

TODO TEXTO CORRE AL ENCUENTRO DE OTRA IMAGEN

ALL TEXT RUNS TOWARDS ANOTHER IMAGE

CÉSAR CORTÉS VEGA

Universidad Nacional Autónoma de México, México

<https://orcid.org/0000-0001-9103-1790>cesar.cortes.proyectos@gmail.com

Recepción: 30 de mayo de 2024

Aprobación: 14 de junio de 2024

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi18.23930>

RESUMEN

Tomando como punto de partida la breve novela del escritor Italo Calvino *El castillo de los destinos cruzados*, en la cual la imposibilidad de los personajes para ejercer un diálogo directo esboza el problema del relato metafórico como una vía para superar la dicotomía escritura-visualidad, el presente artículo es una crítica a dicha subdivisión tradicional. Empleo para ello el concepto de “visualidad”, planteado por el mismo Calvino en otros textos, para señalar las posibilidades que este tiene como vía para la interpretación, dialogando a la vez con las ideas de Paul Ricoeur. De ello se deriva una reflexión respecto a la configuración del deseo y su regulación por el poder, retomando también la crítica al discurso realizada por Michael Foucault.

Palabras clave: escritura, artes visuales, deseo, poder, visibilidad

ABSTRACT

Taking as a starting point the short novel by the writer Italo Calvino *The Castle of Crossed Destinies*, in which the impossibility of the characters to engage in direct dialogue outlines the problem of the metaphorical stories to overcome the writing-visibility dichotomy, this article is a criticism of said traditional subdivision. To do this, I use the concept of “visuality” raised by Calvino in other texts, to point out the possibilities that it has as a way of interpretation, dialogue at the same time with the ideas of Paul Ricoeur. From this a reflection is derived regarding the configuration of desire and its regulation by the concept of power, also returning to the critique of discourse made by Michael Foucault.

Keywords: writing, visual arts, desire, power, visibility

INTRODUCCIÓN: LOS DESTINOS CRUZADOS DE LA IMAGEN

Tengo entre mis manos aquel libro de Italo Calvino (2004), llamado *El castillo de los destinos cruzados*. Recuerdo: varias personas se encuentran en una construcción que les refugia de la noche y del bosque encantado, del cual cada uno ha surgido. Luego de mucho tiempo de viajar en absoluta soledad, todos desean contarles a los demás su propia historia. No obstante, a causa de alguna razón misteriosa que el autor apenas sugiere, uno a uno ha enmudecido y de su boca no sale palabra ninguna, por lo que deben resignarse a cenar en silencio mientras escuchan “el tamborileo de las cucharas, el tintineo de copas (...) los ruidos de la masticación y los chasquidos de las lenguas al paladear el vino” Terminada la cena, uno de ellos dispone un mazo de tarot sobre la mesa para sugerir su uso. Pero el juego que deciden jugar dista mucho de la competición reglada que suele acompañar a la conversación oral de sobremesa, pues acá todos están, como ya he dicho, mudos como ostras. Tampoco se trata de un juego de adivinación ya conocido, pues, aunque lo que vendrá se le parece en algo, no se respeta en él ningún arcano ni simbología tradicional para hacer interpretaciones. Uno de los comensales —quizá el más osado, acaso el más temeroso— tira una carta y los demás comprenden el ofrecimiento, pues la semejanza entre su rostro y el rostro de la figura aparecida ahí —El Caballero de Copas— es evidente. Ese hombre vivo se refleja en aquel otro representado, con lo cual todos interpretan algo muy similar: “él” quiere decir “yo”.

Así comienza una tarea colectica, en la cual se contarán las historias de los huéspedes de aquel insólito castillo. Cada personaje irá colocando las cartas sucesivamente para intentar tejer la fabulación de su propio devenir por medio de la consecución de imágenes, sin desarmar a la vez las historias de los demás. Y lo único que puede hacer el personaje mudo que Calvino ha elegido para reproducir en el texto dichas historias, es relatarle en palabras al lector las hipótesis que en su fuero interno elabora a partir de su propia mirada.

¿Qué nos autoriza a pensar a ese personaje-narrador como buen intérprete de los relatos telepático-visuales de sus acompañantes? Nada, pues el lector sólo “ve” lo que el narrador ve mediante el texto del escrito, y que a su vez ya fue “visto” en la imaginación de Calvino. Por supuesto que hay infinitas elucidaciones sobre la combinación de estas cartas; tantas como posibles espectadores. Al final del relato, cuando nuestro narrador está dispuesto a identificar su propia historia, confiesa: “todo relato corre al encuentro de otro relato” (Calvino, 2004, p.57), con lo cual se podría agregar también que toda imagen corre al encuentro de otra imagen.

Habrà que decir que Calvino operó de la misma manera que sus personajes para generar el texto del libro; nunca la “idea” antes que la “imagen”. No la palabra como antecedente de la representación limpia de definiciones inmediatas. Primero, los múltiples conjuntos posibles en el tarot ahí, junto a su máquina de escribir sobre la mesa y, a partir de eso, las

historias que las figuras fueron sugiriendo. La narración es entonces definida por el azar hecho destino, de lo no concreto a la elección arbitraria —dirían los incrédulos— o, de lo no concreto a la elección de lo ya escrito en otro lado —dirán cierto tipo de creyentes—. Entonces, basta detenerse un momento y preguntar: ¿cuántas combinaciones posibles se pueden conseguir con un mazo de 73 cartas —número que posee el Tarot de Marsella utilizado por Calvino para narrar estas historias—? Muchísimas, por supuesto. La cantidad que solamente se puede generar con diez dígitos es inmensa: casi diez mil millones de posibles combinaciones. Con 73 números, la cantidad de historias que se podrían contar es exponencial.

El autor explica, en efecto, en la nota preliminar, como quien no puede dejar de contar su propia historia, que el conocimiento de los significados de la cartomancia no influyó en las interpretaciones que él le hizo revelar a su personaje: “Me he aplicado a mirar las cartas de los tarots con atención, con la mirada de quien no sabe qué son, y extraer de ellos sugerencias y asociaciones, a interpretarlos según una iconología imaginaria” (2004, p.11).

Lo que le hace a Calvino construir sus relatos es lo visible en las imágenes. En todo caso, son las referencias culturales las que le hacen atribuirle características definidas a eso que ve: pormenores nominales, y, por supuesto, subjetivos. Un caballo es “viaje” pero podría también ser “realeza”; una acumulación de espadas, una “guerra”, pero también “los filos cortantes de las desmelenadas secuaces de Cibeles” (2004, p.29), y un hombre pensativo eso y también un príncipe taciturno a punto de emprender el viaje. Todo ocurre ahí en la medida de una jerarquización íntima. Al construir el escrito partiendo de la imagen misma y sus posibles relaciones más o menos comunes, las posibilidades se abren al infinito, aunque sólo ocurra lo que “debe” ocurrir.

Aquel libro se cierra sobre sí mismo en el momento en el que, agotado el mazo completo, el personaje que lo observa todo y lo traduce en palabras para que el lector vea lo que él ve, se dispone a contar su historia basándose en lo que ya hay sobre la mesa. Luego de ello, basta imaginar que las hileras de cartas puedan reorganizarse en la mente de quien desea comenzar una nueva aventura para volver a vislumbrar hipótesis distintas de lo que a cada viajero en verdad le ha ocurrido. No sólo la cantidad de historias, sino la de libros que se podrían escribir con este método, partiendo de esa única tirada de Calvino, serían infinitos.

Todo texto corre al encuentro de otra imagen

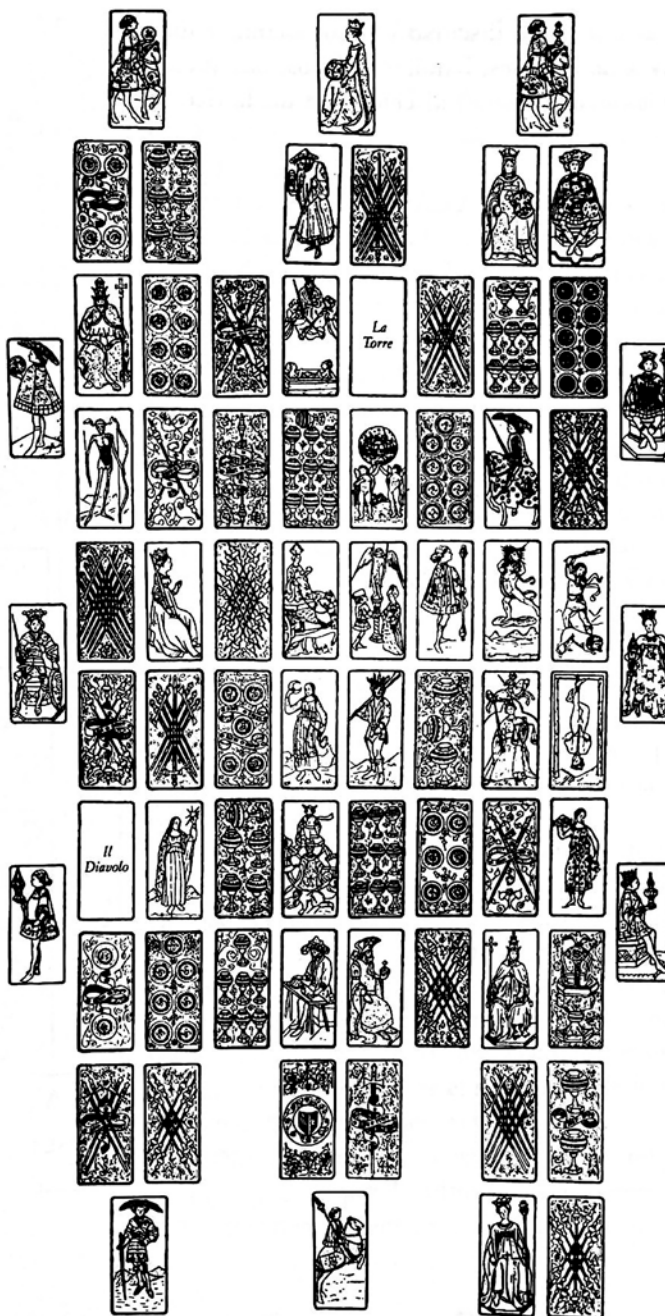


Imagen 1. Orden de la tirada que realizó Italo Calvino con el Tarot de Marsella, y desde el cual compuso las historias relatadas en *El castillo de los destinos cruzados*, publicada en la edición realizada en España. Calvino, 2004.

LA VISIBILIDAD

En “La visibilidad”, un ensayo de Calvino publicado en el libro *Seis propuestas para el próximo milenio* (1998), el autor nos dice: “Podemos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal” (p. 91).

En ese enigmático espacio que se elabora cuando ocurre la lectura de un texto, aparecen imágenes mentales que nos lo representan. Un escrito literario o, incluso, científico, provoca en nuestra mente distintas impresiones que, en algunos casos, es posible “ver” incluso como si hubiesen sucedido en verdad, o como si “eso” lo hubiésemos visto en el pasado o lo presenciáramos en el presente. El cine puede dar buenos ejemplos de textos que fueron imaginados así, de manera tan concreta que no pudieron, sino llevarse a la materialidad de una visión-movimiento.

Sin embargo, habría que preguntarnos sobre aquello que suscita lo textual, pues antes de todo escrito hubo modelos imaginativos. Entonces, podría pensarse que la imagen visual es anterior a la textual en la medida en que se piensa en función de un “algo” que puede no estar presente, pero que acontece “ahí” en la disposición que poseemos como figuración en nuestra memoria. Para Calvino, este es un problema infinito, como el del huevo y la gallina. ¿Qué es primero en la creación, la imagen o el texto? Habrá también quien diga que los objetos siempre son interpretados desde la cultura en la que son concebidos y que la nuestra se basa, en gran medida, en la experiencia textual. De cualquier manera, el autor se inclina emotivamente por la supremacía de la imagen en el origen de la creación, al revisar su propio acercamiento al mundo de la cultura por medio de las tiras cómicas y la ilustración. En su ensayo relata cómo, antes de aprender a leer los versos rimados al pie de las historietas de su época infantil prelectora, interpretaba sus escenas visuales de múltiples maneras, generando posibles historias que se modificaban cada vez que él las revisaba de nuevo, combinando situaciones y personajes de manera arbitraria y conjugando historias de distintas series una con otra. Cuando finalmente aprendió a leer y le fue posible comprender lo que los textos decían acerca de los dibujos, la experiencia le desilusionó: apenas una sola versión de las mil y una interpretaciones que él ya había experimentado por medio de sus recursos imaginativos. *El castillo de los destinos cruzados* es un ejemplo de la lucidez adquirida en los años de infancia previos a la lectura. El origen de este y otros de sus textos parten de la experimentación con una capacidad que a Calvino le preocupa: “enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados (...) pensar con imágenes” (1998, p.98).

En el mismo ensayo, el autor nos propone de una especie de pedagogía basada en la imaginación capaz de hacernos conscientes de la experiencia por medio de la imagen. Ello nos permitiría, según él, llevar dichas imágenes evocadas en la mente a una cristalización

concreta, a una creación —o recreación—, quizá como disparadora de otras nuevas, o también como provocadora de la escritura. La creatividad se suele basar en tales recursos de manera natural, nos dice. Sin embargo, Calvino advierte a la vez que esta pedagogía “sólo se puede practicar sobre uno mismo, con métodos inventados cada vez y con resultados imprevisibles” (1998, pp.98-99).

LA ILUSTRACIÓN MÁS ALLÁ DE SÍ MISMA

Tomando como base la atención que Calvino les presta a las tiras cómicas para su formación como escritor, planteo acá como ejemplo el problema paradigmático acerca de la unidad entre imagen y escritura en la imagen ilustrativa dentro del territorio de la textualidad. Se piensa a menudo que una ilustración es subsidiaria del escrito y que sólo puede hallarse ahí donde hay un texto previo. Me parece que esto se limita a describir un formalismo técnico ubicado en la mera producción actual de libros, desde lo cual no se puede interpretar más allá de sus requerimientos funcionales. El carácter de la ilustración no se restringe a informar el contenido del libro o de un entramado textual. Se trata de un mensaje en sí mismo que puede ir, o no, acompañado de algo más. Siempre me ha parecido que toda manifestación pictórica o basada en la imagen es una suerte de “ilustración” de algo que ocurre en el mundo: una escena de amor, un concepto matemático, una cita filosófica, etcétera. Y, viceversa: un texto tiene como sustento las imágenes que se generan en la mente acerca de conceptos, elaborados o no.

Pongamos como ejemplo el *Libro egipcio de los muertos* (1982) —realizado en el siglo XV antes de nuestra era—, donde las ilustraciones aparecen formando un friso en la parte superior del texto. Se trataba de un recurso adicional que establecía una especie de escritura paralela al texto lineal. En los códices prehispánicos las imágenes podían ser leídas desde un sistema no estructurado por los cánones occidentales; algo así como una escritura rizomática, es decir, que podía ser abordada desde cualquiera de sus distintos puntos, lo cual no eliminaba la posibilidad de que fuera entendida a la vez de manera concreta.¹ Ya no solamente la asimilación subjetiva de la cual habla Calvino, sino una comprensión según una serie de procedimientos que tienen un carácter dinámico. La imagen ahí era escritura, y viceversa.

Aun el libro de la Europa medieval guardaba, en sus miniaturas, secretos que el texto ni siquiera sugería. Para la elaboración de los manuscritos era necesario contar con la

1 El conocido concepto de los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari (1999), implica una suposición no arbórea, cuya organización no se estructura con una secuencialidad o jerarquización replicable, sino, por el contrario, en la que las relaciones son inesperadas y no necesariamente causales.

competencia de muchos artesanos especializados: un experto en caligrafía, un miniador, un corrector, un encuadernador, etcétera. Todos ellos dedicados a la manufactura de un solo libro. Además de ser objetos producidos para usos muy específicos, dichos libros eran irrepetibles a causa de la complejidad de su producción. El miniador² creaba imágenes que, si bien debían cumplir con las exigencias cristianas de la época, eran interpretaciones personales del artista acerca de la religión y no del texto en sí mismo, pues éste estaba supeditado también al culto. Las miniaturas, como los lienzos de gran formato, los escritos, o cualquier tipo de producto cultural, giraban alrededor de las ideas y de los sistemas de pensamiento imperantes (Sánchez-Luna, 2016).

Es hasta la invención de la imprenta en el siglo XV y, con ello, del libro concebido como producto mercantil, que a la ilustración se le especializa y se le separa como parte de un proceso de producción específico. Sin embargo, y a pesar de los requerimientos del mercado, las imágenes referenciales, más que traducir a figuras las constantes de un texto, continúan empleando los temas que a un autor específico pueden interesarle, y su eficacia depende de la profundidad, o falta de ella, de las ideas propias sobre las cuales cualquier artista trabaja. Ejemplo de ello es la gran calidad que los grabados de artistas como Lucas Cranach, Holbein o Durero poseían, aun cuando ilustraban textos comandados por talleres de imprenta. Hay que agregar que el encuentro entre la imagen y un texto autoral, incluso, puede rivalizar con la postura argumentativa del libro, lo cual no afecta necesariamente la eficacia de los mensajes como conjunto: muy bien puede acontecer que el conflicto le añada riqueza a la propuesta.

Sin embargo, en la limitación de los campos disciplinares, esta integración se ha perdido como consecuencia de la funcionalización de los aparatos de mercado cuya compartimentación ha provocado una hiperespecialización propia de la industria manufacturera. Por ello, al atender a los órdenes disciplinares, mucha de la reflexión que se gesta en los centros de estudio o académicos comporta la definición técnica de sus componentes, más que su sentido modulado según necesidades sensibles de una época que trascienden un mero empleo para la reproducción. Ya sea desde la obra de arte visual, cuyo sentido es la paulatina construcción de vías de acceso al conocimiento según el uso de la imagen, la representación apoyada en las visualidades genera especulaciones y evocaciones tan complejas como el texto mismo, aunque basadas en experiencias estéticas diversas. El texto y la imagen no sólo pueden ser complementarios, sino que la relación que se instaura entre ellos y ante un lector no es en absoluto de subordinación, sino de revisión y reconfiguración complementaria. Una muestra de ello es la poesía visual, que tiene pesos muy distintos en el empleo de ambos recursos.

2 El miniador era llamado así gracias a que trabajaba con un pigmento natural derivado del cinabrio de nombre minio, término del cual proviene la palabra “miniatura”.

Pero regreso a mi ejemplo de base: un artista plástico o visual puede elegir representar aquel “castillo de los destinos cruzados” en medio del bosque, pero también puede no usar ninguna de las referencias visuales que el texto posea. Puede muy bien basarse en sus propias imágenes combinadas con las del texto; los ojos de los personajes o acercamientos a la tela de sus vestidos. Puede mandar a segundo plano la escena principal y evocar circunstancias poco trascendentes en primer plano. Los límites son tan amplios como las políticas del sentido que se configuran según una necesidad de enunciación-visibilización.

Quizá justo aquí radica la desconfianza de la aplicación abierta, y no cerrada a meras referencialidades, de la imagen en la educación básica tradicionalista que ya señala Calvino (1998), debido a que sus creadores producen un objeto cultural al cual no se le pueden extraer conclusiones morales estables. Conforme las miradas de los espectadores cambian, la interpretación se modifica también. La imaginación implica la búsqueda interior y cierta oposición a las fórmulas preconcebidas. Y la producción de imágenes funcionales, como las realizadas por lo educativo-referencial, ha sido encajonada en una función dependiente del contexto de un posible ciudadano premeditado, como una forma de modular la reacción creativa y la mirada aguda que puede provocar en quien emplea la imagen como vía para lo textual y viceversa, como una vía de conocimiento en sí misma, no necesariamente para la estabilidad, sino para poner en juego el sentido que tenemos de ello.

ESPEJO DEL ESPEJO

El filósofo Paul Ricoeur (1999), señala que hay interpretación allí donde hay símbolo, y donde un sentido directo, primario o literal designa un sentido indirecto, secundario, figurado, que únicamente puede hacerse propio mediante el primero. Un espejo refleja un objeto en la medida en la que no sólo representa, sino que se convierte, aunque sea por unos instantes, en el objeto reflejado. El objeto en sí mismo —pensemos en una silla y en su representación mental— cobra sentido sólo a partir de que ha sido reflejado, simulado. La relación entre objeto y representación es inseparable; no hay reflejo sin objeto y viceversa. Toda interpretación se propone vencer una lejanía, la lejanía de la falta de sentido. De hecho, en toda interpretación, nos dice Ricoeur, hay un excedente de sentido, con lo cual se constituye el símbolo. La metáfora, por ello, es una extensión de su sentido operativo, que puede oponerse a la significación literal. Esta vinculación es importante, puesto que las metáforas no son el revestimiento de ideas con imágenes, sino una relación de ideas de principio incompatibles que con la imagen se resignifican en la semejanza. Una suerte de espejeo, no necesariamente identitario.

Una imagen concreta —recordemos que la palabra imagen viene de *imago*; retrato, visión, idea, pensamiento— no puede estar ceñida a la soberanía del texto, pues posee sus propios ritmos de lectura y apropiación. Se trata de un complejo multiforme en el cual confluyen colores, texturas, estilos, direcciones y toda una serie de categorías que representan ideas tomadas de la mente de alguien que ha sido formado en una cultura determinada.

Incorporo acá también la idea que Umberto Eco (2012), tiene del espejo, como algo que no es una imagen especular de lo que está frente a él y aparece reflejado en su superficie. Es, en todo caso, el doble absoluto, lo más cercano al objeto como icono perfecto de sí mismo. Del mismo modo, un escritor no es dueño categórico de sus ideas, así como no lo es un pintor, o cualquier productor visual, de sus imágenes. Todos ellos giran alrededor de un objeto-idea que hay que descifrar. Lo que aparezca en la creación reflejada de dicho objeto es lo más cercano a lo que un creador pudo “ver”. A los seres humanos no nos es dado contemplar el objeto real, que es para nosotros una mera representación. Eso es lo más “objetivo” que tenemos de su existencia.

Sin embargo, las imágenes que nuestra cultura “refleja” son ya copia de la copia, simulacros, muchos de los cuales, han sido reflejos de otros reflejos. La imagen original, esa experiencia primaria de la que habla Calvino, está en muchos de los casos que nuestra cultura contemporánea brinda, oculta para el individuo no formado por la vía de una poética de la imaginación. Un comercial televisivo, por ejemplo, emplea recursos técnicos muy complejos que han sido reducidos a una mínima expresión de 30 segundos. Algo tan sencillo como un hombre que se levanta, va a baño, toma su cepillo de dientes, le unta pasta, se ve al espejo y sonríe, posee una cantidad de contingencias referenciales infinitas en esos pocos sucesos representados. Interpretaciones culturales aglomeradas y que pasan inadvertidas para el espectador aletargado que ha renunciado —al que le han hecho renunciar en pro de la concreción, en pro de lo objetivo y lo comprobable—, a su propia imagen primaria.

CONCLUSIÓN: SÓLO SE VE LO QUE SE DESEA

Podemos decir entonces que todo texto corre al encuentro de otra imagen, por lo cual estamos ante una red inagotable. Un complejo laberinto de desdoblamiento en el cual es difícil ubicar dónde está el comienzo y dónde el final. Para reorganizar el caos que supone la cantidad de reflejos que son posibles en esta encrucijada de espejos, probablemente haya que enseñar a los otros a ver con mayor cuidado. Pero ningún camino es igual al otro. Y para ello, esta pedagogía de la cual habla Calvino quizá sea capaz de germinar la posibilidad de mirar con otros ojos. Con los ojos del inconsciente hecho conocimiento —dicho para los incrédulos—, o con los del “aliento”, —dicho para ánimos más líricos.

Pero, por supuesto, el problema no se reduce a eso. Porque el discurso implica necesariamente poder de representación. Y, en función de ello, prohibición. Foucault (2002), plantea respecto a ello que todo discurso rápidamente se vincula con el deseo y el poder:

el discurso [...] no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues —la historia no deja de enseñarnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (p. 15)

Y ahí lo crucial en esto. El componente de tal prohibición es la compartimentación, su control fronterizo. Las “disciplinas”, nos dice Foucault, son “otro principio de limitación” (2002, p.33). Sin embargo, éstas no son estáticas, sino que dependen de sus relaciones, de las constantes que los “autores” que las conforman respetan o no, pues “están construidas tanto sobre errores como sobre verdades” (p.34). Respecto a la imagen fundada a partir de las artes de lo visual, así como a los entramados textuales de la escritura, los límites son franqueados en la misma medida en la que históricamente la medicina o la botánica adquirieron o prescindieron de conceptos, según particularidades histórico-discursivas. Y, en este mismo sentido, sobre todo a nivel político, las disciplinas creativas son administradas en su gestión social desde la regulación de las definiciones y estructuras que sus manifestaciones más características han aportado para cercar sus propios campos, pero raras veces puede ser absolutamente normalizada en la expansión de sus prácticas en contextos reales transmisibles, lo cual por supuesto modifica sus supuestos programáticos.

El relato de Calvino sobre su castillo de los destinos cruzados funciona por eso como ejemplo para radicalizar nuestra mirada sobre algo que debería ser, en realidad, evidente: las condiciones, incluso en la construcción de un relato fantástico, pueden modificarse al extremo. En el “¿qué pasaría si...?”, hay algo más que una mera especulación de lo que sólo podría darse en el sueño, el relato ficcional o la imaginación. Para demostrarlo, sólo hay que cambiar la interpretación de un par de cartas del juego: ¿qué pasaría si hubiésemos enmudecido por el estruendo de las bombas?, ¿qué, si el fuego con el que han incendiado nuestras casas nos ha dejado ciegos?, ¿cómo emplearíamos las imágenes, los entramados textuales que nos quedan para comunicar el dolor o la angustia, sin la posibilidad de dicción, gracias al silencio que produce el estupor? O, incluso, para transmitir las ganas de seguir viviendo, a pesar de todo.

Yo mismo atesoro algunas imágenes de mi juventud, no porque piense que son más verdaderas que otras, sino porque poseen la irrenunciable fuerza del asombro de quien miró algo por primera vez más allá de sus primeras señales de fatalidad. Estos espectros

intraducibles a palabras, pero provocadores de otros nuevos, ya sea por la vía de lo escrito o de la representación visual, son continentes del impulso que me haría finalmente encontrar mi propio camino. Por ello poseen una fuerza que ningún otro reflejo podría sustituir en mí. No las venero más de lo que respeto las imágenes ajenas, de las que dependen enteramente. Sin embargo, sé que ellas son mi identificación con el mundo que percibí y percibo, y que sólo desde ellas puedo reconstruir mi propia historia, como aquellos seres detenidos en el cruce de caminos en el relato de Calvino.

Pero el respeto a tales representaciones no llegó solo, sino a través de un proceso de contemplación de las imágenes de otros, por un lado, y también de la combinación entre emociones presentes y representaciones que el recuerdo me permitiría traer del pasado. Lo que me dio la oportunidad de realizar esa síntesis fue el entrenamiento con especulaciones ajenas, de muy diversa procedencia e intención, textuales y visuales, distintas unas de otras, que habían sido también compuestas en la búsqueda de apropiaciones personales. No sólo las figuras vertiginosas de la mala televisión —su guionismo escrito—, que atraviesan las salas de la gran mayoría de hogares en el mundo, o de una transmisión en redes en su exceso paradójico de banalidad, sino también imágenes o textualidades, su amalgama, más honestas de quienes sí se buscaban a sí mismos y a la condición de sus pares a través de ellas.

Si es cierto que el deseo es algo así como la “potencia del alma” y a la vez lo que aunado al poder configura el discurso, lo que hace que la historia se manifieste como dominación (Foucault, 2002, p.15), los distintos calibres de subjetividad chocan unos contra otros por la búsqueda de un espacio para subsistir. No sólo se propone aquí la revisión de las fronteras disciplinares, sino a la vez una experimentación indagatoria respecto a estos problemas. Específicamente, respecto a esta lábil dicotomía entre texto e imagen, se formula aquí una exploración profunda y “profana”. Porque creo que no es fácil intentar modificar los deseos en sí mismos y sus pulsiones irreprimibles respecto a los discursos disciplinares y su promesa de poder —pensemos, por ejemplo, en un título, en una mención que reivindique el nombre del “escritor”, del “artista—, pero sí las imágenes y relatos que nos proponemos de ellos. En la medida que seamos capaces de definir cada vez con mayor precisión la naturaleza de las representaciones que el mundo nos brinda y de las nuestras propias, podremos quizá identificar también con mayor claridad la sustancia de ese poder que nos es dado perseguir. Y para ello, parafraseando lo dicho en el planteamiento del narrador de *El castillo de los destinos cruzados*, al darse cuenta del extraño encantamiento en el que todos han ingresado “cuando algo distinto, algo que no nos dejaba despegar los ojos de las doradas teselas de aquel mosaico” (Calvino, 2004, p.22) comienzan a describir sus visiones en la imaginación del otro, más allá de una supuesta convención lógica que quizá les habría impedido sincerarse. Luego, por evocación y concomitancia, piensa en aquella metáfora de la flor y la orquídea planteada por Deleuze y Guattari

La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa cuya imagen reproduce de forma significativa (mímesis, mimetismo, señuelo, etc.). Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos —paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro—. Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encandenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos. (1999, pp. 15-16)

Para hacerme una idea de tal experiencia: cuando finalmente sucede el encuentro con esa imagen primaria, más allá de la referencialidad, como una avispa que no puede, sino encaminarse a su orquídea luminosa, no puede permitir que nada interrumpa el encuentro. La búsqueda en la oscuridad, ahí, habrá al menos tenido ya nuevas luces para señalar un camino.

FUENTES

- Anónimo (1982). *Libro egipcio de los muertos*. Edaf y Morales.
- Calvino, I. (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- Calvino, I. (2004). *El castillo de los destinos cruzados*. Siruela.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1999). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Debolsillo.
- Foucault, M. (2002). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Ricoeur, P. (1999). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI.
- Sánchez-Luna, J. A. (2016). Manuscritos medievales iluminados, una iluminación para la Edad Media. *Biblioteca Universitaria*, 19(1), 73-89.