. El texto se torna complejo, hipertextual, parcial y fragmentado, con muchas verdades y puntos de vista, con paradojas e incertezas. Importante en este punto es destacar esta relación entre complejidad del pensamiento y del discurso, e hipertexto:

Una primera relación que se puede establecer entre hipertexto y complejidad es una relación de instrumentalización: el hipertexto instrumentaliza la complejidad. En otras palabras, la emergencia del hipertexto se nos muestra como una respuesta a la dificultad planteada por la irrupción de la complejidad en el campo del pensamiento y del discurso. (Campàs y Meritxell 12).

La forma hipertextual y la dimensión visual del texto tendrían mejor relación con las complejidades del pensamiento y del discurso, serían los instrumentos más adecuados de apropiación subjetiva de la realidad imprecisa, relativa y variable. El texto tradicional quedaría impotente y limitado ante la representación compleja de la realidad.

La cojera del texto en su incapacidad de representación completa de la realidad, se evidencia en el acto descriptivo del fenómeno de *ekfrasis*⁶ y en la “pintura de palabras”⁷

⁶ “Se entiende por *ekfrasis* la descripción, en poesía o prosa, de un objeto artístico. Esta figura tiene como intención la captura de lo visual con palabras. La figura de la *ekfrasis* alcanzó su auge durante el período victoriano, en donde los poemas tenían por tema privilegiado diferentes aspectos visuales de la naturaleza como, por ejemplo, los paisajes”. (Gache 146).

⁷ “*Word painting* (pintura de palabras), consiste en extensos pasajes de descripciones visualmente orientadas cuya técnica emula métodos pictóricos implicando detalladas estructuras composicionales, contrastes de luz y

que intenta capturar lo visual en el texto. Como contraparte, el mismo arte, con el conceptualismo, se vuelve tautológico, habla sobre sí mismo o sobre el mismo lenguaje, utilizando la palabra como medio de análisis, volviendo habituales los textos instrucciones⁸ o partituras. Intereses cruzados visuales y textuales se confunden en las nuevas producciones, diluyendo las fronteras.

Un ejemplo paradigmático de este cruce de fronteras es la obra de Magritte “Esto no es una pipa” y el ensayo posterior de Michel Foucault sobre este cuadro, que problematizan la relación de oposición entre signo e imagen y palabra e icono. A partir de esta obra y en los análisis de estas relaciones, Foucault repara en la capacidad de decir y representar al mismo tiempo que poseen los caligramas y en cómo estos se sirven de las propiedades visuales de las letras. El caligrama aproximaría lo más cerca posible texto e imagen, haría decir al texto lo que la imagen representa y alojaría al enunciado en el espacio de la figura. El problema se genera, según Foucault, en que nuestros hábitos de lectura se encuentran demasiado enraizados, la pintura de Magritte por tanto, evidencia una contradicción, el caligrama nunca dice y representa al mismo tiempo: “esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura”, dice Foucault (38). También dirá: “En el caligrama actúan uno contra otro un "no decir todavía" y un "ya no representar". (38).

En el análisis de Foucault se establece como referente el caligrama, donde efectivamente se produciría esa relación “uno u otro” similar a la incapacidad perceptiva de las figuras dobles de Escher⁹, de poder percibir ambas instancias, figura y fondo, a un mismo tiempo. Al considerar al texto como imagen y a la imagen como parte de una oración, en simultaneidad y encadenamiento, esta contradicción que plantea Foucault no se produciría, palabra e imagen se leerían en continuidad y no una contra otra. En el cuadro de Magritte, leemos la pipa, leemos el texto y completamos, la primera no ocultaría a la segunda, se complementarían, referenciarían y armarían el sentido completo.

sombra, de colores y volúmenes”. (Gache 146).

⁸ Trabajos relevantes en esta línea son las obras instrucciones de Yoko Ono y del grupo Fluxus que eran consideradas obras por sí mismas, independientemente de si eran llevadas o no a cabo.

⁹ Maurits Cornelis Escher (1898-1972), conocido por sus grabados en madera, xilografías y litografías que tratan sobre figuras imposibles, figura y fondo, teselados y mundos imaginarios.

LA NUEVA NOVELA

(JUAN-LUIS MARTÍNEZ)
(JUAN-DE-DIOS MARTÍNEZ)



EDICIONES ARCHIVO
Santiago de Chile
1985

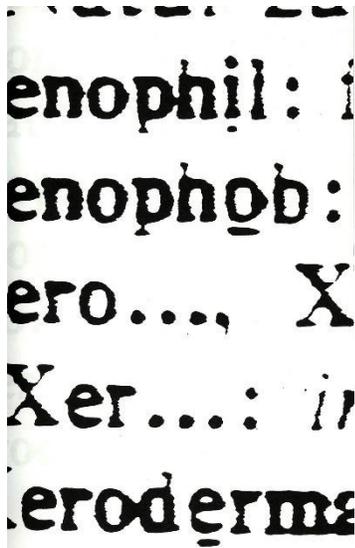
Este concepto de “texto” que hemos descrito anteriormente lo podemos ver en las obras de Martínez, Parra y Deisler. En “La Nueva Novela” de Juan Luis Martínez, en el uso que hace de las fotografías, collages e ilustraciones como procedimientos de distorsión y vinculación al texto, introduciendo el carácter material y objetual en la producción poética como propuestas híbridas que incluyen la presencia de tres soportes sígnicos: el discursivo, el visual y el objetual. El sentido solo se completa en la articulación de todas estas instancias.

*Portada de “La Nueva Novela”,
Juan Luis Martínez, 1985*

En “Voy y vuelvo” de Nicanor Parra, una cruz vacía y este mensaje colgado completan una relación de ambigüedad que enlazan a la resurrección de Jesús por una parte y por otra al dicho popular que excusa a una persona a ausentarse por unos minutos cuando realmente pretende no volver. Al relacionar ambas situaciones se produce una banalización del relato canónico, el relato se sacude del canon y se convierte en un chiste que no tendría sentido sin el conocimiento de este relato bíblico y del dicho popular en el receptor, el chiste solo funciona en la fusión del texto y la imagen. No hay un texto y una imagen separada, no se produce una situación doble de uno u otro como en el caligrama, existe una continuidad entre ambas instancias que permiten comprender el todo.



*“Voy y Vuelvo”, Nicanor Parra, Exposición Obras Públicas,
Centro Cultural Palacio La Moneda, 2006*



En “Xeno” de Guillermo Deisler podemos ver como el sentido de un texto va quedando progresivamente anulado al convertirse en una secuencia de formas. A diferencia de las anteriores obras, acá la imagen no pretende ser texto, no intenta ser información, es ahora el texto que deriva a imagen, a simple textura. El signo queda desvalido de su función lingüística, ya no es simplemente la representación visual anónima de un sonido, es ahora forma pura con su propia significación.

*Interior de libro “XenoFremd”,
Guillermo Deisler, Poetry Factory, 1992*

La palabra pueda ser vista y la imagen a su vez pueda ser leída. Si “texto” es entendido como un todo, lectura y visualización se unen en el mismo ejercicio. Al entender la imagen-objeto como una oración, se funden los criterios de lectura, la imagen es un texto más y el texto es una imagen más dentro del todo. La continuidad no solo se produce por la yuxtaposición de palabra y palabra, también en la superposición de palabras, y de palabras e imágenes. En este encadenamiento se produce la frase, el relato. Las características de lectura simultánea, propias de las imágenes, se trasladan a la palabra, generando cambios en los hábitos de lectura lineal de sucesión temporal a saltos hipertextuales de lectura. La preocupación de la palabra considera la relación con la imagen, la función representacional y su carácter objetual; tipografía, interlineado, interletraje, gris tipográfico, legibilidad, alineación, diagramación, énfasis y jerarquía¹⁰. El uso del texto deriva entre textura a lectura, desde el absurdo a lo legible. La imagen, cargada de connotaciones, se desempeña como palabra y completa narrativas textuales abriendo cruces significantes.

¹⁰ Características objetuales del texto que determinan su lectura y no solo sus atributos gráfico-decorativos. La elección tipográfica, el interlineado (espacio entre líneas de texto), interletraje (espacio entre caracteres de una palabra), el gris tipográfico (contraste entre forma y contraforma que determinan el peso visual del bloque de texto), la legibilidad, alineación, diagramación, énfasis y jerarquía (que determina un orden lógico de lectura) son elementos adicionales de manipulación de connotaciones e influyentes decisiones de puesta en escena de un texto que condicionan su sentido.

2. Montaje en relaciones transtextuales: Disposición y situación relacional del “texto”

El montaje¹¹ fue considerado el procedimiento clave, la esencia de la producción cinematográfica. Su valor estaba dado principalmente por su capacidad para elaborar una organicidad allí donde sólo existían fragmentos audiovisuales dispersos, reconstruyendo la continuidad espacio-temporal de la realidad que se pretendía representar o alterando el sentido en la percepción del relato.

La reflexión sobre el montaje es motivada por la operación recurrente de producción de este tipo de obras que relacionan textos e imágenes, similar a la postproducción cinematográfica: acoplar fragmentos para la construcción de nuevas combinatorias que enriquecen o rearmen sentidos y generan secuencias. El fragmento sería un elemento de significación móvil según su posición, en palabras de Bourriaud: “el fragmento no representa nada más que un punto que sobresale en una cartografía móvil. Está inmerso en una cadena y su significación depende en parte de la posición que ocupa en ella”. (16). La secuencia articularía estos fragmentos o términos en una cierta lógica: “Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente”. (Barthes *Introducción al análisis* 27).

Las secuencias de fragmentos o términos tendrían una relación de encadenamiento en sucesión ya sea sobrepuestas o yuxtapuestas:

El lector percibe una sucesión lineal de términos. Pero lo que hay que hacer notar es que los términos de varias secuencias pueden muy bien imbricarse unos en otros: una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de una nueva secuencia: las secuencias se desplazan en contrapuntos;

¹¹ Montaje o “técnica de acoplar hechos” entendido bajo la concepción de Serguei Eisenstein que consideraba este acoplamiento de imágenes como el método más importante en la construcción de una película, muy por sobre la puesta en escena o el ángulo de la cámara. De esta forma, la función de un plano existirá solo cuando este sea montado con el siguiente plano. El verdadero significado de un plano A radica en gran medida en su encadenamiento con el plano B y en el efecto de shock que esto producirá y así sucesivamente.

funcionalmente, la estructura del relato tiene forma de «fuga»: por esto el relato «se sostiene» a la vez que «se prolonga». (Barthes *Introducción al análisis* 30).

La linealidad en la lectura no sería tal, el encadenamiento producido al leer iría arrastrando los fragmentos encadenándolos en secuencias, sumando secuencias una sobre otra, o en saltos de fragmentos que podrían no estar uno al lado del otro pero que la secuencia los relaciona. La lectura sería un *linkeo*¹² de fragmentos encadenados por secuencias. Los textos y las imágenes, ambos considerados fragmentos, se re vinculan, complementan, referencian, como asociaciones de características hipertextuales.

Existiría un paralelo entre esta característica hipertextual y la asociación de ideas en el inconsciente, sería la forma más natural de comprender, representar y adquirir sentido de la realidad:

En un documento hipertextual, los encadenamientos entre los elementos textuales se hacen de rebote, a la manera de las asociaciones de ideas en el inconsciente. Este mecanismo imita el funcionamiento del pensamiento intuitivo e inconsciente que no funciona a priori de manera lineal sino más bien de manera multidimensional: en el interior de los procesos primarios del inconsciente, pasado, presente y futuro no se suceden de manera lineal y continua porque los contrarios no existen. De la misma manera, un documento hipertextual no posee ni principio ni fin, ni sucesión temporal definida. Se inscribe en una estructura multidimensional; el principio fundamental de este pensamiento y de esta escritura es la retroactividad: ya no hay inicio (más exactamente, la noción de inicio del texto es puramente formal, cronológica, pero ni lógica ni ontológica) ni final, ni forma finita del pensamiento, sino un proceso dinámico y dialéctico continuo en el que el pensamiento se construye y se enriquece sin cesar a partir de las nuevas informaciones que debe integrar y que selecciona. (Campàs y Meritxell 11).

¹² El concepto de *linkeo* es rescatado del concepto de hiperenlace, como una de las formas más primitivas de elaboración de narrativas abiertas, lineales y no lineales, en el ámbito de las producciones multimedia. Desde la creación de los hipertextos hasta las composiciones más complejas que involucran la navegación a través de diferentes medios, el hiperenlace se ha utilizado como posibilidad de ramificar las alternativas de un relato ofreciendo múltiples vías al navegante.

El montaje es la forma de manipular la secuencia, el encadenamiento de fragmentos y es también la posibilidad de volver simultáneos, cambiantes, secuenciales o consecuenciales, a las partes. Secuencia y consecuencia tendría límites difusos: “Todo hace pensar, en efecto, que el resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia, dado que lo que viene después es leído en el relato como causado por”. (Barthes *Introducción al análisis* 20).

La lectura se daría en la generación de encadenamiento de sentido por la tendencia¹³ a leer lo yuxtapuesto como unidad. Pero esta yuxtaposición no estaría limitada solo por estar físicamente uno al lado del otro, también se daría por la posibilidad de relación de secuencias, fuera de la linealidad, unidas desde la articulación de sentidos del relato aunque separadas física o temporalmente. La lectura relacionaría principalmente lo yuxtapuesto pero también armaría unidades de sentido con fragmentos o secuencias distantes.

Esta misma lógica de montaje se puede desplazar al acto de “*samplear*”¹⁴, práctica musical a partir de la manipulación y recontextualización de *samples* digitales muy ligadas al *loop*¹⁵. En las artes visuales un recurso similar lo podemos encontrar en el collage y *assemblage*, en obras de Picasso, Braque o Schwitters, o en prácticas de apropiación del pop-art de autores como Roy Lichtenstein.

Las operaciones del collage, *assemblage*, *sampleo*, relectura y *relinkeo* como capas superpuestas, toma de muestras y recombinación de partes, las entenderemos agrupadas bajo el término “montaje transtextual”, ampliando el concepto de “montaje

¹³ Tendencia ejemplificada con el efecto *Kulechov*; un experimento que Lev Kulechov proponía a sus alumnos del Instituto de Cine Ruso: colocaba el mismo primer plano de un famoso actor, junto a tres imágenes diferentes (un plato de sopa, una niña muerta y una mujer recostada elegantemente) y pedía a sus alumnos que identificaran las sensaciones del rostro de aquel hombre. Estas sensaciones sobre la expresividad del rostro cambiaban radicalmente en la percepción de sus alumnos, demostrando que el efecto de un plano, de una imagen, podía ser completamente dependiente de aquellos o aquellas con las que se combinara.

¹⁴ Del término *sample*, “muestra”, en inglés.

¹⁵ El loop es un recurso y un componente heredado de casi todas las experiencias pre-cinematográficas. Los dispositivos de visualización inventados al final del siglo XIX, como el Fenaquistiscopio, el Zootropo, el Zoopraxinoscopio o el Taquiscopio utilizaban secuencias fotográficas “*loopeadas*”. Es interesante notar, además, que en estos sistemas ya había representación no-continua, acceso aleatorio y una forma de disponibilidad que podría llamarse “multimedia”. (Bambozzi).

cinematográfico” al incluir otros medios y procedimientos fuera del cine como acción de construcción de relato y encadenamiento de fragmentos. El concepto de “montaje transtextual” deriva del término desarrollado por Genette que propone que la transtextualidad o trascendencia textual del texto, es todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos. Es una relación de copresencia entre dos o más textos, es la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica de la cita, en una forma menos explícita el plagio, que es una copia no declarada pero literal. En forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, como referencia innombrada pero reconocible.

Las relaciones de encadenamientos, alusiones, citas, convocatorias mudas, derivaciones o desviaciones a “textos” ajenos o a “textos” propios anteriores, se suceden en estrecha ligazón en las obras de Parra, Martínez y Deisler, como formas estéticas y operatorias de alteración de sentido por la suma de partes en yuxtaposición o superposición.

En las distintas obras de estos autores constantemente existen citas y alusiones¹⁶ a otros textos, a otras obras y a obras propias anteriores, que estructuran estos trabajos como series inacabadas y recomenzables que generan cruces y encadenamientos.

La cita, utilizada como uno de los insumos para la construcción, otorga una capa simbólica que traslada significados alterando la narración. Un “texto” con una cita añadida se vuelve un otro decir y afecta la producción de sentido. Esta combinatoria pone en relación a unos “textos” con otros, a modo de hipertexto, entabla conversaciones entre ellos. Se constituyen en punto de referencia, contextualizan en una relación de lealtad o deslealtad con lo citado. Utilizando la nomenclatura de Genette, la intertextualidad de la cita deriva en hipertextualidad, la cita en el nuevo “texto” transforma el hipotexto¹⁷ referencial y enriquece la alteración de sentido. En las obras de Parra y Martínez se intenciona y tensiona

¹⁶ Las distinciones entre los conceptos de plagio, alusión y citas quedan diluidas. Las operaciones de montaje, collage fragmentación y superposición ocultan muchas veces los referentes, descuidando o inutilizando las autorías previas, generando en absurdo el intento de citar y evitar el plagio.

¹⁷ El hipotexto es el texto anterior, ya existente, desde donde deriva el nuevo texto generando la hipertextualidad.

esta transformación, en variadas obras de Deisler es evidente la alusión a otros imaginarios. La co-presencia neutral del hipotexto se vuelve presencia significativa en el hipertexto derivado.

La cita es referencial a obras o autores, verdadera o falsa igualmente continúa en su acción referencial y compromete el sentido de lectura. El acto de citar determina la veracidad del texto, es un ejercicio intertextual de “verdad”, al descontextualizar o falsear la cita se traslada el texto, se reconvierte y queda alterado por las significancias simbólicas del supuesto citado. Es un acto de verosimilitud similar al ejercicio pictórico del realismo, construye una aparente realidad convincente y eso es suficiente para determinarlo como real. Se in-cita una realidad, la carga semántica del objeto citado queda incluida en el “texto”, es una capa más de la lectura y textura del relato abierto, de narración simultánea, complementaria, contradictoria, que abre “textos” implícitos, invisibles, re-comprendidos.

Con la cita falsa se pueden producir dos situaciones; entenderla como verdadera, donde actúa como falso recuerdo, o leerla como ficción falseada, donde actúa en contradicción a la recreación de la memoria. Ambos escenarios posibles influyen en la lectura y se convierten en instrumentos de alteración de sentido, de posibilidades de manipulación, donde el engaño, con o sin intención, y la verosimilitud se confunden.

El entrecomillado¹⁸ sobre un “texto” cualquiera, al fijarse a un autor, adquiere relevancia por sobre su banalidad anterior, alcanza vida propia como aforismo ligado a este autor. La entrecomilla pretende no dejar duda, desde la veracidad o falsedad, que resulta irrelevante, se funde al autor citado, cuestionando elementos claves de la autoría. Toda obra se contamina en el sentido de lectura por el entrecomillado de autoría, falso o verdadero, modifica y compromete la percepción del lector.

La cita es uno de los grandes insumos de estos autores para alterar los sentidos y contextos y enriquecer las lecturas de sus obras. En “Poemas del otro” de Martínez podemos ver la puesta al límite del concepto de la autoría, todo un libro que debiera estar entrecomillado y

¹⁸ Ampliaremos el concepto de entrecomillado no sólo al autor del texto literario, también a la obra de arte, película, diseño, canción, etc. Bajo este concepto cualquier obra de autoría se establece dentro del “entrecomillado”.

que se muestra en ausencia de la referencia se resuelve en la confesión del título, efectivamente Martínez sólo transcribe y reordena la obra completa de otro autor, sin citar, ni evidenciar la fuente. En “El Cristo del Elqui”, Parra toma la impostura de un personaje existente para construir una voz poética. Habla desde otro, desde la carga simbólica del otro, esta poesía se vuelve novela, es un personaje principal el que predica, no es Parra.

En estos casos la operación de la cita frente a un texto es evidente, falsa, verdadera o recreada, no es lo relevante, es el acto de citar y reconstruir desde ese texto o autor anterior lo gravitante. No solo la referencia a textos podemos encontrar en estos autores, también podemos distinguir muchas citas del imaginario visual que alteradas y transformadas por el contexto son parte relevante del proceso de construcción.

En la operación autoral, el “texto” entendido como un todo, construiría relaciones entre imágenes y textos, el procedimiento de “montaje transtextual” de estos “textos”, los acoplaría en oraciones, encadenando y re-jerarquizando párrafos en relatos de un “otro decir” que movilizaría nuevos sentidos. Según Barthes:

El relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer «estadios», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. (*Introducción al análisis* 11).

El párrafo, la oración y el relato son sumas de fragmentos (textuales, visuales y audibles) que abarcan y son la suma del anterior. En este caso utilizamos la nomenclatura tradicional lingüística pero perfectamente podríamos utilizar la nomenclatura del cine; toma, escena y secuencia, de características similares de subconjuntos que arman conjuntos.

3. Acción de lectura en el espacio: El sentido se completa en el lector

Uno de los elementos fundamentales en los trabajos de Parra, Martínez y Deisler, es la construcción de “espacios vacíos” para la apertura de sentidos en la lectura de otro. Los “espacios vacíos” es un término acuñado por Wolfgang Iser que los define como lugares de indeterminación en los que se reclama la integración del lector. El sentido sólo se completa en el otro, el lenguaje no sólo tiene que ver con los signos emitidos, con las combinatorias autorales, sino también es la construcción del conjunto de signos recibidos: “leer es nombrar; escuchar no es sólo percibir un lenguaje, sino también construirlo”. (Barthes, *Introducción al análisis* 28).

Este sentido se daría en la integración de unidades articuladas, en palabras de Barthes:

El sistema del relato, la lengua propiamente dicha puede ser definida por el concurso de dos procesos fundamentales: la articulación o segmentación que produce unidades (es la forma) y la integración que reúne estas unidades en unidades de un orden superior (es el sentido). Este doble proceso lo encontramos en la lengua del relato; ésta también conoce una articulación y una integración, una forma y un sentido. (*Introducción al análisis* 47).

El “texto” no terminaría en la denotación, apuntaría a una amplitud de interrelaciones que carecen de razón sin un lector. La intertextualidad se daría en la recepción más que en la producción y sería imprescindible para la decodificación del “texto”. Michael Riffaterre plantea que el intertexto es uno o más textos que el lector debe conocer para poder entender un trabajo de literatura en términos de su significado completo, la intertextualidad no sería un privilegio de la buena memoria o de la educación sino algo necesario para la decodificación del texto. Riffaterre, a diferencia de Genette, hace una distinción entre los conceptos de intertexto e intertextualidad, considerando al primero como un corpus de textos que vienen a la mente del lector cuando está leyendo y que varían con el tiempo, mientras que la intertextualidad no depende de esa cultura previa y tiene lugar en tanto el texto es una secuencia de presuposiciones, un encadenamiento de pistas a las que el lector debe dar respuesta y que dependen únicamente de la competencia lingüística. Por esa razón

para Riffaterre las alusiones y las citas no son intertextualidad sino relaciones aleatorias que dependen de la experiencia del lector.

El “texto” es creado a partir de la referencia, de la explotación del legado cultural, “textual”, la lectura por ende intentaría descifrar los códigos recorriendo la “textualidad” aludida para recobrar con la mayor aproximación posible, los códigos del autor.

La acción de lectura¹⁹ se produce en un espacio; libro, pantalla, cuadro, instalación, etc. y este espacio condiciona la acción y por ende el sentido recepcionado. El mismo “texto” en espacios o acciones de lectura distintos moviliza léxicos²⁰ diferentes. Las formas o espacios de lectura conllevan y condicionan cambios en el contenido, ajustando los códigos a los distintos entornos o superficies y permitiendo nuevos caminos de exploración y experimentación al texto tradicional.

Paradojal resultan las obras de estos autores, por un lado Martínez y Deisler, de formación en artes visuales, constantemente trabajan el “texto” en formato libro, y por otro lado Parra, más ligado al libro tradicional, expone en “Obras Públicas” sus artefactos en formato de instalación de museo, abriendo el texto a una dimensión escénica que comporta el despliegue de otras acciones que modifican e indeterminan sustancialmente el tipo de obras posibles. El proceso de sus creaciones se construye básicamente a partir de montajes de “textos”, que adquieren nuevos sentidos en su vinculación y en su formato de lectura.

En la construcción de sentido no solo influyen las alteraciones autorales producidas al relato, también las cargas comunes inconscientes, las cargas personales ideológicas y la acción de lectura que genera las relaciones de continuidad, con este repertorio de cargas, en un espacio. Homologables resultan las características del concepto de “texto”, tratado en este artículo, al carácter ideológico, no neutral y de continuidad de la imagen que propone Bourriaud: “una imagen nunca está sola, no existe sino contra un fondo, la ideología, o en relación con las que la preceden o la siguen”. (63). Lo que llamamos repertorio, referencia

¹⁹ Acción de lectura con énfasis en la noción de hipertexto de Campàs y Meritxell: “el hipertexto debería integrar necesariamente lo difuminado, borroso, cambiante y evolutivo. Más exactamente, debería permitir lecturas que integraran la relatividad, la perspectiva y la evolución del observador”. (15)

²⁰ Entendiendo “léxicos” como porciones del plano simbólico del lenguaje. (Barthes, *Introducción al análisis*).

al concepto de Wolfgang Iser que lo define como la realidad extraestética que proporciona previamente al lector un saber determinado: las convenciones, normas, tradiciones, contexto socio-cultural, valores de la época y hábitos de percepción que permiten la descodificación del texto.

El participante o lector, en su accionar, determina el sentido del “texto” expuesto en el soporte o espacio, se constituye en parte de obra. La puesta en escena en libro, cuadro o instalación, no es el cierre, es la apertura a un sentido esbozado autoralmente. Esta posibilidad de acción del receptor, que debe integrar sus propias referencias en la lectura, se potencia, entregando mayores posibilidades al comportamiento en la manipulación de un sentido orientado pero no cerradamente definido.

Conclusiones

La intención de indefinición es clara en la producción actual de textos e imágenes. Los ejemplos de Parra, Martínez y Deisler evidencian esta búsqueda. El cruce de fronteras indetermina este tipo de trabajos entre objetos de arte o de literatura. Toma elementos de cada uno, apropiándose y cuestionando sus características en límites contaminados. Estos autores son herederos de las vanguardias históricas que forzaron las nociones tradicionales de artes visuales, literatura y poesía. Estos tres autores, toman esta posta y nos sirven de referencia en este artículo para entender los procesos de construcción, montaje y lectura de obras de este tipo.

El concepto de “texto” nos permite unificar estos tres grandes elementos presentes reiteradamente en este tipo de producciones: la relación texto-imagen, el montaje y la acción de lectura. Son los sustentos claves del “texto” y el eje fundamental de representación de relatos. Esta forma del relato pone en tensión las problemáticas plásticas y textuales, unas y otras se confunden o funden en una unidad continua. La puesta en escena del “texto” como el montaje de un todo en libro, cuadro o instalación, problematiza estas relaciones.

Este tipo de obras se basan en operaciones de montaje para la construcción de relatos leídos en y por la acción del lector en un espacio. El objeto afecta la consecuente lectura de estas estructuras que indeterminan la respuesta. Esta estética dialógica²¹ no es cerrada al objeto, privilegia el contexto, las situaciones relacionales y las conexiones de dudas y paradojas. El espectador-lector se sitúa al centro, complementando en sentidos de lectura lo que ve, lee y recuerda²².

²¹ Referencia al concepto de “arte dialógico” como modos de creación y experiencia que posibilitan la implicancia intersubjetiva y que transforman los sistemas unidireccionales de comunicación en medios dialógicos; “La estética dialógica es intersubjetiva y se encuentra en agudo contraste con el arte monológico, que está basado en gran parte en el concepto de la expresión individual”. (Kac 148).

²² Recuerdo como experiencias previas, ideologías y arquetipos comunes.

Bibliografía

- Aarseth, Espen. *Cibertexto: perspectivas sobre la literatura ergódica*. Pedra de Roseta, s/c, 2005, Impreso.
- Anónimo. “Literatura expandida”. *Sociedad Lunar* (2012). Visitado en octubre de 2012. <http://www.sociedadlunar.org/blog/>. Digital.
- Bambozzi, Lucas (2012). “Microcine y otras perspectivas del vídeo digital”. Programa de Posgrado Online en Artes Mediales 2012. Universidad Nacional de Córdoba, Universidad de Chile y Universidad de Caldas. Visitado en 2012. <http://aprender.agora.com.ar/vionoff/moodle/>. Digital.
- Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, Impreso.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Ed. Paidós, 1986, Impreso.
- Barthes, Roland. “El arte y la cultura en la civilización contemporánea”. *Arte e Cultura nellacivilita contemporanea* (1966). Impreso.
- Bourriaud, Nicolas. *Post producción*. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2009, Impreso.
- Campàs, Joan y Martí, Meritxell (). *Escrituras hipertextuales*. Barcelona, Ed. Eureka Media, 2010, Impreso.
- Corredor, Alejandro. “EzraPound: Las relaciones del ideograma”. *Ponencia en la Universidad de los Andes* (2012). Impreso.
- Deisler, Mariana y otros. *Archivo Guillermo Deisler, Textos e imágenes en acción*. Chile, Ed. Ocho Libros, 2014, Impreso.
- De los Ríos, Valeria. “La fotografía como clave de lectura de La nueva novela”. *Estudios filológicos* 44, (2009). Impreso.
- Eco, Humberto. *Obra abierta*. Ed. Planeta-De Agostini, S.A. 1992, Impreso.
- Eisenstein, Sergei. *El montaje de atracciones*. Madrid, Edit. Siglo XXI, 1999, Impreso.

- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1981, Impreso.
- Gache, Belén. *La poética visual como género híbrido: en las fronteras entre el leer y el ver*. Artículo publicado en revista “Páginas de Guarda” N° 2, 2006, Impreso.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Madrid, Ed. Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. 1989, Impreso.
- Greimas, Julien. *Semántica Estructural*. Ed. Gredos, 1987, Impreso.
- Kac, Eduardo. *Telepresencia y Bioarte*. Cendeac, 2010, Impreso.
- Riffaterre, Michael. *Semiótica de La Poesía*. Ed. Il Mulino, 1983, Impreso.
- Vandendorpe, Christian. *Del papiro al hipertexto, Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, Impreso.