



FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

TESIS COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN ARTES MEDIALES

Alteración y Apertura de Sentidos del “Texto”

Palabra, imagen, sonido y acción de lectura
en la construcción de relatos de lectura abierta

Rodrigo Gárate Chateau

Profesor Guía: Valentín Palomé

Co-tutor: Felipe Cussen

Tesis en el marco de Proyecto FONDECYT 1131136:
“Samples y loops en la poesía contemporánea”

En esta tesis indagaré sobre la alteración y apertura de sentidos del “texto”¹ en una serie de obras de propia autoría, entendiendo el “texto” en totalidad de cuatro dimensiones compuesto por palabra, imagen, sonido y acción de lectura. Las obras en cuestión, descritas en el primer capítulo, **“Obras de análisis y referencia”**, ordenadas en cuatro categorías, permiten contextualizar las reflexiones y las relaciones teóricas con las problemáticas de los procesos de construcción.

En el segundo capítulo, **“Relación texto imagen”**, a partir de cuatro ejes principales de estudio se analizan estructuras, procedimientos y operaciones recurrentes de montaje, fijación de significados, re vinculación, re significación, expresividad, encadenamiento, continuidad de relato, intertextualidad, énfasis y comportamientos de lectura, sobre estas obras realizadas.

2.1 Lectura texto-imagen

2.2 Montaje en relaciones transtextuales

2.3 Dibujo, gesto y proyección

2.4 Acción de lectura en el espacio

En el tercer capítulo, **“Apropiación del relato bíblico”**, se indaga, desde cinco ejes de análisis, sobre la apropiación del texto bíblico como potencial de alteración para una serie de obras a realizar bajo los procedimientos descritos en segundo capítulo.

3.1 Apropiación de un texto común

3.2 Serie asuntos bíblicos

3.3 Situaciones paradójales

3.4 La Anunciación y los Dogmas cristianos

3.5 “La Anunciación”

En este capítulo se plantean posibilidades y esbozos de manipulación sobre este relato, escogido en este caso por lo arraigado de sus personajes e historias que marcan un “desde” fuerte como punto de partida de lectura. La fortaleza del hipotexto² de referencia garantiza el conocimiento del texto base para las comprensiones de los hipertextos derivados. La alteración de sentido, se enriquece “desde” este prejuicio³ abriendo el texto inicial como otro “texto”, un otro decir desde un decir común.

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 solo su referencia lingüística.

² En referencia al concepto de hipotexto de Genette, como texto inicial desde donde deriva el hipertexto que transforma el primero.

³ Prejuicio entendido como juicio previo, despojado de carga favorable o desfavorable.

CAPÍTULO | **1**

Obras de análisis y referencia

Las siguientes obras⁴, creadas entre los años 2010-2013, fueron escogidas para dar cuenta de las reflexiones e inquietudes que me han interesado en estos últimos años; las relaciones visuales y lingüísticas del “texto” y las alteraciones de sentido producidas en la manipulación autoral y en la recepción lectora. El corte de selección curatorial está al servicio de contextualizar los fenómenos descritos como procedimientos y procesos de construcción en estos trabajos.

Estas obras de referencia se presentan ordenadas en cuatro categorías según soportes y amplitud de manipulación de lectura, evidenciando que el cambio de soporte condiciona y modifica el contenido:

1.1 Lineales en pantalla

1.2 Interactivos en pantalla

1.3 Instalaciones proyectadas

1.4 Objetos proyectores

Cada uno de estos trabajos, además del link de la obra en cuestión, se acompaña con breves reseñas descriptivas que se profundizan en los capítulos 2 y 3.

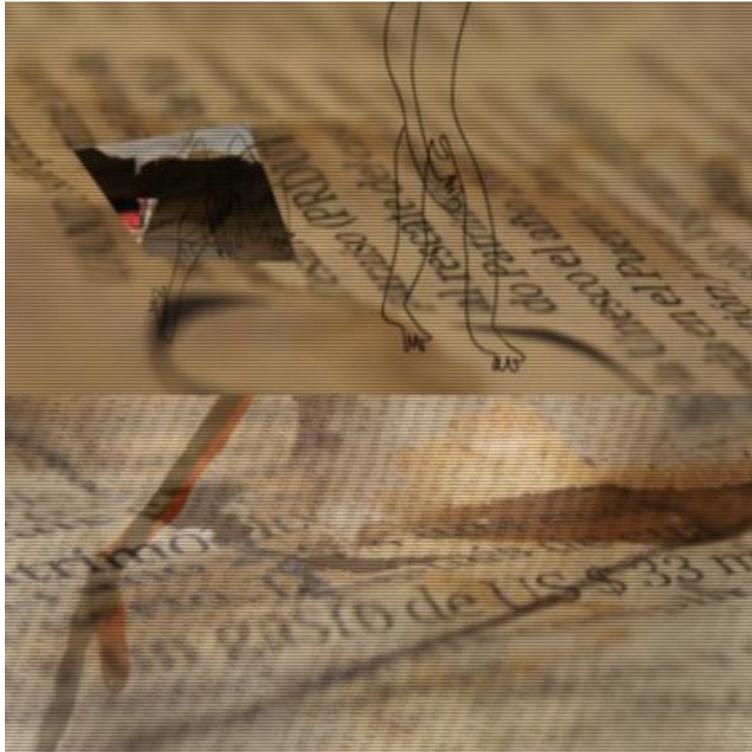
⁴ Varios de estos trabajos están publicados en “Periódico de Poesía” **Universidad Nacional Autónoma de México**
http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2413&Itemid=115

1.1 *Lineales en pantalla*

PERRO COJO DE TRES PATAS (2011)

http://www.rodriogarate.cl/perro_cojo/

Video texto, donde el punto de fuga del tiempo abre espacios en el plano, un recorrido temporal en loop simultáneo por el punto de fuga de la perspectiva. Tercera y cuarta dimensión en la misma representación, cita cubista y futurista.



Tinta negra y roja sobre papel de diario.

Fotografía digital de alta resolución.

Intervención digital en After Effects, Photoshop y Flash.

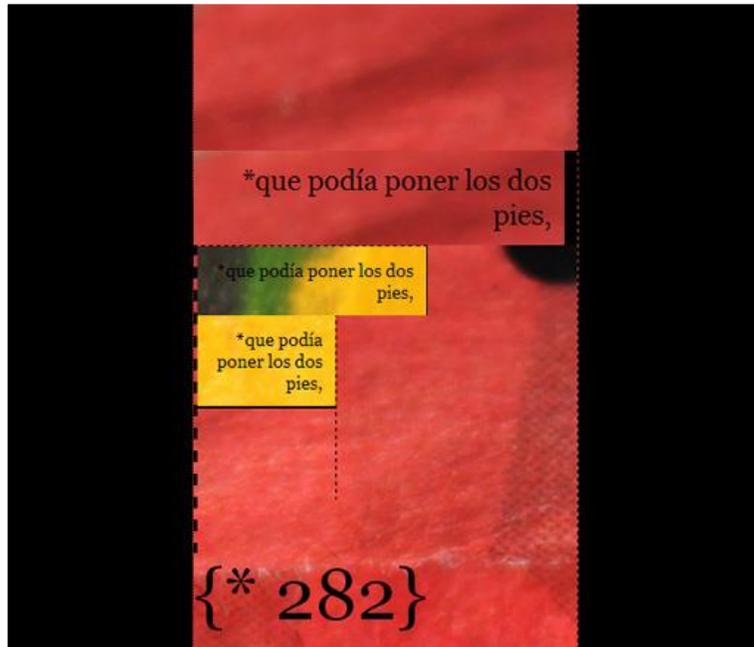
A partir de papeles de diarios viejos, dañados por el sol y la humedad, se registran fotografías y secuencias de manchas. En el montaje digital se incorporan textos y animaciones. El travelling de recorrido, por espacios entre los planos de papeles, interpreta un posible punto de fuga temporal. La misma secuencia se invierte en la parte inferior potenciando el ida y vuelta simultáneo. La música marca los ritmos y aceleraciones de la secuencia.

1.2 Interactivos en pantalla

ZAPATO INCÓMODO (2011)

http://www.rodrigogarate.cl/zapato_incomodo/

Tres estrofas sobre fondos texturados de evocación distinta al objeto señalado en el texto, se alternan y cambian el sentido del texto inicial por redundancias y contradicciones.



Tintas de colores sobre papel de diario.

Fotografía digital de alta resolución.

Intervención digital de estilos CSS en HTML con programación jQuery.

Sobre papeles intervenidos con tintas de colores, se montan textos en tres frases que se alternan y construyen un párrafo distinto según la ubicación vertical del mouse en la pantalla. La numeración marca esta ubicación vertical en píxeles, entregando información precisa numérica pero irrelevante como dato al sentido del texto. Las frases cambian automáticamente en lapsos de tiempo establecidos que se alteran por la navegación del usuario.

PAJARONES OLVIDADOS (2011)

http://www.rodriogarate.cl/pajarones_olvidados/

Animaciones y textos se recorren abriendo sentidos al texto de referencia, el audio marca ritmos de lectura y recorrido, el texto muta constantemente entre textura y lectura. Se propone un estado vertiginoso de movimientos en la interacción, un control “descontrolado” donde el azar y el cambio simultáneo intensifican la lógica de lecturas abiertas. El vértigo del movimiento se calma en estado de descanso.



Tintas de colores sobre papel de diario.

Fotografía digital de alta resolución.

Intervención digital en Photoshop, Flash y Processing, montado en HTML.

Frases de textos programados se alternan para construir párrafos que se fijan a las animaciones. El sonido, la dimensión de la tipografía, las secuencias de animación y las frases se modifican con el movimiento vertical y horizontal del cursor del usuario. El control no es preciso, es intuitivo con tendencia al aleatorio. Los textos pierden significancia en estado de dibujo. La representación lineal del sonido es una parte más de las animaciones, manchas y trazos.

TEXTOS ENCONTRADOS (2011)

http://www.rodriogarate.cl/textos_encontrados/

Imagen y texto en aleatorio, rescatados de un arreglo, se construyen como “textos” completos, complementarios, contradictorios, que abren textos implícitos, invisibles, re comprendidos. Se linkean por proximidad y generan un nuevo “texto”, se derivan uno con el otro y construyen una deriva de significado.

Se mueve el cursor por la pantalla linkeando en roll-over nuevas imágenes y nuevos textos. Se recorre en scroll y se refresca la página. Todas estas situaciones posibles de navegación acentúan y abren las posibles lecturas simultáneas.



Tintas de colores sobre papel.

Digitalización de alta resolución.

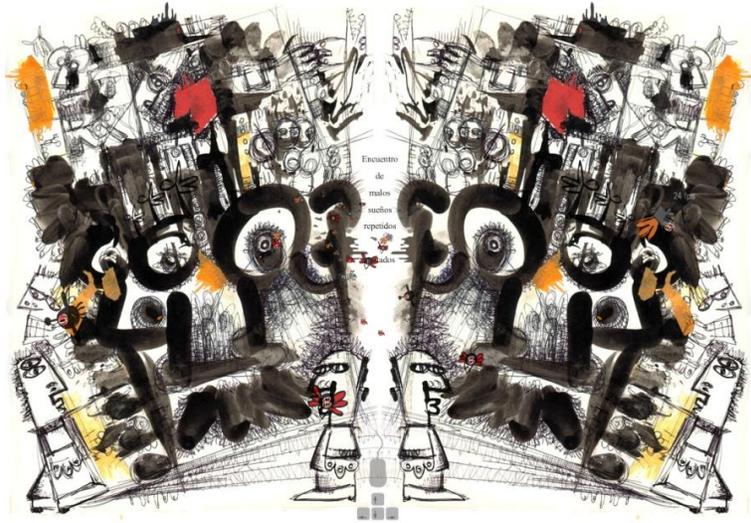
Intervención digital de estilos CSS en HTML con programación jQuery.

Dibujos y textos se alternan por la ubicación vertical y horizontal del mouse, construyendo y fijando sentidos, el texto orienta a la imagen y viceversa. Los textos y las imágenes son recogidos atemporalmente de croqueras y libretas. Los “textos” son “encontrados” en estas croqueras y se “encuentran” o enfrentan en el montaje. La numeración marca la ubicación vertical en pixeles y entrega una información falsa sugerente de los posibles “encuentros”.

MALOS SUEÑOS (2010)

http://www.rodrigoarate.cl/malos_suenos/

Un texto fija una imagen dotándola de un sentido que no tenía como dibujo original. Vibraciones de la animación y el reflejo duplicado de la imagen acentúan el texto. No podemos separar el texto de la imagen, se unen necesariamente, nos obligan a la continuidad del texto-imagen. Se invita al usuario a alterar la composición con el mouse y las flechas del teclado, incrementando el efecto vibratorio del movimiento total.



Tinta negra y papeles de colores sobre papel.

Digitalización de alta resolución.

Intervención digital, animación y programación en Flash.

Un texto es dispuesto a una imagen rescatada de una croquera. El texto obliga el sentido de la imagen. Vibraciones animadas del dibujo original y montajes de nuevas animaciones acentúan el carácter del texto. En la navegación, por flechas del teclado y mouse, es posible controlar el movimiento de la animaciones en vertical, horizontal y profundidad. La imagen original rescatada es duplicada para intencionar el sentido del texto. Texto y dibujo separados en origen se obligan sentido en el montaje que los relaciona y coordina.

GRITOS (2010)

<http://www.rodriogarate.cl/gritos/>

Recorrido animado entre texturas, manchas y gritos. La animación y el código gráfico del dibujo infantiliza el mensaje del texto convirtiéndolo en un juego o recorrido intrascendente.



Tinta negra, tinta roja y papeles de diario sobre trupan.

Fotografía de alta resolución.

Intervención digital, animación y programación en Flash.

Animaciones simultáneas sobre un fondo en movimiento, por la acción del usuario, recorren personajes que gritan ingenuamente desvalorizando el texto de referencia. Pintura plana original vitalizada en el movimiento y el montaje de personajes animados. De pintura plana original a animación des-secuenciada de la línea de tiempo del cine o el video. Un loop continuo y constante sin repetición fija ni principio ni final.

1.3 Instalaciones proyectadas

JINETE AZUL (2011)

http://www.rodriogarate.cl/jinete_azul

Registro de instalación en Facultad de Artes, Universidad de Chile, junio 2011.

“Jinete azul gritando, cruza el puente de papel corroído en ida y vuelta”

Textos, texturas y animaciones que se entremezclan con citas de manifiestos de vanguardias, construyen un recorrido en galope que comienza y termina constantemente. Trazos, manchas y cartones proyectados sobre sus mismos trazos, manchas y cartones “reales”, fusionan la imagen real con la virtual confundiendo la percepción y recontextualizando la proyección. Obra y proceso reunidos sobre su misma proyección.



Tintas de colores, acrílicos y papeles de diarios sobre cartón.

Fotografía de alta resolución.

Edición de video en Adobe Premiere.

Intervención digital, animación y programación en Pure Data.

Proyección sobre cartón intervenido.

El registro del proceso de construcción de una obra y la obra misma se reúnen en el montaje y la proyección. Obra sobre obra confunden la virtualidad y alteran los elementos de la representación enfatizando el carácter del texto. Texto creado a partir de citas “confundidas” de manifiestos de vanguardias, donde cubismo, expresionismo y futurismo se entremezclan. La interacción se produce por el movimiento de un cubo sobre una superficie que contiene un sensor laser de un mouse intervenido invertido.

Tres frases se alternan y construyen un párrafo distinto según el movimiento del cubo en la superficie, cada lector arma su frase parcial según su intervención. El sonido del galope marca los ritmos de los movimientos y la navegación.

1.4 *Objetos proyectores*

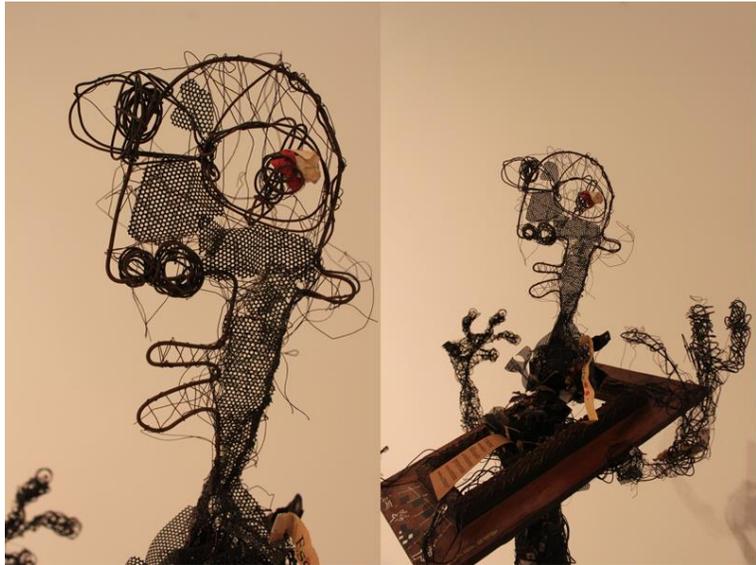
EL ACTOR (2011)

http://www.rodriogarate.cl/el_actor/

Registro de instalación en MAC, diciembre 2011

*{Actor secundario,
dibujado al volumen,
proyectado en su sombra,
vuelve al trazo}*

Este texto de referencia fija el sentido al volumen y su sombra proyectada. El texto situado bajo el rostro del personaje, en el marco, invita u obliga al lector a acercarse al personaje que reacciona y modifica su dibujo proyectado. Las nociones de trazo, volumen y proyección se descalzan constantemente en el recorrido del dibujo, desde el trazo en volumen al trazo proyectado.



*Dibujo volumétrico de alambre.
Luces leds, motor servo, sensor de proximidad.
Placa y programación Arduino.*



Objeto-proyector, en un espacio blanco en oscuridad completa, produce proyecciones en distintas direcciones y ángulos por secuencias programadas de aleatorios controlados de luces leds. Las sombras generadas crecen y decrecen, deformando el dibujo inicial volumétrico como dibujos animados por movimiento del objeto y destellos de las sombras.

La instalación es sensible, es afectada en la acción del lector por sensores de proximidad, el objeto se mueve por su motor interno (servo) y su programación (arduino) que estimula la reacción aleatoria histérica al acercamiento del público. Se invita al participante a leer un texto que fija el sentido de la secuencia desde el volumen dibujado al dibujo proyectado. El objeto reacciona a este acercamiento intensificando los movimientos, animaciones y destellos.

CAPÍTULO | 2

Relación texto imagen

Entendiendo el “texto” en cuatro dimensiones; lingüística, visual, fónica y espacial, como “verbivocovisualidad”⁵ en el espacio de lectura, como un todo⁶, compuesto por palabra, imagen, sonido y acción de lectura, se generan las reflexiones que fundamentan los procesos de estas distintas obras que dan cuenta de operaciones recurrentes de alteración de sentidos de un “texto”. En este capítulo se intenta profundizar en estas especulaciones que analizan trabajos previos y conducen a nuevas series.

El sentido sin-sentido de un texto y su relación con la imagen, las lógicas de lectura, el gesto expresivo, la interacción, etc. se manifiestan reiteradamente y transversalmente en estas obras como cuatro temas de trabajo a desarrollar:

2.1 Lectura texto-imagen

2.2 Montaje en relaciones transtextuales

2.3 Dibujo, gesto y proyección

2.4 Acción de lectura en el espacio

⁵ Concepto acuñado por James Joyce, que hace referencia a la tridimensionalidad del texto; lingüística, visual y fónica. La cuarta dimensión, propuesta en esta tesis, considera al lector en la operación del “texto” enfatizando la acción de lectura en un espacio dado.

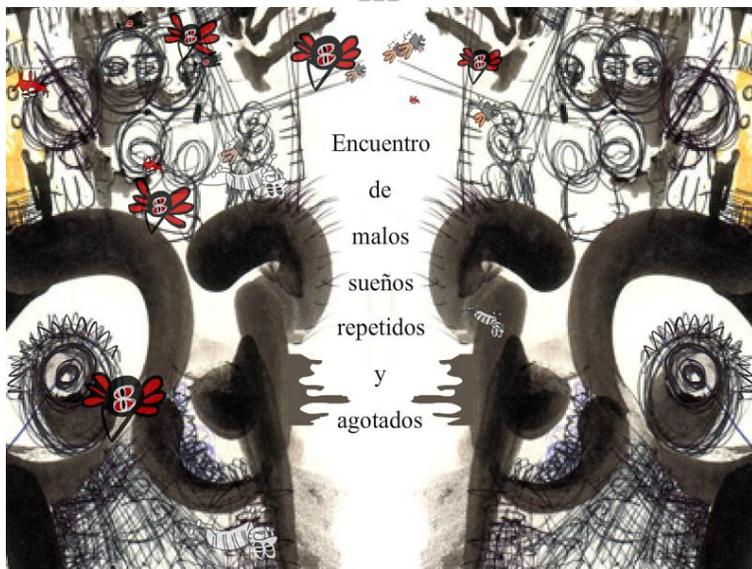
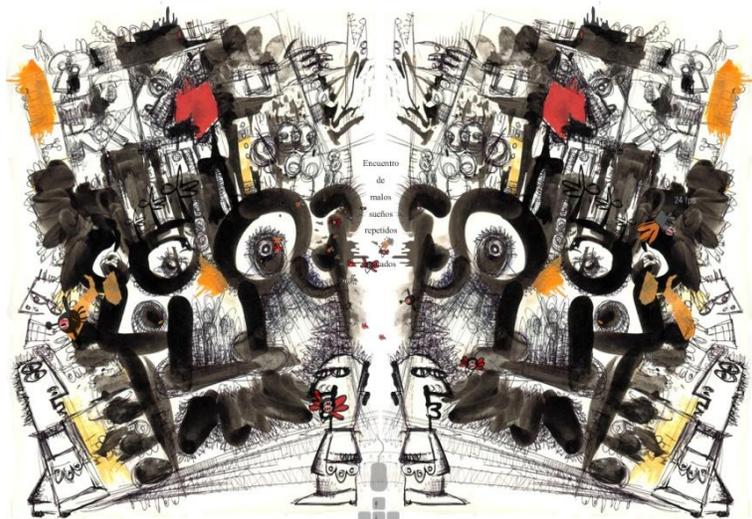
⁶ Entendiendo “todo” como un sistema, es decir, “un conjunto de elementos interrelacionados en los que toda acción sobre cualquiera de sus elementos influencia en el conjunto de los otros elementos constitutivos; considerar la propia definición de los elementos constitutivos del sistema como dependiente al mismo tiempo del observador y del punto de vista que este observador despliega sobre el conjunto de conocimientos y, finalmente, tener en cuenta la noción de observador y el concepto de perspectiva del observador sobre el conjunto de conocimientos constituidos”. (Campàs y Meritxell, 2010, p.14)

2.1 *Lectura texto-imagen*

Posibilidad de continuidad de relato en la yuxtaposición y/o superposición de textos e imágenes

El eje conductor de todos mis trabajos y experimentaciones previas durante los últimos años, es la relación texto imagen, la alteración de sentido y la continuidad de relato⁷ posible de ambas instancias como un todo de lectura abierta. Se construye un paralelo entre el texto que deviene a características de imagen y la imagen que se construye como una oración más. Esta dualidad texto-imagen se contamina con las características de la otra instancia fijando sentidos no enunciados individualmente.

⁷ Referencia al concepto de relato de Barthes: "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". (1977, p. 2)



Secuencia y detalle de "Malos Sueños" que ejemplifica la fijación de la imagen por el texto.

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" (1986, p.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” (1986, p.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. 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.



Fragmento de “Textos Encontrados” que ilustra la lógica de linqueo por proximidad.

En estas obras presentadas la palabra y la imagen están en una relación complementaria, donde los textos y las imágenes se vinculan y referencian en relaciones simultáneas. Texto e imagen se linkean por proximidad construyendo un nuevo “texto”⁸, se relacionan uno con el otro, recombiniéndose, generando nuevos énfasis y frases⁹ inacabadas que desvían el significado y mantienen a la imagen-texto entre textura y lectura, quebrando la linealidad del discurso¹⁰ por la deriva de la imagen textualizada¹¹.

⁸ “Texto” 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”. (1986, p.37).

⁹ Considerando a la frase como la unión; entre palabras o entre imágenes y palabras. Palabras, letras y fonemas por si mismos no constituirían una frase. En palabras de Barthes: “un fonema, aunque perfectamente describable, en sí no significa nada; no participa del sentido más que integrado en una palabra; y la palabra misma debe integrarse en la frase”. (1977, p.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,1964, p.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.

¹⁰ 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»”.(1977, p. 27)

¹¹ Ver en capítulo 1 “TEXTOS ENCONTRADOS” y “PAJARONES OLVIDADOS”.



Fragmento de "Pajarones Olvidados" que ilustra el concepto de texto-textura.

Esta lectura, que se construye como poesía visual, es extraña en Occidente donde la función del significante se concentraría mayormente en representar el significado. Belén Gache (2006) advierte que esta relación no estuvo ausente siempre en occidente.

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 Antigüedad¹², eran frecuentes una serie de manifestaciones en las que ambas dimensiones permanecían unidas. (p.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 Mallarmé¹³ iniciarían esta recuperación.

¹² Referencia a los jeroglíficos y pinturas murales egipcias, estampas orientales, caligrafías chinas, “poemas laberinto” medievales, etc.

¹³ La voluntad de alcanzar el “absoluto” lleva a Mallarmé a minar el sentido convencional de las palabras. Enfrentando la propia imposibilidad del lenguaje de dar cuenta de este absoluto, recurre, en cambio, a la voz del silencio, sólo el silencio habla. 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 tragarlas. Los blancos no son 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, manifestaciones como los caligramas de Apollinaire¹⁴, las “palabras en libertad”¹⁵ de los futuristas, los collages dadá¹⁶ y, posteriormente, los trabajos de movimientos como el letrismo¹⁷, los “*Movements*” de Henri Michaux¹⁸ y particularmente los trabajos de los poetas concretos evidencian esta preocupación por el carácter objetual del texto.

¹⁴ En sus *Caligramas*, Guillaume Apollinaire experimentó con usos alternativos de la tipografía, en los que considera 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.

¹⁵ Marinetti utiliza el concepto de “palabras en libertad”, y lo desarrolla ampliamente en el libro del mismo nombre, en el que recopila 15 años de experimentaciones sobre la renovación del lenguaje literario y poético. Las “palabras en libertad” 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 registra impresiones tales como explosiones de bombas, sonidos de ametralladoras, etc., mediante un particular uso tanto a nivel tipográfico como de diagramación de las páginas.

¹⁶ Los experimentos tipográficos de los futuristas fueron retomados por el movimiento dadaísta (en Zurich, Berlín, París y New York) apareciendo una y otra vez en sus revistas, panfletos y afiches. Estos se sumaron a diferentes 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. Sin embargo, cabe resaltar que el uso de estos procedimientos por parte de dadá se relacionaba con propuestas muy diferentes a aquellas del futurismo: mientras que estos últimos buscaban en el desorden la belleza de lo nuevo, los poetas dadá, en cambio, resaltaban la crisis de la cultura occidental y la inutilidad de toda propuesta estética.

¹⁷ En el letrismo, la materia de las letras debía considerarse valiosa en sí misma, con el uso de diferentes tipografías, distintas alianzas de las letras y deconstrucciones del verso a partir de distintas cadencias y alianzas 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.

¹⁸ Henri Michaux, tematizó a lo largo de su obra 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) que se opusiera al lenguaje triste y asfixiado que normalmente utilizamos. Este lenguaje, más libre y rico, estaría libre de nuestras normas sintácticas y guardaría igualmente 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 concretización 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 la formación del poema.

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 ideogramización¹⁹ 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

¹⁹ En referencia a la poesía china, los estudios de Fenollosa y los trabajos de Ezra Pound sobre los ideogramas orientales.

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 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 complejo²⁰, hipertextual, parcial y fragmentado, con muchas verdades y puntos de vista, con paradojas e incertezas.

²⁰ Importante destacar la 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, 2010, p.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.

La cojera del texto en su incapacidad de representación completa de la realidad, se evidencia en el acto descriptivo del fenómeno de *ekfrasis*²¹ o la “pintura de palabras”²² 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 instrucciones²³ 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, 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 (1981, p.38). También dirá: “En el caligrama actúan uno contra otro un “no decir todavía” y un “ya no representar”. (1981, p.38)

²¹ 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, 2006, p.146).

²² “Word painting” (pintura de palabras), consiste en extensos pasajes de descripciones visualmente orientadas cuya técnica emula métodos pictóricos implicando detalladas estructuras compositivas, contrastes de luz y sombra, de colores y volúmenes. (Gache, 2006, p.146).

²³ 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.

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 Escher²⁴, de poder ver ambas situaciones al 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.

Este concepto de “texto” lo podemos ver en obras como “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 signícos: el discursivo, el visual y el objetual.



Registros de Instalación "Jinete Azul".

²⁴ Maurits Cornelis Escher (1898-1972), conocido por sus grabados en madera, xilografías y litografías que tratan sobre figuras imposibles, teselados y mundos imaginarios.

La intención de todas estas obras analizadas es que la palabra pueda ser vista y que 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 de estos relatos. La continuidad no solo se produce por la yuxtaposición de palabra y palabra, también en la superposición de palabras, y de palabras e imágenes. 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 jerarquía²⁵. 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 significantes²⁶.

²⁵ 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.

²⁶ Ver en capítulo 1 “TEXTOS ENCONTRADOS”, “PAJARONES OLVIDADOS” y “JINETE AZUL”.

2.2 *Montaje en relaciones transtextuales*

Lo relacionado siempre estuvo relacionado o en potencia de relacionarse y convertirse en un otro decir

El montaje²⁷ 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 estas obras, similar a la postproducción cinematográfica; acoplar fragmentos²⁸ anteriormente separados para la construcción de nuevas combinatorias de relatos que enriquecen o rearmen sentidos y generan secuencias²⁹ o series.

Dibujos, frases, tomas, registros, anotaciones, diálogos superpuestos y citas, garabateados en libretas y croquetas, se construyen como material base de estos relatos.

²⁷ 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.

²⁸ Considerando al fragmento como 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”. (2009, p.16).

²⁹ Referencia al concepto de secuencia desarrollado por Barthes: “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”. (1977, p. 27). “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; funcionalmente, la estructura del relato tiene forma de «fuga»: por esto el relato «se sostiene» a la vez que «se prolonga»”. (1977, p.30).



Muestras de dibujos y textos garabateados en croqueras y libretas

La linealidad de lectura de estos soportes, se transforma en un nuevo linkeo³⁰ de lecturas. Los textos y las imágenes se vinculan, complementan, referencian, dando cuenta que en su concepción todos estos elementos ya estaban vinculados o eran potencialmente vinculables como asociaciones de ideas inconscientes de características hipertextuales³¹.

³⁰ 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.

³¹ Referencia al paralelo entre hipertexto y asociación de ideas en el inconsciente, que desarrollan Campàs y Meritxell; "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.(2010, p. 11)

La temporalidad del hoja a hoja, de la toma, el registro, los separaba rompiendo el link, pero el montaje en los medios digitales³² los vuelve simultáneos, cambiantes, con-secuenciales³³, linkeables de características ergódicas³⁴, escapando de esa linealidad forzosa y generando un encadenamiento de sentido por la tendencia³⁵ a leer textos yuxtapuestos como uno solo.

Esta misma lógica se puede desplazar al acto de “samplear”³⁶, práctica musical a partir de la manipulación y recontextualización de samples digitales muy ligadas al loop³⁷.

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.

³² En referencia a Lev Manovich, que plantea el gran potencial de manipulación de las tecnologías digitales por la posibilidad de traducción de todos los medios existentes en información numérica binaria accesible para computadoras. Según el autor, toda la información es un dato en representación numérica, con características de modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación cultural.

³³ Referencia al concepto de secuencia y consecuencia de Barthes: “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”. (1977, p.20).

³⁴ Término acuñado por Aarseth, (2005) que viene del griego “ergón” (trabajo) y “odós” (camino), “camino trabajoso”. Según el autor, la literatura ergódica requiere un esfuerzo no trivial del lector para recorrer el texto. Al leer un cibertexto ergódico se es consciente constantemente de estrategias y trayectorias no tomadas, de voces no oídas. Cada decisión hará algunas partes del texto más accesibles, o menos, y nunca se sabe el resultado exacto de esas decisiones o de lo que uno se ha perdido. El lector de cibertextos, a diferencia del simple espectador de literatura normal, es un jugador, un apostador, que puede explorar, perderse o descubrir sendas inusuales. El lector debe hacer una exploración intensa y comprometerse fuertemente con el desdoblamiento de la narrativa misma. El lector de cibertextos se pone en riesgo, y su lectura puede conducir al fracaso o la intimidad. Importante destacar, dentro de este tipo de literatura, la historia “Afternoon, a story” de Michael Joyce, donde cada palabra del relato es linkeable a otra sección del mismo, indefiniendo la linealidad de la trama y el posible final.

³⁵ 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.

³⁶ Del término sample, “muestra”, en inglés.

³⁷ 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 Taquistiscopio 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, 2012, clase 4).

Las operaciones del collage, assemblage, sampleo, relectura y relinqueo como capas superpuestas, toma de muestras y recombinación de partes, las entenderemos agrupadas bajo el término “montaje transtextual³⁸”, ampliando el concepto de “montaje cinematográfico”, al incluir otros medios y procedimientos fuera del cine como acción de construcción de relato y encadenamiento de fragmentos.

El “montaje transtextual” de estas obras, como procedimiento de vinculación, se manifiesta en la utilización de las relaciones entre textos que describe Genette: intertextualidad³⁹, paratextualidad⁴⁰, metatextualidad⁴¹, hipertextualidad⁴² y architextualidad⁴³. Todas estas relaciones de encadenamientos, alusiones, citas, convocatorias mudas, derivaciones o desviaciones a “textos” ajenos o a “textos” propios anteriores, se suceden en estas obras en estrecha ligazón, como formas estéticas y operatorias de alteración de sentido por la suma de partes en yuxtaposición o superposición.

³⁸ Referido al concepto de transtextualidad de Gerard 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.

³⁹ Intertextualidad: relación de copresencia entre dos o más textos”, 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.

⁴⁰ Paratextualidad: relación que el texto mantiene con su paratexto: títulos, subtítulo, intertítulo, prefacio, epílogo, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, epígrafes, ilustraciones, y muchos otros tipos de señales accesorias que procuran un entorno al texto.

⁴¹ Metatextualidad: relación, generalmente denominada comentario, que une un texto a otro, que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo.

⁴² Hipertextualidad: relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), supone la derivación de un texto de otro ya existente.

⁴³ Architextualidad: El tipo más abstracto y el más implícito. Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual de pura pertenencia taxonómica a alguna clasificación genérica.

En las distintas obras constantemente existen citas y alusiones⁴⁴ 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 desde el texto, el título, el dibujo, el material, el nombre de archivo, etc. La interpretación de la realidad, el punto de fuga, la simultaneidad, la representación del espacio y el movimiento, los intentos del cubismo y futurismo, la relectura de los relatos comunes, son elementos que se suman y citan para revertirlos, extremarlos, recombinarlos.



Fragmento de "Perro Cojo". El texto que se incluye en esta obra "Fuga del perro cojo de 3 patas" es una cita a un texto de Chlebnikov de los manifiestos de los futuristas rusos:

"¡Hombres! El cerebro humano continúa galopando sobre tres patas (¡las tres [dimensiones] del espacio!). Mientras cultivamos el cerebro humano como si campesinos fuéramos, atamos a este cachorro a su cuarta pata, esto es: la [dimensión] del tiempo". (González, 1999, p.172).

⁴⁴ En estas obras 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. Ver en capítulo 1 "PERRO COJO DE TRES PATAS" y "JINETE AZUL".

La cita, utilizada como uno de los insumos para la construcción de estos relatos, otorga una capa simbólica que traslada significados alterando la narración. Un “texto” con una cita añadida se vuelve 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 obras. 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 hipotexto referencial y enriquece la alteración de sentido. En estas obras se intenciona esta transformación. 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 al aleatorio, 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 entrecomillado⁴⁵ 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.

⁴⁵ 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”.

En la operación autoral de estas obras, el “texto”, entendido como un todo, construiría relaciones entre imágenes, textos y sonidos, el procedimiento de “montaje transtextual” de estos “textos”, los acoplaría en oraciones, encadenando y re-jerarquizando⁴⁶ párrafos en relatos de un “otro decir” que movilizaría nuevos sentidos⁴⁷.

⁴⁶ Referencia a la importancia de la jerarquía y del encadenamiento en la construcción de un relato: “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”. (Barthes, 1977, p.11).

⁴⁷ Considerando al párrafo, a la oración y al relato como suma de fragmentos (textuales, visuales y audibles) que abarcan y son la suma del anterior. En este caso se utiliza la nomenclatura tradicional lingüística pero perfectamente podríamos utilizar la nomenclatura del cine; toma, escena y secuencia, de características similares de subconjuntos que arman conjuntos.

2.3 Dibujo, gesto y proyección

Dibujo plano, dibujo en volumen, dibujo en proyección y gesto expresivo frente a estéticas hiperdigitalizadas

El dibujo⁴⁸ y el gesto expresivo son algunos de los elementos de particularización y de sustrato material de estas obras, que entregan el carácter individual de huella y firma material, además de una intencional selección de registro para la interpretación de la realidad.

El intento es redescubrir lo matérico de los recursos pictóricos sencillos, ordinarios, desde el tratamiento digital, la proyección y la alta definición. El rescate digital de una suerte de “pintura por el tiempo”, o daño del material por productos químicos, el sol y la humedad. Al digitalizar cartones, tintas, pinturas, pedazos de diario, trazos, etc. expuestos a la “pintura por el tiempo” adquieren papel evocativo, planteando relecturas fuera de contexto, situando estos elementos en otro estado, sobreviviendo⁴⁹ la materia de la inundación de estéticas hiperdigitalizadas⁵⁰.

⁴⁸ Resulta relevante destacar los conceptos de “dibujo” de Roland Barthes “El carácter codificado del dibujo aparece en tres niveles: en primer lugar, reproducir mediante el dibujo un objeto o una escena, exige un conjunto de transposiciones reguladas; la copia pictórica no posee una naturaleza propia, y los códigos de transposición son históricos (sobre todo en lo referente a la perspectiva); en segundo lugar, la operación del dibujo (la codificación) exige de inmediato una cierta división entre lo significativo y lo insignificante: el dibujo no reproduce todo, sino a menudo, muy pocas cosas, sin dejar por ello de ser un mensaje fuerte. La fotografía, por el contrario, puede elegir su tema, su marco y su ángulo, pero no puede intervenir en el interior del objeto (salvo en caso de trucos fotográficos). En otras palabras, la denotación del dibujo es menos pura que la denotación fotográfica, pues no hay nunca dibujo sin estilo.” (1986, p.39).

⁴⁹ Sobrevivencia absurda, sin salvación, paradójica; al digitalizar “la materia” se convierte en código binario “hiperdigitizado”, por lo tanto el intento de rescatar la materia resultaría ser solo una recreación, una simulación de la materia, un digital deshonesto que intenta ser otra cosa.

⁵⁰ Ver en anexos las distintas obras que contextualizan esta búsqueda gestual y matérica de la expresión digitalizada.

La experimentación con la proyección también continúa con los esfuerzos desdigitalizadores. Las obras en proyección no son el simple escalamiento del digital de pantalla sobre una superficie plana y blanca, la proyección es sobre materialidad expresiva, sobre volumen, sobre color, mancha y trazo. Los elementos son proyectados sobre sus mismos elementos materiales, reuniendo obra y proceso en una misma proyección, fusionando la imagen real con la virtual, confundiendo la percepción y recontextualizando la proyección. Visualidad y visualidad virtualizada en un mismo momento en continuidad de lectura⁵¹.



Detalle de "Jinete Azul" que ilustra el fenómeno de proyección de cartón sobre cartón, fusionando imágenes físicas "reales" y virtuales.

⁵¹ Ver en capítulo 1 "JINETE AZUL"

En las nuevas series, el dibujo parte desde el volumen y la materialidad expresiva del alambre, el fierro y el óxido. Se traza en volumen convirtiendo el dibujo en objeto escultórico que genera sombras como nuevos dibujos en proyección⁵².

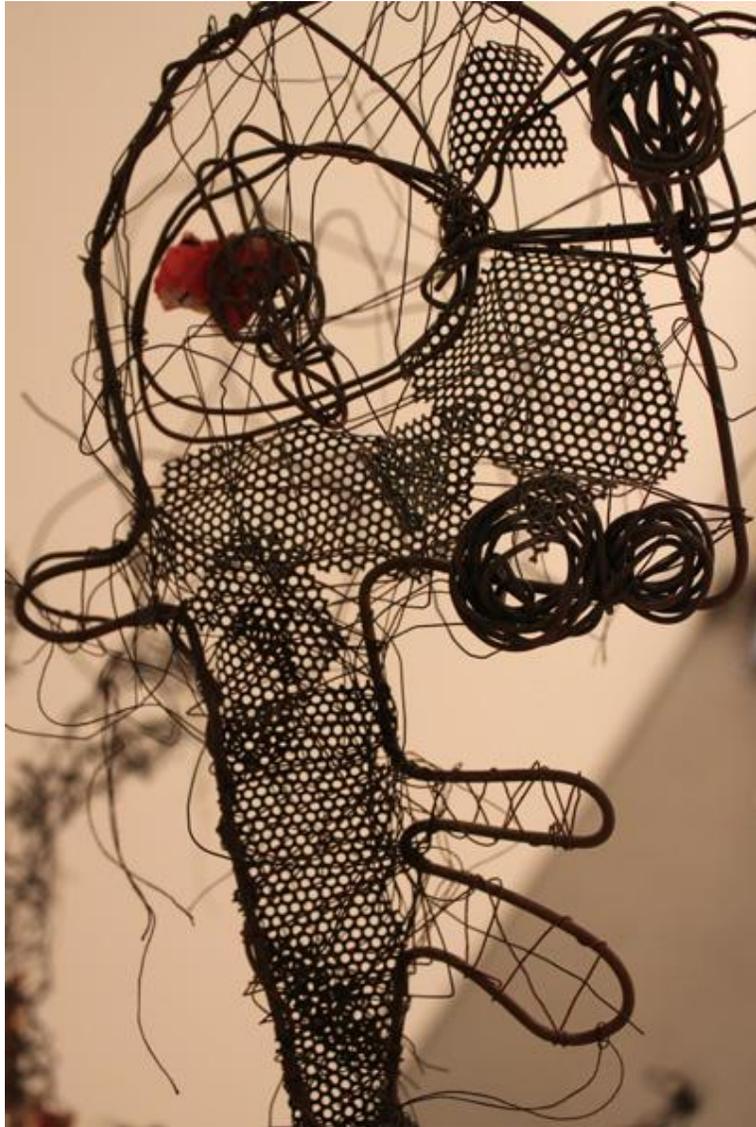
El dibujo expresionista⁵³ del volumen se reinterpreta en la proyección, exagerando la deformación de líneas⁵⁴ y formas en las sombras. De trazo dibujado en objeto-volumen informalista⁵⁵, pasa a trazo pictórico en la proyección de sus sombras, como líneas y planos en distintas valorizaciones, animados en destellos, y envolventes desde la penumbra general del espacio escenográfico.

⁵² Revisar en capítulo 1 registros de instalación "EL ACTOR" que ejemplifican el dibujo volumétrico y su proyección en trazo.

⁵³ Referencia al movimiento expresionista, que basa su trabajo en la representación de la emocionalidad para un arte total, arte vida en tensión existencial. En el expresionismo la interpretación es violenta, las formas adquieren independencia, diferente de la realidad. La línea es emocional y obedece a un impulso que con su impacto la deforma y exagera. El color también acompaña dramáticamente el afán de expresarse apasionadamente. Se potencian las cualidades emocionales de la deformación y el color se desprende de sus funciones referenciales. La deformación es subjetiva, formal y cromática, proyectando sobre los objetos representados propiedades que corresponden a estados primitivos de la vida psíquica. Las formas son bárbaras y sinestésicas de efectos físicos y psicológicos equivalentes.

⁵⁴ Importante destacar el concepto de línea del artista expresionista L. Meidner: "¡No créais que una línea recta es fría y rígida! La deberíais trazar solamente cuando estéis excitados y observar bien su recorrido. Tan pronto debe ser fina, tan pronto más gruesa y animada por un ligero temblor nervioso". (González, 1999, p.117).

⁵⁵ Referencia al movimiento informalista, en particular al artista Antoni Tàpies, que basa su obra en la significación de los elementos sencillos como evocadores de un mayor orden universal, en un afán existencialista que desde la pintura cuestiona el sentido del hombre. El informalismo trabaja en la libertad de lo imprevisto de las materias (gusto por la mancha y por el azar), aleatoriedad del gesto y el empleo expresivo material.



Fragmento de "El actor" donde se visualiza el dibujo a partir de alambre y el carácter lineal del elemento volumétrico.

En la proyección, varias facetas simultáneas⁵⁶ del objeto convergen en el mismo plano escenográfico, del mismo objeto volumen aparecen distintos personajes, un solo objeto proyecta distintos dibujos, un mismo "actor" en distintos roles, en constante cambio dentro del relato. Se produce una reinterpretación de la perspectiva sobre la representación espacial en el plano, los tonos de sombras distintos en intensidad

⁵⁶ En relación a la representación del espacio cubista, donde el artista rompe las formas existentes para obtener material para construir una forma nueva. Se acaba la profundidad perspectiva, se acaba la ilusión de espacio entendida hasta ese momento. Existe una nueva representación espacial, el pintor se sitúa "simultáneamente" desde diferentes perspectivas del objeto y las lleva al lienzo en el mismo plano. El objeto representado ahora muestra varias facetas al mismo tiempo. Con todas estas facetas o cortes construye una nueva composición.

y definición, determinan los diferentes planos, sombras saturadas y definidas en los primeros planos y difusas y tenues para los planos posteriores. La relación de muchas formas entre sí permite reconocer la forma singular.



Registro de "El actor" donde se visualiza la proyección del objeto volumétrico en animaciones de dibujos planos en el muro.

El trazo inicial de un volumen dibujado, vuelve al trazo, ahora animado en la proyección⁵⁷. El objeto en movimiento real se proyecta como representación de movimiento⁵⁸ en la proyección animada. Movimiento real y representado, convergen. De dibujo escultórico a dibujo plano, entrando y saliendo del volumen a la escenografía, en proyecciones envolventes⁵⁹ y diferidas, de

⁵⁷ Para el concepto de proyección se rescatan las investigaciones pre-cinematográficas y proto-inmersivas basadas en múltiples proyecciones, imágenes envolventes y puesta ambiental. Además se referencia al concepto de "Cine Expandido", acuñado por Stan van der Beek en 1967. Su concepción de tal cinematografía incluía la multiplicación de pantallas, la distorsión de las superficies de proyección, la integración del cine con otras artes, la transformación del espacio expositivo, la desestructuración del lenguaje fílmico, y fundamentalmente, la exaltación de la sensorialidad y la experiencia corporal de los espectadores, que no disponían de sitios fijos para la contemplación sino que debían desplazarse en el interior de las imágenes proyectadas, formando parte de ellas.

Una de las prácticas más extendidas en el cine expandido fue la utilización de proyecciones simultáneas. La descentralización de la experiencia fílmica buscaba desplazar al público de su lugar de espectadores permitiéndoles formar parte de situaciones multisensoriales de las que fueran verdaderos protagonistas. En la multiplicación de los puntos de exhibición, se obligaba al público a elegir entre las imágenes de las diversas proyecciones. En general, éstas ocupaban diferentes sectores del espacio expositivo, por lo cual no había posibilidad alguna de asistir a todas ellas al mismo tiempo. La selección involucraba de manera íntima a los espectadores, otorgándoles la responsabilidad sobre la experiencia audiovisual final. De alguna manera, cada participante accedía a una versión única del espectáculo, versión que se iba construyendo a medida que se involucraba con la propuesta abierta del evento. (Alonso, 2012, clase 2).

⁵⁸ Referencias al futurismo y la representación espacial del movimiento, aspirando a pintar el modelo, no solamente en un momento dado e inmóvil, sino en las diferentes fases de su trayectoria. Se representa y analiza la secuencia del movimiento en sensación dinámica eternizada, donde todo se mueve, todo corre, todo se torna veloz. Una figura nunca está inmóvil ante nosotros, aparece y desaparece incesantemente. Por la permanencia de la imagen de la retina, las cosas en movimiento se multiplican se deforman, sucediéndose, como si de vibraciones se tratara.

⁵⁹ La generación de espacios envolventes es propia de las instalaciones derivadas del cine expandido que buscaban la multiplicación de las superficies de proyección y sus posibilidades espaciales. Al no existir un lugar privilegiado para soportar el flujo audiovisual, todo espacio era potencialmente adecuado, y por lo tanto utilizable. Piso y techo se incorporaron a los diseños de estas presentaciones como formas de ampliar la experiencia perceptiva llevándola más allá de los patrones impuestos por la mirada frontal y la posición erguida. Proyectando en el techo se invitaba a los espectadores a acostarse en el piso, a perder el sentido de la orientación habitual construido a partir de la verticalidad del cuerpo. Proyectando en el piso se inducía a los espectadores a penetrar en las imágenes, caminar o tenderse sobre ellas, jugar con su propia sombra, decidir su posición en relación al continuo visual. Se buscaba expandir los ángulos de la visión humana, agotar sus límites. Pero también, expandir las fronteras de la experiencia estética, llevarla más allá de los marcos, las pantallas, los basamentos que la encapsulaban en unidades discretas, espacial y temporalmente contenidas. Una forma de evitar "enmarcar" las imágenes era hacer que éstas aparecieran en lugares no previstos, en sitios donde habitualmente no se esperaba encontrarlas, recurriendo incluso a su desplazamiento dentro del recinto. Todo espacio centralizado constituía de alguna manera un "marco". Se preferían los rincones, las esquinas, los objetos dispersos en la habitación, las telas que colgaban de lugares arbitrarios, el propio cuerpo de los participantes, como soportes para su manifestación. Con las proyecciones impactando directamente sobre los cuerpos, se las podía sentir en la propia carne, se podía percibir a través de los sentidos su constitución luminosa, su materialidad evanescente. Funcionaban como pantallas móviles y superficies irregulares donde las imágenes se torcían, se contorneaban, se disolvían. La textura física de unos era parte de la imagen que recibían otros, en tanto espectadores. (Alonso, 2012, clase 2).

“textos” espacializados y desplazados del centro de atención, proyectados en diferentes sectores, cobrando presencia escenográfica, casi arquitectónica. El movimiento y la luz fusionan la materialidad del objeto y las sombras. Cada dibujo proyectado influye sobre su vecino por concurrencia de líneas y batallas de planos.

En estas series la expresión parte desde un objeto proyector escultórico-pictórico-escenográfico mecanizado y sensibilizado al movimiento de un otro, de vida propia pero dependiente o “pendiente de” un participante.

2.4 *Acción de lectura en el espacio*

El sentido se completa en la acción de lectura en un espacio afectante

Uno de los elementos fundamentales en estas obras es la construcción de “espacios vacíos”⁶⁰ para la apertura de sentidos en la lectura de un otro. El sentido⁶¹ 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, 1977, p.28). El “texto” no terminaría en la denotación, apuntaría a una amplitud de interrelaciones que carecen de sentido sin un lector. La intertextualidad⁶² se daría en la recepción más que en la producción y sería imprescindible para la decodificación del “texto”.

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.

⁶⁰ Término acuñado por Wolfgang Iser que establece los “espacios vacíos” como lugares de indeterminación en los que se reclama la integración del lector. (citado por Aarseth, 2005).

⁶¹ Entendiendo sentido como 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”. (1977, p.47).

⁶² En referencia al concepto de intertextualidad de Riffaterre, que 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.

La acción de lectura⁶³ se produce en un espacio; libro, pantalla, 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 léxicos⁶⁴ 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.

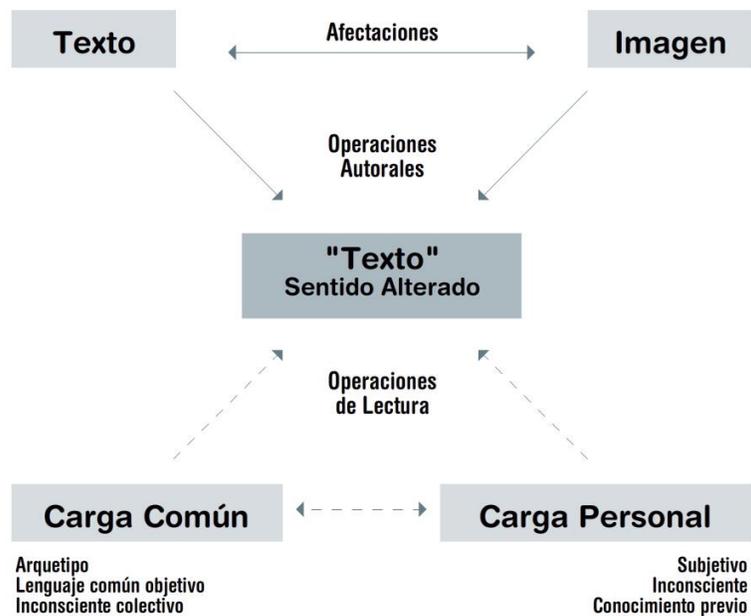
La dimensión escénica⁶⁵ del “texto” y la acción de lectura como interacción implican; la continua recreación del significado y la actualización fluctuante en la lectura, además de comportar el despliegue de otras acciones que modifican e indeterminan substancialmente el tipo de obras posibles de generar.

⁶³ 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 integran la relatividad, la perspectiva y la evolución del observador”. (2010, p. 15)

⁶⁴ Entendiendo “léxicos” como porciones del plano simbólico del lenguaje. (Barthes, 1977).

⁶⁵ Dimensión escénica a consecuencia de la evolución de las técnicas interactivas. Según Laura Borràs, el arte digital se orienta cada vez más hacia las artes escénicas. El carácter interactivo, conversacional, participativo, colaborativo, no sólo alteraría la relación tradicional entre el autor, la obra y el espectador, sino también los propios mecanismos de circulación del arte y su contribución a la cultura. El arte digital sería un arte de la hibridación, un arte paradójico por lo específico y transversal a otras artes.

El proceso de estas obras se ha construido básicamente a partir de montajes de “textos”, que no tenían relaciones en su concepción pero que al linkarse adquirirían nuevos sentidos. Esta alteración de sentido recorre estos trabajos y se convierte en la continuidad necesaria de series interrelacionadas, objetos que estuvieron en una obra pueden volver a ocupar otro espacio en una nueva, se repiten y citan, adquiriendo nuevos papeles, como actores que interpretan otros papeles. A partir de estos procesos recurrentes, infiero un esquema general de procedimiento para la alteración de sentido de un “texto”, donde la parte superior del esquema presenta las operaciones autorales y la parte inferior, las afectaciones de las cargas⁶⁶ del lector participante.



⁶⁶ En referencia al condicionamiento del sujeto frente a un “texto” según sus saberes, afectos, creencias, pertenencia a una región, clase social, época, cultura, etc. que determinan frente a ese mismo “texto” respuestas comunes y/o también particulares. A pesar de la gran diferenciación, incluso contradicción de distintos sujetos, existen constantes transhistóricas, interculturales, arquetípicas que se repiten en los diferentes individuos.

En la construcción de sentido, no solo influyen las alteraciones autorales producidas al relato, también las cargas comunes inconscientes, las cargas personales ideológicas⁶⁷ y la acción de lectura que genera las relaciones de continuidad, con este repertorio⁶⁸ de cargas, en un espacio. El participante, en su accionar, determina el sentido del “texto” expuesto en el soporte o el espacio dado, se constituye en parte de obra. La puesta en escena en pantalla, proyección o instalación, no es el cierre, es la apertura a un sentido esbozado autoralmente. Esta posibilidad de acción es la que se intenta potenciar, entregando mayores posibilidades al comportamiento del lector en la manipulación de un sentido orientado pero no cerradamente definido.

⁶⁷ En referencia al carácter ideológico, no neutral y de continuidad de la imagen que propone Bourriaud, homologable a las características del concepto de “texto” tratado en esta tesis: “una imagen (“texto”) nunca está sola, no existe sino contra un fondo, la ideología, o en relación con las que la preceden o la siguen”. (2009, p.63).

⁶⁸ En referencia al concepto de “repertorio” 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.

La lógica de comportamiento general de estas obras parte desde la vinculación, “linkeando” imágenes y nuevos textos en estructura de loop⁶⁹. Las imágenes recorridas abren sentidos al texto de referencia. Se propone un estado vertiginoso de movimientos en la interacción⁷⁰, un control “descontrolado” donde el azar y el cambio simultáneo intensifican la lógica de lecturas abiertas⁷¹.

El vértigo del movimiento se calma en estado de descanso. Se afecta y modifica el relato en la interacción, que “existe” previamente pero se completa con el partícipe.

⁶⁹ La estructura de loop, fragmento audiovisual que se repite sin cesar, está en la base de un gran número de producciones electrónicas y digitales. A primera vista, parece imposible que una secuencia que se repite ininterrumpidamente y sin alteración sea capaz de dar vida a un relato. Sin embargo, los loops pueden modificar su sentido en el tiempo al reforzar la acción que representan, al confrontarse con otros loops o con un contexto que los transforma, o al ubicarse en un entorno que los enmarca narrativamente. (Alonso, 2012, clase 4, p. 12)

⁷⁰ Considerando la interacción no solo como movimiento físico, en referencia a las reflexiones de Manovich (2006), que señala el peligro usual de considerar la interactividad como la actividad física de apretar un botón. Para él, serían también formas de interactividad las elipses de las narrativas literarias, las elipses en el cine construidas por el montaje, los detalles sustraídos en las artes visuales (procesos “gestálticos”), y otras situaciones que requieren que el usuario las complete, como se da en la escultura y la arquitectura, que muchas veces requieren el movimiento del cuerpo en relación al espacio, o en la semi-abstracción de la pintura, donde el “complemento” por parte del “interactor” se produce a partir de contornos o sombras, o también a partir de objetos que no han sido representados directamente. Por consiguiente, Manovich expande el sentido de la interactividad a la interacción psicológica, en situaciones que pueden identificarnos con la imagen/personificación de otro o con la estructura mental de algún otro.

⁷¹ Referencia a “Obra abierta” de Umberto Eco (1992). Según este concepto, el autor ofrece al usuario una obra *por acabar*: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su forma*, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo.

En las últimas series las manipulaciones del lector escapan de la pantalla, el computador y el proyector, generando interacciones físicas con objetos proyectores de “textos” espacializados. En estas instalaciones el participante entra a escena, se acerca, se desplaza, dialoga, es invitado a leer los “textos”, afecta la instalación, “actúa” ... y en ese accionar, objeto y sombra proyectada, reaccionan, cambian, modifican su comportamiento⁷².

La relación acción-actor-espectador y la secuencia circular continua desde trazo volumétrico a trazo plano, tensionan los límites entre pintura, escultura, teatro, actor y espectador, reinterpretando los cuestionamientos del teatro de la totalidad, o “teatro circo, variedades” de Moholy-Nagy y la Bauhaus. Sus planteamientos ponen en crisis estas relaciones, proponiendo fundamentalmente:

- Enfatizar la física en lugar de lo literario, donde el drama se despoja de lo informativo y se convierte en movimiento de palabras, sonido e imagen.
- Sintetizar los componentes esenciales del espacio del teatro, la composición, el movimiento, el sonido y la luz en un conjunto completamente integrado.
- Situar la palabra escrita y la presencia del actor en una meseta de igualdad con la escenografía, la iluminación, la música y la composición visual.
- Construir aparatos capaces de desempeñar el papel puramente mecánico de las personas, dejando el papel insustituible del ser humano como actor.
- Invadir el espacio del público o reorganizar su frontalidad.

(Packer, Randall. Jordán, Keim, 2002)

No solo las cuestiones plásticas del volumen y el trazo se intentan poner en cuestión en estas últimas obras, también las nociones de texto, diálogo, ficción y acción quedan abiertas a seguir indagando. El personaje como objeto, el movimiento como acción dramática, el actor como objeto mecanizado y proyector de roles, dejan preguntas por especular. ¿Requiere la acción dramática la existencia de una entidad reconocible como personaje? ¿Todo ser u objeto colocado frente al público no tiene ya de por sí carácter ficcional? ¿Se podría hablar de obra teatral en estas instalaciones?

⁷² Ver en capítulo 1 obras en categoría “Objetos proyectores”.

La intención de indefinición es clara en estas obras y este texto que la motiva. El cruce de fronteras las indetermina entre dibujos, animaciones, esculturas, textos, proyecciones o acciones. Toma elementos de cada uno, apropiándose y cuestionando sus características en límites contaminados que contradicen las nociones de arte puro de Greenberg.



Registro de "El actor" donde podemos visualizar la incertidumbre entre dibujo-escultura-espacio.

La representación de relatos podría ser la clave unificadora de esta serie de obras, poniendo en tensión las problemáticas plásticas y textuales, unas y otras se confunden o funden en una unidad continua. La representación del “texto” como el montaje de un todo en pantalla o proyección, problematiza estas relaciones.

Esta serie de obras se basan en operaciones de montaje para la construcción de relatos leídos en y por la acción de participantes en un espacio. Tal acción afecta al objeto y a la consecuente lectura de estructuras aleatorias controladas⁷³ por algoritmos⁷⁴ e ideologías, que indeterminan la respuesta a distintos momentos o usuarios. Esta estética dialógica⁷⁵ no es cerrada al objeto, privilegia el contexto⁷⁶, las situaciones relacionales y las conexiones de dudas y malos entendidos. El espectador-participante se sitúa al centro, complementando en sentidos de lectura lo que ve, lee y recuerda⁷⁷.

⁷³ Se rescatan experiencias de obras que utilizan la combinatoria y el algoritmo controlado por computadoras como “The ultimate Poem” de Emmett Williams, poema realizado en base a instrucciones, que con la ayuda de una computadora IBM, armaba unidades de sentido tomadas de tres diferentes textos (el *Diario de Hiroshima*, de Michihito Hachiya, el *Tao te king*, de Lao Tsé y *El misterio del ascensor*, de Paul Goodwin) que se recombinaban entre sí según determinadas reglas métricas. Otros trabajos interesantes son los poemas estocásticos de Theo Lutz, que hacia finales de la década de 1950, realizó experimentos tomando un vocabulario compuesto de diferentes palabras (para el caso, las primeras cien palabras de *El castillo* de Kafka) programando con ellas frases cortas compuestas, por ejemplo, de sujeto, verbo y objeto. Las frases se construirían a partir de conectores lógicos como el de la negación, la coordinación, etc.

⁷⁴ La noción de algoritmo se plantea sobre el paralelo de las estructuras del lenguaje y la informática. Los computadores manipulan una serie de signos (repertorio) según una particular serie de reglas (gramática), determinada por las instrucciones contenidas en un determinado programa (algoritmo). Igualmente sucede con el lenguaje: un repertorio de letras, fonemas, morfemas, palabras, sintagmas, frases es combinado y recombinado de acuerdo con una serie de reglas (gramática) establecidas por un determinado programa (ideología).

⁷⁵ Referencia al concepto de “arte dialógico” como modos de creación y experiencia que posibilitan la implicancia intersubjetiva en tiempo real y que transforman los sistemas unidireccionales de comunicación en medios diálogos; “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, 2010, p.148).

⁷⁶ En referencia al concepto de reciprocidad contextual de Kac que plantea que la experimentación dialógica en las artes es el entendimiento de que las obras radicales de arte no pueden ser limitadas por la visualidad, sino que se viven experiencias basadas en la reciprocidad contextual que permiten al participante tomar la iniciativa para interferir y alterar la experiencia.

⁷⁷ Recuerdo como experiencias previas, ideologías y arquetipos comunes objetivos.

CAPÍTULO | 3

Apropiación del relato bíblico

En este tercer capítulo se analizan distintas posibilidades para abordar las próximas series de obras, se exploran potenciales de construcción de “textos” que incluyan citas a repertorios comunes. Se intenta finalmente, dejar los esbozos para las próximas producciones (instalaciones, video textos, aplicaciones web, poemas visuales, etc.) y para este proyecto en particular “La Anunciación” (instalación de objeto proyector de sombras⁷⁸).

⁷⁸ Objetos proyectores similares al objeto de la obra “El Actor” descrita en el primer capítulo.

3.1 *Apropiación de un texto común*

La cita a un texto común como valor adicional en la construcción de relatos de alteración de sentido

Para este proyecto “La Anunciación”, que inicia la serie “asuntos bíblicos”, se retoman los mismos procedimientos y procesos descritos previamente que buscan la alteración, ambigüedad y apertura de sentido de un “texto”, incorporando además la apropiación de un relato común para acentuar estas alteraciones. En obras anteriores los “textos” eran completamente⁷⁹ autorales, ahora, para esta obra y la serie que inaugura, se superponen “textos” autorales sobre el relato bíblico a base de “mala interpretación”⁸⁰, cita falsa, eliminación de partes o remix⁸¹, de este arquetipo común. El “ruido”⁸² de sentido que genera el pre-conocimiento, prejuicio o reconocimiento de un “texto” anterior a su lectura es una de las búsquedas que aborda esta tesis con la primera obra de esta serie.

⁷⁹ Completamente, no como totalidad absoluta de autoría, planteando la autoría como una imposibilidad de plena originalidad, como una cita constante consciente o inconsciente. Como diría Cervantes de su Quijote, donde nos indica que él no es el autor de la obra, sino que ha encontrado un manuscrito escrito en árabe, firmado por un tal Cide Hamete Benengeli en un mercado de Toledo y que, incluso, debió procurarse para su desciframiento la asistencia de un traductor que, para colmo de males, posiblemente fuera un mentiroso. El completamente por tanto, en este contexto, se refiere a sin intencionalidad manifiesta de cita.

⁸⁰ En referencia al concepto de Harold Bloom, de mala lectura, mala interpretación o clinamen, como desvío brusco del sentido del precursor, una influencia que se desvía para producir un cambio. En palabras del autor: “Las influencias poéticas – cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos, - siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntario revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir”. (1991, p. 41)

⁸¹ Entendiendo remix como la actividad de toma de muestras de material preexistente para la combinación en nuevas formas. El remix es alegórico a su referencia, depende del reconocimiento de un código cultural preexistente. Sin una historia previa el remix no puede ser remix. Sin la transparencia del referente en el remix, también dejaría de ser remix.

⁸² Relacionado a una interferencia del mensaje original, interferencia producida en la recepción por la perturbación de sentido que se produce por las preconcepciones o prejuicios sobre un “texto”.

Esta serie y las anteriores, se basan en operaciones de montaje y postproducción⁸³ para la construcción de “textos” leídos en y por la acción de un(unos) participante en un espacio. Tal acción afecta al objeto y a la consecuente lectura. La estética privilegia las situaciones relacionales y las conexiones que en estos “textos” en particular linkean por apropiación⁸⁴ a este relato tradicional desde las dudas y malos entendidos, en desvíos y transformaciones hipertextuales⁸⁵.

No se trata solamente de integrar diferentes fragmentos del relato bíblico dentro de un nuevo “texto”, sino también de cambiar el sentido de esos fragmentos y alterar las citas por desplazamientos del repertorio canónico hacia otros contextos incluso triviales.

⁸³ En referencia al concepto de postproducción de Bourriaud, que no indica ninguna negación ni superación por el prefijo “post”, sino que designa una zona de actividades y operaciones que no consisten en producir imágenes de imágenes, ni en lamentarse por el hecho de que todo “ya se habría hecho”, sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. La obra de arte funcionaría por tanto como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continúa y se reinterpreta.

⁸⁴ En referencia al concepto “apropiación” de Bourriaud; como primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica, no se elabora una forma a partir de un material en bruto, sino que se trabaja con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros. Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural. La acción creativa por ende se reduciría o ampliaría a la tarea de seleccionar objetos culturales para insertarlos dentro de contextos definidos.

⁸⁵ En relación al concepto de hipertexto de Gerard Genette, que lo define como todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (transformación sin mas) o por transformación indirecta (imitación). En la transformación, el hipertexto (o texto derivado) se apartaría del texto original buscando una creación con características y sentido propio. Para transformar un texto, bastaría con un gesto simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora); para imitarlo, en cambio, sería preciso adquirir un dominio al menos parcial de los rasgos que se ha decidido imitar. Dichas categorías no encerrarían conceptos antagónicos, sino grados de relación intertextual. La transformación incluye la parodia, el travestimiento y la transposición. La imitación incluye el pastiche, la imitación satírica y la imitación seria. Estos dos tipos de derivación se diferencian en que la transformación simple se ocupa esencialmente de un texto y accesoriamente de un estilo; por el contrario el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto.

En estas últimas obras recorro a los “textos” del escenario colectivo para dejar de considerarlos como hechos indiscutibles y solo plantearlos como estructuras precarias, como herramientas de manipulación para producir espacios narrativos singulares, y en este uso crear líneas narrativas divergentes, alternativas o contradictorias a los relatos históricos e ideológicos. Se componen combinaciones a partir de estas redes de signos comunes, inserto las propias formas “textuales” en líneas existentes para producir choques entre el sentido esperado y el sentido intruso recepcionado. Se hace consciente el escenario colectivo para proponer otros recorridos.

Se trata de desplazar las significaciones, de convertir la sustancia del otro “texto” en algo que se pueda usar por mecanismos de ruptura o movimientos de discontinuidad, completamiento, reducción⁸⁶, revisionismo⁸⁷, perversidad⁸⁸ y antítesis⁸⁹.

Sobre este relato existente, de gran potencial de flexibilidad de alteración por lo arraigado de sus personajes e historias, se operan estos procedimientos permitiendo grandes modificaciones y montajes sin dejar de reconocerse. Unos desfasajes ínfimos tienen el potencial de crear grandes movimientos como también grandes alteraciones no opacan la transparencia de la cita.

En esta serie se impone una base forzada como “texto” inicial que a su vez impone el lugar “desde” donde se lee. Lo interesante que resulta de trabajar con el relato bíblico es que tomando mínimos elementos, símbolos, secuencias, nombres, etc. con muchas alteraciones de montaje o superposición de elementos ajenos, sigue citando al “texto” de referencia, no rompe el link, no se desprende y continúa amarrado a ese “desde”. La fortaleza del hipotexto⁹⁰ de referencia garantiza el conocimiento del texto base para las comprensiones de los hipertextos derivados, evitando el

⁸⁶ En relación al concepto de “reducción de Bloom: “Con “reductividad” quiero decir el tipo de lectura errónea que constituye una mala interpretación radical en la que el precursor es considerado como un excesivo idealizador”. (1991, p. 82)

⁸⁷ Importante destacar la diferencia entre herejía y revisionismo que plantea Bloom. “El revisionismo, ya sea de índole política, psicológica, teológica, legal o poética, ha cambiado de naturaleza en nuestro tiempo. El antepasado del revisionismo es la herejía, pero la herejía tendía a cambiar la doctrina recibida por medio de una alteración de los equilibrios, en vez de mediante lo que podríamos llamar una corrección creadora, la marca más particular del revisionismo moderno”. (1991, p. 39)

⁸⁸ “Perversidad en su sentido literal como estar vuelto hacia el lado equivocado, pero, como indica Bloom, “estar vuelto hacia donde se debe con respecto al precursor significa no desviarse en absoluto, de modo que cualquier inclinación o sesgo tienen obligatoriamente que ser perversos en relación con el precursor”. (1991, p. 99)

⁸⁹ Antítesis en su significado retórico: “la yuxtaposición de ideas contrarias en estructuras, frases o palabras equilibradas o paralelas”. (Bloom, 1991, p. 79)

⁹⁰ En referencia al concepto de hipotexto de Genette, como texto inicial desde donde deriva el hipertexto que transforma el primero.

desvanecimiento de estos hipertextos por desconocimiento de su hipotexto. La alteración de sentido se enriquece “desde” este prejuicio⁹¹ abriendo el texto inicial como otro “texto”, un otro decir desde un decir común.

Al relato cargado de arquetipos, absolutos y certezas, se contraponen dudas, incertidumbres, resignaciones e indecisiones en frases, acciones y diálogos supuestos. Los personajes de la cuaternidad: Dios, Hijo de Dios, Espíritu Santo, Diablo, se humanizan, naturalizan, cambian roles y vacilan de sus convicciones. La Anunciación en mayúsculas de “la Buena Nueva” se minusculiza en paradojas, ambigüedades, farsas, burlas o parodias, banalizando o anulando los elementos trascendentales, convirtiéndose en “textos” sin fondo teológico de pseudopersonajes bíblicos.

En la construcción de sentido, no solo influyen las alteraciones autorales producidas al relato como diálogos superpuestos, cortes o montajes, también las cargas comunes inconscientes y las cargas personales ideológicas del lector afectan sus lecturas y se constituyen en parte de estas obras. El lector organiza su propio “texto” como respuesta al “texto” propuesto con sus propias referencias.

⁹¹ Prejuicio entendido como juicio previo, despojado de carga favorable o desfavorable.

En el capítulo anterior se desarrolló un esquema de alteración de sentido de un “texto”. En este capítulo podemos ver la aplicación de este esquema en este “texto” particular “La Anunciación”.

Esquema de alteración aplicado



En este esquema podemos ver el “texto” final en el recuadro del sentido alterado, el sentido se completa en este “texto”, que es la suma de las operaciones autorales de texto-imagen más las operaciones lectoras receptoras, influenciadas por las cargas comunes y las cargas personales. Para esta obra el texto comienza con una cita al relato bíblico y la imagen se produce desde los objetos proyectores.

En esta serie es irrelevante la fe o creencia en el relato bíblico por parte del lector, lo relevante es lo común de la historia y el hecho psíquico⁹² responsable de su existencia que permiten una base común con cargas particulares. Sobre estos códigos se montan los “textos” autorales para alterar los sentidos originales comunes y personales.

⁹² Hecho psíquico que describe Carl Jung, como el intento racional imposible de dejar atrás los fantasmas de los Dioses. En palabras del autor:

...debe conmover simpáticamente al europeo ilustrado el que en el Hui Ming King se diga: “Las figuras formadas por medio del fuego del espíritu son sólo colores y formas vacíos. Eso suena por entero a europeo y parece casar excelentemente con nuestra razón; en verdad, opinamos que debemos sentirnos halagados de haber alcanzado ya esas alturas de la claridad, pues parece uno haber dejado tras de sí hace tiempo tales fantasmas de dioses. Pero lo que hemos superado son sólo los fantasmas de las palabras, no los hechos psíquicos que fueran responsables del nacimiento de los dioses. Estamos todavía exactamente tan poseídos por nuestros contenidos anímicos autónomos como si éstos fueran dioses. Ahora se los llama fobias, obsesiones, etc.; brevemente, síntomas neuróticos. Los dioses han pasado a ser enfermedades, y Zeus no rige más el Olimpo, sino el plexus solaris y ocasiona curiosidades para la consulta médica, o perturba el cerebro de políticos y periodistas quienes, involuntariamente, desencadenan epidemias psíquicas. (1961, p. 51)

3.2 Serie "asuntos bíblicos"

Interpretaciones al tema bíblico que implican alteraciones del sentido al texto original

Uno de los intereses de esta serie es la lógica de apropiación o reinterpretación de este texto común para la alteración de su sentido original⁹³. Elementos de la primitiva tradición cristiana y de la teología negativa y autores como Nietzsche y Saramago son referentes y ejemplos de hermenéutica y/o apropiación de la Biblia, que entregan posibilidades de transformación de sentido del relato canónico, influyen estas obras e inician los puntos de vista de los "textos" modificados del relato bíblico de esta serie.

Las 4 opciones lógicas que plantea Burton sobre la teodicea⁹⁴ de la tradición monoteísta abren las primeras paradojas que plantean dudas y alteraciones de sentido de las lecturas comunes canónicas:

1) Dios no es totalmente bueno ni todopoderoso (opinión que por lo general queda excluida, pues nadie llamaría Dios a esto); 2) Dios es esencialmente bueno, pero no todopoderoso; 3) Dios es todopoderoso, pero no totalmente bueno; 4) Dios es totalmente bueno y todopoderoso. Esta última opción, que es la que suele adoptar la tradición judeocristiana e islámica, presenta dificultades, pues requiere una cierta concordancia entre la existencia de Dios y la del mal. La solución perfecta se nos sigue escapando, ya que por lo general acabamos por salvar la bondad de Dios a expensas de su poder, o bien su poder a expensas de su bondad. (1986, p. 17)

El problema del mal se ha constituido como una de las tareas más difíciles de la teodicea de toda teología monoteísta que suponga la omnipotencia y la benevolencia del Dios:

Si el Dios es esencialmente bueno y todopoderoso, ¿por qué permite el mal? Puede resumirse el problema como sigue: 1) El mundo, que incluye materia, energía y

⁹³ En obras de Nicanor Parra podemos ver esta lógica de apropiación para la resignificación de los relatos o personajes bíblicos desde la ironía. Emblemático resulta el artefacto "Voy y vuelvo", donde una cruz vacía y este mensaje completan una relación de ambigüedad que linkean 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 pequeño chiste que no tendría sentido sin el conocimiento de este relato bíblico y del dicho popular en el receptor.

⁹⁴ Teodicea, entendida como los esfuerzos de la tradición monoteísta por justificar ante el hombre los caminos de Dios.

espíritu, fue creado por Dios a partir de la nada; 2) Dios es omnisciente; 3) Dios es omnipotente (puede crear cualquier mundo que sea lógicamente capaz de ser creado); 4) Dios es perfectamente bueno (elige crear el mejor de los mundos lógicamente capaces de ser creados); 5) pero el mundo contiene el mal. (Burton, 1986, p. 18)

Y en función de estas argumentaciones Burton expone la existencia de muchas teodiceas del mal:

1) Lo que se advierte como mal en realidad es necesario para un bien superior. 2) El mal es el derivado necesario de la creación de un universo esencialmente bueno. 3) Si se le percibe de manera apropiada, el mal carece de existencia real: es el no ser. 4) El universo es imperfecto, pero Dios lo está llevando hacia la perfección. 5) Toda la cuestión del mal carece de importancia semántica. 6) El significado del mal es un misterio que Dios oculta por siempre a nuestro entendimiento. 7) El sufrimiento nos somete a prueba y nos instruye, permitiéndonos madurar. 8) El sufrimiento es un castigo por nuestros pecados. 9) El mal es sólo el resultado del pecado, que se deriva del ejercicio del libre albedrío. (1986, p. 18)

Desde las explicaciones de la teología negativa⁹⁵ y el misticismo⁹⁶ también podemos encontrar ciertas paradojas al momento de poner de manifiesto la ausencia de Dios en la historia de los hombres, cuando se reconoce su silencio y no se descubren sus signos. Dios se reconocería precisamente en sus ausencias, se haría presente en donde hay un vacío. Dios se sustraería siempre de los esfuerzos que realiza el hombre por conocerlo y cuando el hombre cree haber encontrado a Dios, se fabricaría ídolos.

⁹⁵ Se habla de teología negativa cuando la reflexión sobre la divinidad o sobre la trascendencia reconoce la imposibilidad o la incapacidad por parte del hombre de conocer el objeto de su investigación, y también cuando se niega la posibilidad de nombrarlo o de representarlo.

⁹⁶ En la tradición espiritual-mística se considera la teología negativa como la expresión de la experiencia del hombre que recibiría el don de sumergirse en el misterio divino, no de manera racional, sino vital y efectiva. Esta experiencia sería trascendente y sólo conseguiría vislumbrar que el misterio de Dios crece y se ahonda en la medida en que el hombre se acerca a él, sin lograr nunca abrazarlo por completo.

Este concepto apofático⁹⁷ de la divinidad se podría homologar con las tradiciones más antiguas de la religión de Israel, en la prohibición de fabricar imágenes de Dios, en su carácter inefable, en su trascendencia que supera todo intento de objetivación, y en el sentido de misterio que envuelve siempre su presencia. Estos elementos podrían considerarse pertenecientes a una teología negativa de una religiosidad que esconde a su Dios en lugar de mostrarlo.

Los Padres de la Iglesia también muestran estas señales al insistir seriamente en la inefabilidad de Dios: dicen lo que Dios no es, para presentar a continuación lo que es y cómo se le puede alcanzar. Partiendo de la inefabilidad de Dios, plantean toda la vida cristiana como comienzo, como desarrollo y como consumación escatológica⁹⁸.

Este camino apofático, aunque conduciría a la ignorancia perfecta, sería sin embargo la única que es conforme con la naturaleza incognoscible de Dios. Todos los conocimientos tienen como objeto lo que es, mientras que Dios está más allá de todo lo que existe. Para acercarse a él, sería necesario negar todo lo que es inferior a él, es decir, todo lo que realmente es.

La revelación profética profundizaría en estas concepciones, justificando la ausencia de Dios en esta historia de pecado para dejar a un futuro más o menos determinado la revelación definitiva de la divinidad y de la promesa, como una teología de la lejanía, de la conversión y de la búsqueda de un Dios que se esconde precisamente para significar su identidad.

En el Nuevo Testamento también podemos encontrar elementos que argumentarían la presencia de una teología negativa: en el carácter paradójico que asume con frecuencia el discurso de Jesús, en sus parábolas y sus dichos, y sobre todo en el destino de este hombre que, siendo Hijo de Dios, simboliza con su muerte el nivel más alto del silencio y de la ausencia de Dios.

⁹⁷ Otra forma de entender la teología negativa más cercana a las tradiciones orientales. La palabra apofatismo se deriva del verbo apofasko = apófemo, que significa "negar". Por «teología apofática» se entiende aquella vía teológica que procede por medio de negaciones, negándose progresivamente a referir a Dios los atributos sacados del mundo sensible e inteligible, a fin de acercarse a Dios -que está más allá de todas las cosas creadas y de todos los conocimientos relativos a ellas-, trascendiendo todo conocimiento y todo concepto. También en Occidente encontramos una interesante tradición apofática; el maestro Eckhart, los místicos españoles del s. XVI, o simplemente la tradición mística franciscana.

⁹⁸ En referencia al conjunto de creencias religiosas sobre las realidades últimas: el estado del ser humano después de su muerte, el destino final de la humanidad y el destino final del universo.

Estas explicaciones deducen una cierta lógica de abandono, impotencia y deriva de este Dios imposible de alcanzar, ni ver, ni nombrar. Desde este extremo del vacío, se abren posibilidades de alteración y reinterpretación a los “textos” de estas obras a realizar.

En Nietzsche y Saramago encontramos igualmente interpretaciones y apropiaciones fuera de las lecturas comunes, en sus obras confrontan el tema religioso desde sus aspectos fundamentales y plantean la confusión de roles de los personajes bíblicos como parte de sus proyectos, Nietzsche cuestionando la concepción cristiana del mundo y Saramago apropiándose de los textos sagrados para desafiar la figura de Dios. Podemos generar un paralelo en las concepciones religiosas de ambos, mientras el primero interpreta el cristianismo como una necesidad de consuelo⁹⁹ por la debilidad humana, el segundo lo proclama como una invención¹⁰⁰ que condena al ser humano. En ambos casos esta idea de Dios es esclavizante¹⁰¹, falsa¹⁰², estúpida¹⁰³ catastrófica¹⁰⁴ y decadente.

⁹⁹ “El cristianismo es un gran tesoro de recursos consoladores de los más ingeniosos: ¡tantos elementos de consuelo contiene, tanto atempera y narcotiza, tantos remedios peligrosos y temerarios arriesga para consolar! Adivina, con sutil olfato, con olfato refinado de un refinamiento oriental, los estimulantes con los cuales se puede vencer, aunque no sea más que por momentos, la profunda depresión, la pesada laxitud, la negra tristeza del hombre fisiológicamente enfermo. Pues se puede decir que, en general, todas las grandes religiones tuvieron por objeto principal combatir una pesada laxitud constituida en epidemia”. (Nietzsche, 1999, p.66).

¹⁰⁰ Dirá Saramago; “Tengo que hablar de Dios en cuya existencia no creo [...]. No creo en Dios, ni en la vida futura, ni en el infierno, ni en el cielo, ni en nada”, y añade: “yo no puedo decir en conciencia que soy ateo, nadie puede decirlo, porque el ateo auténtico sería alguien que viviera en una sociedad donde nunca hubiera existido una idea de Dios, una idea de trascendencia”. (Arias, 1998, p.125, citado en Alonso, 1999).

¹⁰¹ “Dios no es de fiar” (*Saramago carga contra Dios y salva a Caín*, 27 agosto, 2009) diría Saramago en algún momento. El mismo autor definirá a la biblia como un manual de malas costumbres, evidenciando su ateísmo y su enfurecimiento con el sinsentido de la ‘salvación’ que se ofrece al ser humano. “Dios, el demonio, el bien, el mal, todo eso está en nuestra cabeza, no en el cielo o en el infierno, que también inventamos. No nos damos cuenta de que, habiendo inventado a Dios, inmediatamente nos esclavizamos a él”. (*Saramago carga contra Dios y salva a Caín*. 27 agosto, 2009).

¹⁰² Sobre su obra “El Evangelio según Jesucristo” Saramago dirá; “es una meditación sobre una falsedad, sobre el vacío. Si Dios no existe, Jesús no puede ser su hijo, y toda nuestra civilización, llamada judeo-cristiana, está asentada sobre la nada”. (*Jornal das Letras*, 5 noviembre 1991, citado en Alonso, 1999).

¹⁰³ “La fe nos hace felices. Todo lo más, a veces, pero la fe hace siempre estúpidos, aun en el raro caso de no serlo, aun en el caso de ser una fe ladina. Toda fe sostenida mucho tiempo se hace al fin estúpida: esto quiere decir, expresado con la precisión de nuestros psicólogos modernos, que sus raíces se hunden en lo inconsciente, que desaparecen allí; desde entonces el individuo ya no se funda en razones, sino en afectos”. (Nietzsche, 1999, p.134). “Cuanto menos se sabe, tanto más fácilmente se conserva la fe”. (1999, p.134).

¹⁰⁴ “La invención de la moral cristiana fue un acontecimiento sin precedente, una verdadera catástrofe”. (Nietzsche, 1999, p.255).

En Saramago, el problema de Dios, la voluntad de poder y el asunto religioso es un hilo conductor que atraviesa toda su obra¹⁰⁵, implícita o explícitamente, en resonancias como citas o alusiones cargadas de sarcasmos. Ideológicamente intenta mostrar la inexistencia de Dios y el absurdo de toda religión mediante sutilezas retóricas y fuertes ironías. Manipula las convicciones y códigos religiosos de creyentes y no creyentes para ampliar las posibilidades comunicativas del relato.

En Nietzsche también podemos ver planteamientos sobre la inexistencia de Dios y esta necesidad de encarnar el poder y el castigo: “Los dioses han sido inventados no sólo por temor, sino para personificar el deseo fantástico de la fuerza”. (1999, p.97)

Las obras de Saramago, sobre todo “El Evangelio según Jesucristo” y “Caín” se constituyen en un cuestionamiento a la fe cristiana como relectura de la Biblia, donde los valores de lo divino aparecen desacralizados en función de los valores de lo humano, vistos ambos en inevitable contradicción.

Con frecuencia las frases evangélicas aparecen en otros contextos diferentes, en una total distorsión que deforma los textos originales hasta hacerlos irreconocibles. Los personajes se confunden y contrastan con el recuerdo del original bíblico, convirtiéndose en protagonistas con pseudónimos sagrados que construyen una nueva historia que enfatiza la narración de las vidas ocultas y los detalles cotidianos. Los personajes humanizados se presentan como víctimas de una voluntad divina fría y calculadora, que saben que el martirio¹⁰⁶ “es lo mejor que hay para difundir una creencia y enfervorizar la fe”. (Saramago, 1998, p. 155)

¹⁰⁵ No soy un escritor de temas religiosos, pero eso no significa que la religión no me interese, porque no podemos entender al ser humano sin ella. Aunque no seamos creyentes, la religión está en el aire. (Saramago: “Seríamos mejores sin la Biblia”. 22 octubre, 2009).

¹⁰⁶ El martirio entendido como la resistencia pasiva, aunque no la única arma, para luchar contra las fuerzas de la oscuridad, en palabras de Burton:

La idea de que el Diablo, el dirigente de las fuerzas de la oscuridad, incita a los herejes a luchar en contra de la Iglesia ha tenido consecuencias a lo largo de la historia. Si el mundo es el campo de batalla de una guerra cósmica entre la luz y la oscuridad, y si la Iglesia, la comunidad luminosa regida por Cristo, se encuentra en franca lucha con la comunidad oscura, entonces el cristiano no debe cejar en la batalla, puesto que está en guerra con el mal absoluto. Los padres apostólicos no llevaron esta doctrina a su violenta consecuencia lógica. Para ellos, la respuesta estaba en la resistencia pasiva y el martirio. Pero más tarde otros emplearon la doctrina para justificar las medidas severas empleadas contra los herejes, los judíos, los paganos, los musulmanes y las brujas. La intolerancia posterior de la Iglesia es en buena parte el resultado de este concepto, que a su vez se deriva de la premisa básica del Nuevo Testamento de que el mundo está en disputa entre Cristo y Satanás. (1998, p. 43).

La condición fría y calculadora de Dios la podemos homologar al castigo como autoconciencia de fuerza, en palabras de Nietzsche: “No sólo se ataca por hacer daño a alguno, por vencerle, sino a veces por el mero deseo de adquirir conciencia de la propia fuerza”. (Nietzsche, 1999, p.360)

En esta confusión de roles y voluntades perversas, Saramago llega a afirmar, por boca del Diablo: “Es necesario ser Dios para que le guste tanto la sangre”. (1998, p. 164)

Este desorden o intercambio de roles lo podemos ver también en Nietzsche: “Cuando yo tenía doce años me imaginaba una maravillosa trinidad, a saber: Dios padre, Dios hijo y Dios diablo. Mi conclusión fue que Dios, pensándose a sí mismo, creó la segunda persona de la divinidad; pero que para poder pensarse a sí mismo, debió pensar en su contrario, y, por consiguiente, crearlo. Así comencé yo a filosofar”. (1999, p.141)

El Diablo es uno de los protagonistas del Evangelio de Saramago, donde aparece bajo las figuras de ángel, pastor y vasija negra, antítesis respectivamente del ángel de Dios, del Buen Pastor y del cáliz pascual. En la obra hay incluso cierta equivalencia entre Dios y el Diablo, como las dos caras de una misma moneda, con un mismo proyecto para el mundo.

Esta ambigüedad en la figura de Dios Diablo no sólo ha sido preocupación de estos autores, las explicaciones de la primitiva tradición cristiana ya planteaban paradójales situaciones de esta dualidad. Burton sostiene que el cristianismo es una religión dualista moderada, donde el Diablo tiene un gran poder que oponer a la obra de Cristo, pero ese poder está siempre limitado y contenido por Dios. Se habría producido un desplazamiento desde la raíces pre-bíblicas de un monismo inicial (la creencia en que Dios abarca el bien y el mal) hasta el dualismo (la creencia según la cual existen dos principios divinos opuestos, uno bueno y uno malo). El monoteísmo judeocristiano habría frenado el dualismo. Este conflicto no resuelto entre el monoteísmo y el dualismo constituiría la principal tensión en la historia de la diabolología cristiana: por una parte, la soberanía de una deidad todopoderosa y benévola, y por la otra, el hecho irreductible del mal.

En este conflicto no resuelto de un dualismo moderado, Burton plantea una de las grandes cuestiones que dejó abierta el Nuevo Testamento: el grado de independencia del Diablo con respecto a Dios.

Si el Diablo no era un principio independiente, sino un ser creado, entonces ¿qué clase de ser era? Los padres de la Iglesia se inclinaron decididamente por definir al Diablo como un ángel caído. Pero esta definición dejó abiertas otras preguntas. ¿Hasta qué punto era responsable Dios por las malas acciones de este ángel que Él había creado?

¿Hasta qué punto ordenaba Dios las actividades de Satanás, y hasta qué punto las toleraba simplemente? ¿Era el Diablo un agente o un adversario de Dios? La solución del ángel no logró reconciliar una deidad buena y omnipotente con el mal cósmico, y las opciones conceptuales básicas siguieron siendo las siguientes: 1) el Dios es bueno y malo a la vez; no es totalmente bueno; 2) existen dos dioses, uno bueno y uno malo; el Dios no es todopoderoso; 3) el Dios es totalmente bueno y todopoderoso. El cristianismo rechazó las primeras dos opciones y adoptó la tercera, con todas sus dificultades. (1986, p. 34)

Al considerar la existencia de un Dios totalmente bueno y todopoderoso, la explicación del mal recae en la creencia de que el Diablo es un ser subordinado, un ángel caído. Esta afirmación genera otra serie de preguntas implícitas de la caída del Diablo y de sus labores:

¿Cuál era la naturaleza de esta caída? ¿Era una falta moral, una pérdida de la dignidad, un abandono físico del cielo, una combinación de las anteriores? La distinción fundamental era la que existía entre la caída como falta moral y la caída como castigo. ¿Cuál era el lugar geográfico de la caída? ¿Se trataba de una caída desde el cielo hasta el aire inferior, del cielo a la tierra, desde el cielo hasta el inframundo, de la tierra o del aire al inframundo? ¿Dónde habita ahora el Diablo? ¿En la tierra, en el aire o en el inframundo? ¿Cuál es la cronología de su caída? Si fue una falta moral, ¿ocurrió en el principio del mundo, antes de la creación de la humanidad, en tiempos de Adán o cuando cayeron los ángeles-gigantes en tiempos de Noé? Si fue un castigo, ¿sucedió en alguna de aquellas épocas, en el advenimiento de Cristo, en la Pasión de Cristo, en el segundo advenimiento de Cristo o mil años después del él? ¿Qué papel desempeña el Diablo en el milenio? Su pecado ¿fue resultado de un defecto de su naturaleza o de su voluntad? ¿Fue el orgullo, la envidia o la lujuria? Si fue la envidia, ¿era envidia del señor o de la humanidad? ¿Qué clase de relación existía entre el Diablo y los demás ángeles; entre los ángeles y los demonios; entre los demonios y los gigantes; entre los ángeles, los demonios y los dioses? El Diablo ¿tiene cuerpo? ¿Es visible? En ese caso, ¿cómo es? ¿Hay jerarquías entre los ángeles y entre los demonios? En caso afirmativo, ¿es el Diablo el jefe de los demonios? ¿Cuál fue la naturaleza del castigo del Diablo? ¿Puede éste llegar a salvarse? ¿Cuáles son los poderes del Diablo? ¿Qué funciones desempeña en el cosmos? ¿Qué funciones realiza con respecto a la humanidad? ¿Es la causa de los males naturales como la enfermedad, la locura y la muerte? ¿Es la causa del mal

moral? ¿Fue él quien tentó a Adán y Eva tomando la forma de la serpiente o valiéndose de ella como instrumento? ¿Habita en el corazón de los hombres como espíritu que incita al mal, como el yetser ha-ra de los judíos? ¿Hay un ángel o un demonio individual luchando dentro de cada persona? ¿Existe un demonio para cada vicio? ¿Incita el Diablo al pecado y fomenta el vicio? ¿Puede entrar en nuestra mente o sólo en nuestro cuerpo? ¿Lo ha puesto Dios a cargo de la tentación? ¿Ha puesto a su cargo el castigo de los pecadores? (Burton, 1986, p. 35)

Las dos últimas preguntas dejan algunas lecturas ambiguas y supuestos vagos:

El señor es bueno, pero su bondad incluye la justicia: recompensa a los fieles y castiga a los malvados. Con frecuencia, este castigo parece severo, tanto que para los gnósticos¹⁰⁷ el Dios de la justicia se oponía al Dios del amor. El Señor se vale de un ángel para castigar, poniendo así una distancia entre sí mismo y la desagradable tarea. La transición del ángel castigador justo al ángel castigador malvado es un paso sencillo. Si bien los cristianos ortodoxos nunca oponen la justicia al amor, desean liberar al Señor de la responsabilidad por los tormentos del infierno. En este proceso llegaron a poner a los adversarios del Señor, más que a éste, a cargo del castigo. Una vez hecha esta transición, surgió una pregunta curiosa: los demonios del infierno, ¿son guardianes o reclusos? Finalmente se pensó que eran ambas cosas. (Burton, 1986, p. 54)

¹⁰⁷ "El gnosticismo se centraba en la gnosis, un "conocimiento" obtenido no por medio del estudio o la meditación, sino por revelación. En esencia, la gnosis era el conocimiento del yo.

Los gnósticos creían que a través de la revelación conocerían secretos de los que no participaban los no iniciados y que estos secretos sólo podían ser transmitidos por y a unos cuantos elegidos". (Burton, 1986, p. 65).

"Se solía considerar el gnosticismo como una herejía surgida de una helenización radical del cristianismo.

Ahora se concibe la gnosis como una actitud general derivada de diversas fuentes: el pensamiento iraní, el mazdeísmo, la filosofía griega (sobre todo el platonismo medio), la tradición hebrea, el pensamiento de los esenios y el cristianismo". (Burton, 1986, p. 63).

"Los gnósticos disentían entre sí sobre la naturaleza del creador maligno subsidiario. Los dualistas más extremos afirmaban que existían dos principios espirituales independientes, en eterna oposición mutua, y que el espíritu maligno era independiente y completamente distinto del buen Señor. Los gnósticos más moderados suponían que el creador del mundo era un espíritu originalmente bueno que había caído al mal. Con frecuencia identificaban con el Diablo a este espíritu ignorante, ciego y corrompido. En el gnosticismo helenístico se le llamó "demiurgo", "motor parcial", en oposición al primer motor, Dios: un concepto derivado del platonismo". (Burton, 1986, p. 68).

El conflicto de la dualidad¹⁰⁸ o de la subordinación Dios-Diablo es uno de los mayores problemas de la teodicea. La incompatibilidad entre poder, bondad y existencia del mal en un solo ser, genera las mayores ambigüedades en la repartición de roles y responsabilidades de Dios y se convierte en uno de los ejes centrales del trabajo de estas obras.

Otro de los intentos de explicación de este conflicto lo podemos ver en Clemente (siglo II), primer cristiano que intentó una teodicea del mal en términos de ontología y teología de la privación. Según esta teoría, el mal realmente no existiría en sí mismo, sino que sería, en esencia, una falta de ser:

Clemente empezó con la existencia de Dios. Dios existe absolutamente, su ser es total y perfecto, y es total y perfectamente bueno. Sólo Dios es perfecto; todo lo demás que pueda existir es, por lo tanto, menos real y bueno. Dios creó al mundo de la nada. Su motivo para hacerlo es pura generosidad: aunque completo en sí

¹⁰⁸ Podemos ver un claro ejemplo de este conflicto de la dualidad y la subordinación en autores como Marción (gnóstico del siglo II) y Valentín (siglo II):

Al parecer, lo que llevó a Marción a buscar la respuesta fue el contraste que advirtió entre el Dios severo del Antiguo testamento y el Dios amoroso del Nuevo. No podían ser el mismo, pensaba. El Dios que tentaba a la gente al pecado y la castigaba por lo que la había tentado a hacer, el Dios que endurecía los corazones y assolaba las ciudades, no podía ser el piadoso Señor revelado por Cristo. Profundamente perturbado por esta discrepancia, Marción se preguntó cómo es posible que, en un mundo donde el mal es manifiesto, Dios fuera totalmente bueno y omnipotente a la vez. Su respuesta fue que debían existir dos dioses.

Para Marción, uno de los dioses es justo, pero también es duro y belicoso, y se rige literalmente por una ley severa. Éste es el Dios del Antiguo Testamento, el demiurgo, el creador del mundo material. Es el conditor malorum, el "autor de los males". Tanto él como el mundo que creó son malos. El buen Dios es afable y piadoso. Pero antes de la misión de Cristo, este Dios era totalmente desconocido para nosotros y aun ahora sigue estando oculto en su mayor parte. Lo maravilloso del Nuevo Testamento es que por primera vez nos deja entrever al verdadero Dios. El Dios verdadero es el padre de Jesucristo, a quién envió a nosotros para que nos revelara la verdad sobre el cosmos, en contraposición con las mentiras difundidas por el Dios maligno. Si bien cada uno de los dioses es un principio independiente, se supone que uno de ellos es inferior, puesto que los días del dios maligno están contados. Su tiempo ha sido abreviado por la misión de Jesucristo, y finalmente será vencido por el buen Dios y desaparecerá junto con el cosmos que creó. El mundo material, la maligna imposición del mal Dios, aprisiona, profana y corrompe nuestro espíritu. El cuerpo en particular hace estas cosas malas, de modo que el cuerpo terrenal de Cristo debe haber sido una mera ilusión. La mayoría de los gnósticos eran docetistas y creían que el cuerpo de Cristo era sólo una apariencia. (Burton, 1986, p. 70).

Una visión como la de Valentín tiene implicaciones radicales para toda la teología cristiana y en especial para el pecado original. Puesto que el Dios creador no es el Dios verdadero, sino un ser subsidiario y corrompido, la revuelta de Adán y Eva contra Yahvé adquiere un sentido moral inverso. La rebelión contra el creador se convierte en una virtud, y la serpiente, en una benefactora de la humanidad que nos enseña los principios del bien y del mal que el creador ha estado tratando de ocultarnos. (Burton, 1986, p. 73).

mismo, desea compartir su bondad y extenderla a otros seres. Como sólo Él existe, debe crear estos otros seres. Y como sólo Dios es perfecto, el mundo creado es necesariamente imperfecto. Es real, pero no completamente real; bueno pero no completamente bueno. El cosmos es, tan sólo, una copia pobre y deficiente de la verdadera realidad. (Burton, 1986, p. 136)

En Nietzsche y Saramago también podemos ver el conflicto del mal y la dualidad de Dios¹⁰⁹. En estas argumentaciones incluso desafían su existencia, al responsabilizar del mal al propio ser humano que culpa a otros seres superiores de sus desdichas y que produce grandes males en defensa de su Dios. En estos autores se evidencia la complejidad de la apuesta que cuestiona la existencia de Dios pero no puede negar la presencia de la “idea” de Dios, esta contradicción se convierte en el centro de sus obras que constantemente retoman.

La invención de Dios, se materializa en la obra de Saramago como creación de un Dios a imagen y semejanza del hombre, injusto y vulnerable, invirtiendo y subvirtiendo la fe natural. Sobre este punto Saramago afirmará:

Si nosotros fuéramos infalibles e inmaculados, habríamos creado un Dios así. Pero los hombres hemos creado a Dios a nuestra imagen y semejanza. Por eso es tan cruel, malo y vengativo. (Saramago: *“Seríamos mejores sin la Biblia”*. 22 octubre, 2009)

La injusticia de Dios es un tema que Nietzsche también cuestiona:

“Si Dios hubiese querido llegar a ser un objeto de amor, hubiera comenzado por renunciar a hacer justicia; un juez, y aun un juez clemente, no es un objeto de amor”. (1999, p.96) E insiste: “Un dios que bajara a la tierra no haría otra cosa que injusticias”. (1999, p.97)

¹⁰⁹ ¿Quién hace falta, Dios o el Diablo? para Saramago y Nietzsche daría lo mismo: “Pero el diablo no aparece nunca cuando hace falta: ¡siempre llega tarde ese maldito!”. (Nietzsche, 1999, p.94).

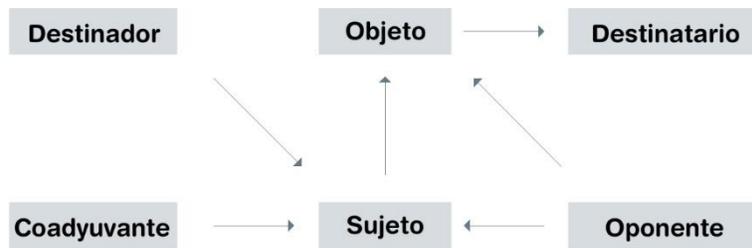
3.3 Situaciones paradójales

Relectura del relato bíblico desde las alteraciones de roles

Basándonos en el esquema actancial de Greimas que analiza los relatos desde las acciones de los personajes, como actantes que mueven entramados de sucesos para conseguir sus objetivos u objetos de deseo, podemos alterar la distribución de personajes y elementos dentro del esquema y generar un gran potencial de relecturas del relato bíblico que ofrecen nuevas alternativas a estas obras.

El Modelo Actancial de Greimas incluye las seis instancias siguientes:

1. El Sujeto, que tiene experiencias con otra entidad o con un objeto.
2. El Objeto, que se refiere a la posición actancial susceptible de recibir la proyección del sujeto, de sus determinaciones o de los valores con los que el sujeto está en función.
3. El Destinador, que es lo que motiva al sujeto a cumplir su objetivo. Es una fuerza que mueve al sujeto a ejercer una función.
4. El Destinatario, que recibe las acciones del sujeto.
5. El Coadyuvante, que ejerce de auxiliante positivo para que el sujeto cumpla su objetivo.
6. El Oponente, que hace de auxiliante negativo y obstaculiza la realización del programa narrativo del sujeto.



Según este esquema: una fuerza o un ser (DESTINADOR) quiere algo, influenciado por esta fuerza, el SUJETO busca un OBJETO en provecho de un ser concreto o abstracto (DESTINATARIO). En esta búsqueda, el SUJETO tiene aliados (COADYUVANTE) y OPONENTES. Cualquier relato puede reducirse a este esquema de base que visualiza las principales fuerzas del drama y su papel en la acción.

Este esquema se articula gracias a la combinación de relaciones de tres tipos:

1. Relación de Deseo, que liga al deseante (sujeto) y lo deseado (objeto).
2. Relación de Comunicación, que vincula al destinador y al destinatario a través de un sujeto y su objeto de valor. El destinador es el que hace querer al sujeto y el destinatario el que recibe el objeto.
3. Relación de Lucha, que puede dificultar e impedir las relaciones de deseo y comunicación. Está dominada por la relación del poder y constituye un eje secundario, en el que se incluyen el ayudante y el oponente, a quienes Greimas denomina "participantes auxiliares".

Los actantes designan los roles fundamentales y abstractos en tanto que son susceptibles de funciones específicas, determinadas en una estructura actancial de opuestos: sujeto (héroe)/objeto; destinador/destinatario; ayudante/opositor. El actante no designa únicamente al héroe.

En todo relato se produciría una iteración de tres secuencias, pruebas que ha de asumir y superar el personaje, que tienen la misma estructura formal:

1. La prueba calificante, donde el personaje, después de aceptar su misión, debe superar esta especie de examen que avale su capacidad para llevarla a cabo (rituales de iniciación y paso, entrenamientos y puesta a punto, concursos, etc.).
2. La prueba decisiva o principal, donde el héroe realiza de hecho su misión, conquista el objeto que constituye el objeto de la acción (programa narrativo), mediante su confrontación con un antagonista. La confrontación puede ser polémica (enfrentamiento) o transaccional (intercambio o negociación).
3. La prueba glorificante se produce cuando el personaje, después de cumplir su misión, se ve reconocido como héroe.

Este esquema de actantes¹¹⁰ de Greimas es utilizado como insumo para estas series de obras por poner el acento en las relaciones entre los actantes, sus funciones y sus objetos de deseo más que en los personajes particulares, permitiendo flexibilizar al personaje y reestructurar toda la lógica de un relato por el gran potencial de alteración en la distribución de roles. El esquema se utiliza perversamente¹¹¹ para producir paradojas sustanciales del relato bíblico.

Si a este esquema aplicamos la idea de Dios como invención del hombre, se producen una serie de paradojas de interés para la alteración de sentido que busca esta obra y esta serie.

Si todo, Dios, Diablo, etc. está en nuestra mente y es la misma cosa, la noción de sujeto en busca de su objeto de deseo se complica.

¹¹⁰ El análisis actancial no es propio solamente de Greimas, en Vladimir Propp ya podemos ver la noción de actante en sus estudios de la estructura de los cuentos tradicionales rusos. Propp observó que, bajo diversas apariencias, la distribución de las funciones en los cuentos populares era a menudo similar y que podían ser reducidas a modelos. Según Propp, lo que cambiaba eran los nombres (así como los atributos) de los personajes; lo que no cambiaba eran sus acciones o sus funciones. Esta noción de actante pone el acento sobre la acción en detrimento del agente, poniendo ya en tela de juicio al personaje. Propp define el relato típico como un relato de siete actantes que pertenecen a siete esferas de acciones:

1. el malo (que comete la fechoría).
2. el donante (que atribuye el objeto mágico y los valores).
3. el auxiliar (que presta socorro al héroe).
4. la princesa (que exige una hazaña y promete matrimonio).
5. el mandante (que envía al héroe en misión).
6. el héroe (activo y sometido a diversas peripecias).
7. el falso - héroe (que usurpa un instante el rol del verdadero héroe).

¹¹¹ Perversamente entendido como fue descrito al inicio de este capítulo: "estar vuelto hacia el lado equivocado". El esquema no se utiliza para analizar la estructura del relato bíblico, se usa para desestructurar el sentido del relato bíblico al alterar los roles dentro del esquema.

¿Cuál es el objeto de deseo disyunto de Dios? ¿Cuáles son los obstáculos que se le presentan para obtener este objeto? ¿Quiénes serían el coadyuvante, el oponente, el destinador y el destinatario?

Dios omnipotente, no necesitaría de ningún coadyuvante para obtener lo que quiere, pero regularmente en el relato tradicional, requiere de intermediarios para sus deseos de acción en el ser humano. ¿Los necesita o los utiliza? Si los necesita, no sería un Dios completo, algo le faltaría. Por tanto, los utiliza, pero si los utiliza es que quiere demostrar algo. Un poder absoluto no puede necesitar más poder. ¿Para qué Dios querría utilizar un intermediario inferior para modificar acciones en el hombre, aún más inferior? Todo lo podría modificar sin necesidad del hombre ni de intermediarios. Simplemente los utilizaría como medida de su propia fuerza en una competición sobre sí mismo. Dios por ende se convertiría en un ser mezquino, caprichoso y arrogante o en invento del hombre que no puede superar lo que el mismo hombre es.

Si Dios es el sujeto, su objeto de deseo se ve reflejado en la voluntad de poder sobre el hombre como destinatario. Dios coadyuvado por los seres divinos, en su intento de control y dominación, mide su propia fuerza sobre el ser humano. Por su parte, el hombre se opondría e intentaría resistir, pero a su vez es el destinador de toda la situación al ser Dios un invento de este mismo hombre. Si reemplazamos al sujeto Dios por el sujeto Diablo conseguimos el mismo esquema, incluso al cambiar a Dios por hombre u hombre por Diablo, las relaciones paradójales serían similares y las confusiones que alteran los sentidos originales continuarían.

3.4 La Anunciación y los Dogmas cristianos

Inserción de ambigüedades en dogmas cristianos para la construcción de "textos" desfondados teológicamente

La anunciación se convierte en el inicio del tema central de fe; la Encarnación de Cristo, que refleja el primer acto o preludio de la obra de redención como pacto que inaugura cronológicamente el Nuevo Testamento. La Encarnación define la utopía del cambio de destino para la humanidad al instaurar una nueva era de gracia. Esta promesa se desfiguraría en estas obras llenando de duda la nueva era y el destino ofrecido.

La Anunciación representa el encuentro del hombre con lo sagrado, enmarcándose por tanto, dentro del extenso grupo de mitos y símbolos relacionados con el arquetipo de la unión de los contrarios que simboliza el modelo del matrimonio sagrado. María representa una cuerda entre Dios y el hombre común, es el puente que permite acceder a lo sagrado. Pero este puente, en estas obras, queda en tela de juicio porque Dios y hombre serían parte del mismo "hombre común". Un hombre y un Dios débil, de similar naturaleza ética imperfecta.

Los mitos cosmogónicos, al igual que los símbolos y teorías que implican la unión de los contrarios tienen como finalidad exponer el restablecimiento de la plenitud integral, la unidad del principio, en la que se supone que todo estaba unido y no había contrarios, reconciliando lo que está separado, Dios y Hombre. A través de María se manifiesta la participación de toda la humanidad en esta comunicación con Dios, en su vientre parte el vínculo entre los contrarios que se fusionan en la figura del dios-hombre. Cristo personifica la unión de las naturalezas divina y humana como mediación del espíritu y la carne, recuperando así la plenitud de un estado no dual anterior a la Caída, precisamente a través de la Encarnación. En estas obras la caída ya estaría cuestionada, por tanto esta recuperación de la plenitud queda también en entre dicho abriendo dos posibilidades, no habría re-unión de lo que no estuvo unido o simplemente no hay re-unión de lo que nunca se ha separado. En el primer caso asumiendo la no existencia de dios, y en el segundo como dios inventado. En ambos casos se produciría la no dualidad y por tanto el arquetipo quedaría anulado.

El proceso de mediación de los contrarios tiene dos vías de

interpretación teológica; ascendente o descendente. La primera, ascendente, intenta explicar como el hombre es capaz de superar lo terrenal. La segunda, descendente, trata de revelar el por qué un Dios tendría o querría bajar a encontrarse con la humanidad. Un camino de mediación ascendente se dirige a Dios a través de la gracia de María, quien en su papel de intercesora por el género humano provoca una aproximación del hombre común a Dios y, de modo inverso, en la mediación descendente Dios emprende un nuevo pacto con la humanidad a través de la elección de su hija predilecta, quien por su pureza y virtud es la criatura ideal para ser el vínculo humano en esta acción reconciliadora de origen divino. En el primer caso el hombre tiende a divinizarse, en el segundo Dios tiende a humanizarse. En estas obras se plantearían ambas situaciones, la acción de Dios sería descendente, se humaniza, pero en otras el hombre se enfrentaría ascendentemente a Dios. Tanto hombre como Dios suben o bajan respectivamente, encontrándose y angostando las distancias entre ambos. El hombre es más de lo que cree Dios y Dios es menos de lo que cree el hombre.

El primer peldaño de la escala en el camino de mediación descendente entre los opuestos, o bien el último si nos refiriésemos a la mediación ascendente, se encuentra representado por Dios Padre, el paradigma del ser omnipotente y creador de todas las cosas, que refleja la libertad infinita y la misericordia máxima. Dios Padre se nos presenta como la antítesis absoluta del hombre: Él es espíritu, inmortal, todopoderoso, trascendente, infinito, indefinible, inaprensible, invisible, perfecto, mientras que el hombre es carnal, pecador, frágil, perecedero, inmanente, es decir, la precariedad y el carácter efímero de la existencia humana contrasta totalmente con la omnipotencia y la eternidad de Dios. Este primer peldaño quedaría absolutamente cuestionado en estas obras, Dios adoptaría todas y cada una de las condiciones humanas como parte importante de su toma de acciones y decisiones éticas.

En la fe cristiana, el Padre no puede ser percibido debido a su magnificencia, solo con la encarnación existiría la posibilidad de ser conocido. En estas obras, Dios seguiría siendo invisible, pero del mismo modo que un sueño¹¹², un pensamiento, o el invento de una razón podrían serlo.

El Dios de Israel nunca se apareció a los hombres en figura, porque pretende que se le rinda culto sólo en espíritu. En los primeros tiempos existía prohibición de la creación de imágenes

¹¹² Importante destacar la relación entre sueño, mensaje y poesía que plantea Bloom: "Hasta el funcionamiento onírico es un mensaje o una traducción, y, por eso cierto tipo de comunicación; pero un poema es comunicación reflexionadamente torcida, vuelta del revés. Es una traducción equivocada de sus precursores". (1991, p. 84)

de Dios Padre, pues ningún mortal podía jactarse de haberle visto. Posteriormente ya sería lícito representar a Dios Hijo con la cruz, porque se encarnó entre los hombres. Incluso la prohibición quedaría en desuso en el arte cristiano primitivo que sugiere la presencia o intervención de Dios por la aparición de una o las dos manos que salen de una nube. Esta concepción de imposibilidad de creación de imágenes y las futuras representaciones aceptadas, se utilizarían en estas obras como cita iconográfica descontextualizada del original, provocando anomalías connotativas en el texto.

El judeocristianismo es una expresión religiosa predominantemente masculinizante, donde encontramos; un Dios Padre todopoderoso, su Hijo primogénito hombre que vino al mundo para salvarnos, encarnándose en una mujer, pero, por obra del Espíritu Santo. La mujer, además de adoptar un papel evidentemente secundario, resalta por la cualidad de ser virgen, casta y predestinada desde su nacimiento para convertirse en el recipiente puro donde Dios tomará forma humana. Pero incluso este elemento femenino participa imperfectamente, aunque María sea una mujer, al substraerla del elemento sexual-material se ve desligada de un importante aspecto de su sexo. En estas obras este elemento sexual si estaría presente, invalidando este aspecto virginal del relato ideologizado de nuestras sociedades patriarcales, donde el Dios único masculino es visto no sólo como el creador y legislador que impone esta subordinación a las mujeres, sino que esta misma estructura teológica refuerza aquella subordinación. En las obras se manipularía esta relación de subordinación y predestinación de María, ridiculizando aspectos de esta obediencia ciega y destino des-graciado.

En el siguiente peldaño de mediación se encuentra el Espíritu Santo, la tercera persona de la Trinidad, el eslabón que sella la unión entre el Padre y el Hijo. La figura del Espíritu Santo se ve frecuentemente asociada al misterio de la vida, de la gracia, de la generación y por ello ha sido la persona divina que ha estado más ligada al elemento femenino y a la maternidad trascendental. No actúa por sí mismo, sino tomando posesión de alguna persona y transformándola. En estas obras, este Espíritu Santo más que convertirse en garantía y testimonio de la intervención divina, provocaría mayores confusiones en las dudas de los personajes, endiablado las situaciones con apariciones poco virtuosas.

El siguiente escalón en el proceso de mediación lo representa el Arcángel Gabriel, mensajero o enviado. La designación de ángel corresponde a los espíritus supraterranos que sirven a Dios como sus mensajeros, guardianes, ministros, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos, etc. Estos seres espirituales pertenecen a un mundo sobrehumano, pero frecuentemente se ponen en contacto con los hombres. Los ángeles pertenecen al ámbito divino, situado por encima del mundo terreno. Son seres

intermedios entre el hombre y la divinidad y forman una corte celestial que transmite sus órdenes y vela sobre el mundo. Gabriel es el portador de la Buena Nueva, es quien transmite el mensaje a María y por lo tanto, el intérprete de lo divino para el ser humano. Es fundamental el papel del mensajero del cielo, como traductor de los deseos divinos e intercesor entre el cielo y la tierra. En esta anunciación, este ángel parece un enviado de Dios pero en ocasiones se podría confundir con el propio Diablo, cuesta por tanto identificar el origen del mensaje que porta o traduce. No queda claro de dónde viene el mensaje, quién lo transporta y si efectivamente es de Buena Nueva. Esta ambivalencia se trabajaría como eje de las relaciones, dudas y confusiones de los textos.

La representación iconográfica alada también se subvierte, la multiplicación de roles como caretas de un mismo personaje impostor¹¹³ Dios-Diablo se traspasan al resto de los personajes entremezclando sus papeles.

La historia de la Salvación donde Dios se encarna en un mortal para, desde esa condición, redimir a la raza humana, es la concepción cristiana arquetípica del misterio Dios-hombre. Esta unión de los contrarios se materializa en Jesús, hijo de un Dios y de una madre humana, como lo divino en lo humano. Se desarma esta concepción al poner en duda o complicar esta paternidad con una supuesta procreación natural de Jesús, que asume la condición de padre en José en ambigüedad a la aparente paternidad divina. No nos quedaría claro quién es el padre.

La Anunciación a María apoya sus cimientos en cuatro pilares fundamentales, los dogmas marianos que la Iglesia ha ido construyendo en su historia: la Inmaculada Concepción, la Virginitad permanente, la Maternidad Divina y la Asunción.

La Inmaculada Concepción promulga que María nació libre del pecado original y sus consecuencias. Según esta doctrina, se anuncia que la Virgen María fue constituida en estado de gracia y en virtud de esta condición tan especial, era inmune a la concupiscencia y podía disfrutar de todos los dones característicos del estado de inocencia frente al pecado original.

En María la mayor virtud que se resalta por sobre las demás es la virginidad, pues ella es a la vez una mujer originaria de un nacimiento milagroso desprendido de la necesidad de aparearse con lujuria para tener descendencia, y al mismo tiempo se convierte en madre e inicio de la salvación de los hombres de un modo virginal, prescindiendo de los ardores de la concupiscencia. La castidad de María fue un asunto fundamental para la Iglesia

¹¹³ "El impostor termina, al fin, por creer de buena fe en su veracidad". (Nietzsche, 1999, p.133).

porque la sexualidad representa el peligro más grave: la conducción del hombre al mundo de los pecados. La virginidad resulta entonces su verdadero oponente y vencedor y redime así la imagen de la mujer como un ser inferior, causante de la Caída en complicidad con Satán, una malvada tentadora y destructora de la humanidad, relacionada con lo carnal, la putrefacción de la carne y el pecado, maldita por Dios con los dolores del parto y la menstruación, atada y sometida a los hombres.

La religión cristiana amplía este concepto de maternidad virginal al desarrollar una moral donde la represión de las bajas pasiones animales era fundamental para demostrar la superioridad del hombre sobre las bestias. María se convierte en prototipo de una virgen ascética, que rechaza su sexualidad por considerarla sucia y pecaminosa. Se produce el misterio paradójico: la unión de dos condiciones contradictorias, la virginidad y la maternidad. Este misterio se pierde en esta María maculada, borrando el símbolo del milagro divino y naturalizando el acto sexual sin culpa.

El paralelismo entre Eva y María revela una serie de analogías entre la Tentación y la Anunciación, por un lado, Eva la pecadora y seductora representa lo terreno, la carne, la concupiscencia y la desobediencia que condujo a toda la humanidad a un camino de dolor y muerte. María en cambio, representa la tierra espiritualizada, transfigurada en una tierra de luz, de cara al cielo, y un modelo de obediencia que irrumpe como la emancipadora del sufrimiento y del pecado a través de su humildad y sacrificio, que trae al mundo de nuevo la dicha de la salvación.

El relato de la Caída promulgó la idea de que fue Eva la primera en cometer el pecado original, la mediadora entre el hombre y la serpiente para incitarle a desobedecer a Dios. Esta referencia hizo que la mujer fuese considerada como la seductora de la que siempre el hombre debe desconfiar y también como un ser débil incapaz de resistir la tentación, de ahí la necesidad de limitar su libertad y de colocarla bajo la tutela de un hombre, como una eterna menor de edad. En estas obras se adoptaría esta impostura, María es relegada a un José desconfiado de esta mujer que a veces desconoce, María, por su parte, adopta ciertos rasgos de rebelión a esa sumisión, pierde el instinto de obediencia¹¹⁴, ya no es pura, tampoco justa ni humilde. Estas condiciones tan humanas, que se superponen al gran relato de salvación, cargarían esta relación marital de desconfianzas y debilidades.

En esta anunciación, María pierde su virginidad de forma natural, anulando su condición pura e impune, es engañada, engaña y se autoengaña o deja engañar¹¹⁵. Es una segunda Eva que no resiste

¹¹⁴ "Donde no hay instinto de obediencia el "tú debes" no tiene sentido alguno". (Nietzsche, 1999, p.274).

¹¹⁵ Esta situación de sentirse engañado permite autodiscularse de engañar: "Hay

las tentaciones, que duda confundida por su destino. José sigue desconfiando de la mujer al igual que Adán, la condena no se supera, es una nueva caída que persigue a esta nueva Eva, se repite la historia, la absurda historia de tropiezos divinos y humanos.

El hombre, al inventar un Dios, se irresponsabiliza de sus actos, los delega a este ser superior, y en nombre de este castiga los actos del otro. Dios se convierte al mismo tiempo, en chivo expiatorio de las culpas propias y medida de castigo del otro, eternizando las auto exculpaciones y los castigos ajenos. Este Dios continúa esta relación, extremada al absurdo, culpando al ser humano de sus propios errores. Es un Dios que necesitaría otro Dios para confesarse.

Esta idea de Dios altera muchos de los elementos dogmáticos, trastocando la idea de salvación y de Buena Nueva, convirtiendo estas obras en anti evangelios, malas noticias, decepciones, burdos chistes o errores indignantes¹¹⁶.

que tener el ingenio y la buena conciencia de la bribonería, esto hace que el engañado perdone el engaño". (Nietzsche, 1999, p.115).

¹¹⁶ "Sufrir moralmente y averiguar luego que esta especie de sufrimiento está basada en un "error", esto es lo que indigna". (Nietzsche, 1999, p.115).

3.5 *La Anunciación*

Obra, descripción y registro

Esta primera obra, “La Anunciación”, inicia la serie de “textos” que trabajo sobre las relaciones y alteraciones al repertorio común, fijo un pie forzado con estos repertorios desde donde se construye el sentido del “texto”.

La instalación “La Anunciación” fue presentada en el salón de entrada¹¹⁷ del auditorio de la Facultad de Artes, Las Encinas, Universidad de Chile.

Esta instalación, categorizada como objeto proyector¹¹⁸ de sombras, es sensible al lector-participante, es afectada en la acción por sensores de proximidad, se mueve por un motor de rotación estable y un motor servo¹¹⁹ programable. La programación (arduino¹²⁰) de luces leds y del motor servo, estimula la reacción aleatoria al acercamiento del lector-participante.

El tamaño inicial del objeto-proyector es de 30cm de ancho x 50cm de largo y 80cm de altura, que crece y decrece en sus sombras proyectadas por sobre los 4m de altura y radio. El objeto-proyector es montado sobre un plinto-mueble de madera de 70cm de altura.

¹¹⁷ Presentación correspondiente al examen de grado del Magister de Artes Mediales de la Universidad de Chile, julio 2014.
http://www.rodriugarate.cl/la_anunciacion/

¹¹⁸ Categoría referida en el primer capítulo, que describe estos objetos móviles de luces leds integradas que proyectan sombras en distintas direcciones en un espacio.

¹¹⁹ Un servomotor es un motor especial que funciona con un sistema de control, tarjeta electrónica (en este caso arduino). Los servos tienen engranajes integrados y un eje que se puede controlar con precisión. El servo utilizado para este proyecto es de rotación continua con capacidad de giro de 360°.

¹²⁰ Arduino es una plataforma de hardware libre que contiene una placa con un microcontrolador y un entorno de desarrollo, diseñada para el uso de la electrónica en proyectos multidisciplinarios. Se puede utilizar para desarrollar objetos interactivos autónomos o puede ser conectado a software. Puede tomar información del entorno por distintos sensores a través de sus entradas y controlar luces, motores y otros dispositivos.

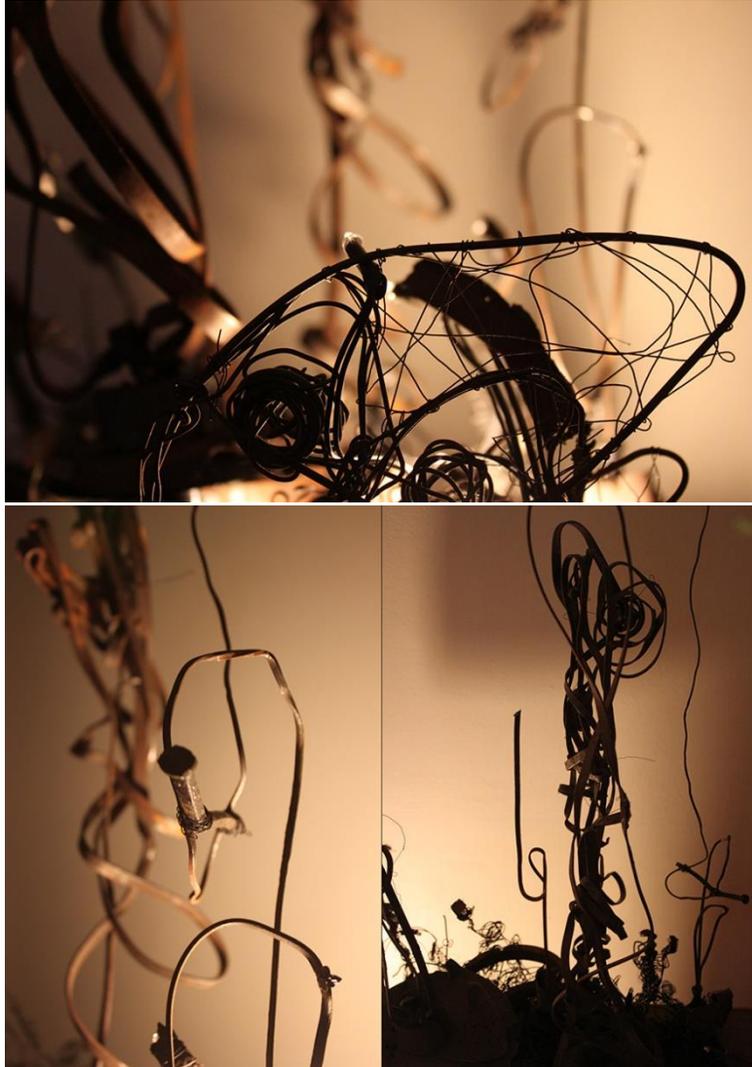
Esta instalación, montada en un espacio blanco en oscuridad completa, se compone de un objeto-proyector sobre un plinto-mueble de tres partes generales:

- 1) Dibujo volumétrico y proyector de sombras
- 2) Compartimento de postales
- 3) Repisa de objetos y texto-textura



Objeto-proyector sobre plinto-mueble de instalación "La Anunciación".

El objeto genera proyecciones de formas (dibujos) en distintas direcciones y ángulos por secuencias programadas de aleatorios controlados de luces leds. Las sombras producidas crecen y decrecen, deformando el dibujo inicial volumétrico. Los volúmenes iniciales están creados, dibujados¹²¹ y tramados, a partir de fierros y alambres de distintos grosores. Los dibujos son animados por movimiento del objeto y destellos de las sombras.



Detalles de "La Anunciación", dibujos en volumen.

¹²¹ "Dibujado" en referencia a la utilización de material volumétrico como líneas y planos. El trabajo de estos volúmenes lineales hace mayor referencia a las relaciones bidimensionales del dibujo que a las estructuras espaciales tradicionalmente escultóricas. Se refuerzan estas intenciones en las sombras que generan estos volúmenes por la distinta valorización de las líneas y planos producida por la proyección.

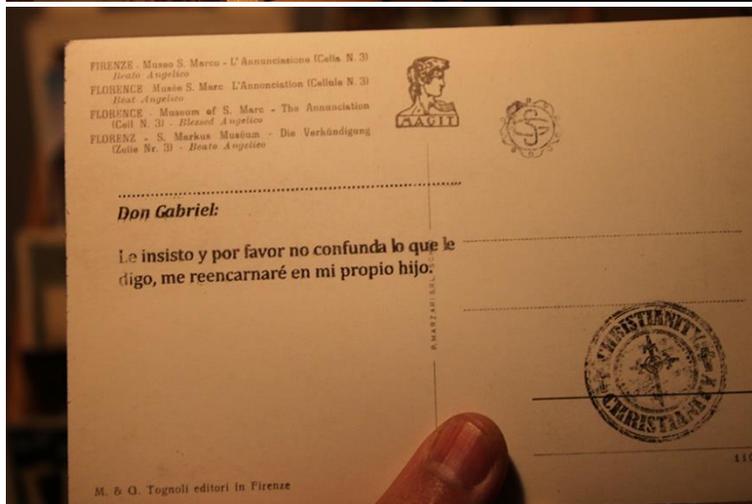


Registros de "La Anunciación", sombras proyectadas.

El ambiente de duda sobre el relato referencial, se construye; con estas imágenes destellantes de sombras inmersivas, con los objetos en movimiento, con sonidos en eco de chirridos, motores y golpes metálicos, con el texto-textura y con las imágenes y textos de las postales. Desde el objeto proyector nacen las figuras que se multiplican en deformaciones y linkeos forzados al texto del título "La Anunciación" y a los textos epistolares. Sombras, sonidos y objetos se constituyen en una oración más del "texto" bíblico. La unión de las representaciones y lecturas va constituyendo el relato completo, abierto. Sombras centelleantes y alternadas en programaciones de control descontrolado afectan al participante, envuelven la instalación de imágenes deformadas del volumen de origen, citando el mito de la caverna platónico¹²².

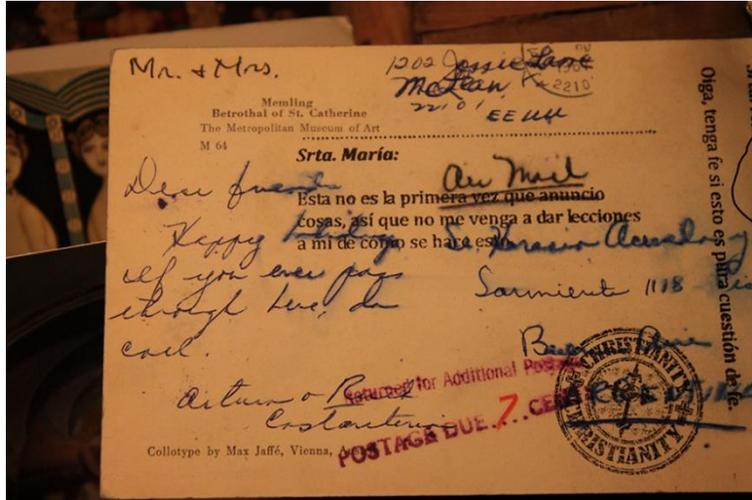
¹²² En relación a la sombra como incompleta representación de una realidad superior.

Desde el paratexto “La Anunciación” comienzan las fijaciones y desvíos, lo trascendental se minucaliza en envíos postales confusos y ambiguos enfrentados o superpuestos a imágenes abstractas, deformadas en las sombras, y a representaciones pictóricas de episodios bíblicos de las postales. Sobre el texto bíblico se insertan nuevos textos llenos de dudas, reforzados por las citas pictóricas postales. La lectura complementaria entre el texto epistolar y la cita pictórica agudizan la confusión y la alteración del sentido original. Se fuerza un linkeo, una lectura, un desde que contamina o dirige la interpretación de las formas. Bastaría con este título para ubicar el desde, bastarían pequeñas modificaciones de este desde para alterar las interpretaciones del repertorio común.



Detalles de “La Anunciación”, postales.

El texto en esta obra también es manejado como textura, como visualidad y como capas de información superpuestas. En el caso de algunas postales se montan textos sobre otros textos, se reutilizan la gestualidad caligráfica y los sellos originales de los verdaderos envíos para sumar lecturas en collage visual y verbal.



Detalles de "La Anunciación", superposición de textos en las postales.

La cita del episodio bíblico de "La Anunciación" (Lucas 1: 26-38), además de fijar el desde de lectura, es sobre todo utilizado como visualidad sobre una superficie y como soporte de tres objetos (clavos y candado). El texto que no ocultan los objetos tiende a fijar las significaciones de estos objetos. El texto es textura y los objetos son oraciones más de ese texto, ambos se comportan como información visual y verbal.



Detalles de repisa de objetos y texto textura de "La Anunciación".

La instalación invita a la manipulación, al acercamiento. Su programación aleatoria controlada es afectada en la interacción de otro. Mantiene un comportamiento aleatorio estable sin el participante, acelerándose e incrementando vertiginosamente el movimiento, el sonido y el centelleo de las sombras, en la proximidad de un participante.

La lectura se completa en este lector, que influenciado con el título “La Anunciación” contamina sus lecturas desde ese lugar común, detectando las alteraciones, los entre líneas, del relato bíblico. El sonido en eco, las sombras inmersivas, el espacio en penumbra, las figuras, los objetos y los textos epistolares se contagian con este “desde”, incluso el gesto de acercamiento agachado (necesario para leer los textos de las postales) se comienza a leer en clave religiosa, como arrodillarse frente a un altar.



Detalles de “La Anunciación”, interacción.

El interés de las obras descritas en esta tesis, y en particular el de esta obra, se manifiestan claramente en este último gesto. La fijación que un texto puede tener sobre una imagen o viceversa. El “texto” completo se basa en estas fijaciones. Nos resulta imposible desamarrarlas, las lecturas quedan condicionadas y el sentido solo se comprende desde esa fijación.

Esta obra, la serie que inaugura y las anteriores obras, se basan en operaciones de montaje para la construcción de “textos” leídos en y por la acción de un(unos) participante en un espacio. Tal acción afecta al objeto y a la consecuente lectura. La estética privilegia las situaciones relacionales y las conexiones, que en este “texto” particular linkean a un texto tradicional desde las dudas y malos entendidos.

Esta tesis se construye como un contexto teórico de obras anteriores y como potencial de construcción para futuras obras. Los esbozos, maquetas y las posibilidades planteadas abren una serie, no se cierran en esta obra en particular, promueven y dejan abiertas otras obras y procesos.

Bibliografía

- Aarseth, Espen (2005). ***Cibertexto: perspectivas sobre la literatura ergódica***. Pedra de Roseta, s/c.
- Alonso, Eduardo Javier. (mayo 1999). ***La temática religiosa en la obra de José Saramago***. Revista Criterio. [En línea] Extraído en 2012 desde: <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/la-tematica-religiosa-en-la-obra-de-jose-saramago/>
- Alonso, Rodrigo (2012). ***Nuevas tendencias en el audiovisual interactivo***. Programa de Posgrado Online en Artes Mediales 2012. Universidad Nacional de Córdoba, Universidad de Chile y Universidad de Caldas. [En línea] Extraído en 2012 desde: <http://aprender.agora.com.ar/vionoff/moodle/>
- Anónimo (2012). ***Sociedad Lunar, Literatura expandida***. [En línea] Extraído en 2012 desde: <http://www.sociedadlunar.org/blog/>
- Arias, Juan. (1998). ***José Saramago: El amor posible***. Barcelona. Planeta.
- Aumont, Jacques (1992). ***La imagen***. Barcelona, Ed. Paidós.
- 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. [En línea] Extraído en 2012 desde: <http://aprender.agora.com.ar/vionoff/moodle/>
- Barthes, Roland (1977). ***Introducción al análisis estructural de los relatos***. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Barthes, Roland (1986). ***Lo obvio y lo obtuso***. Barcelona, Ed. Paidós.

- Barthes, Roland (1964). Conferencia pronunciada en septiembre de 1964, en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "**El arte y la cultura en la civilización contemporánea**". Publicado en el volumen *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*, preparado por Piero Nardi. Sansoni, Florencia, 1966.
- Bloom, Harold (1991). **La angustia de las influencias**. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Borràs, Laura (2010). **Leer literatura (en) digital: una historia de intermediaciones, desplazamientos y contaminaciones**. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Volume 14, 2010, pp.177-195 (Article)
- Bourriaud, Nicolas (2009). **Post producción**. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo.
- Burton Russel, Jeffrey (1986). **Satanás, La primitiva tradición cristiana**. México. Fondo de Cultura Económico
- Campàs, Joan; Martí, Meritxell (2010). **Escrituras hipertextuales**. Barcelona, Ed. Eureka Media.
- Corredor, Alejandro (2012). **Ezra Pound: Las relaciones del ideograma**. Ponencia en la Universidad de los Andes.
- De los Ríos, Valeria (2009). **La fotografía como clave de lectura de La nueva novela**. *Estudios filológicos* 44, Valdivia.
- Eco, Humberto (1992). **Obra abierta**. Ed. Planeta-De Agostini, S.A.
- **El 'factor Dios'**. (18 septiembre, 2001). Archivo, El País. [En línea] Extraído en 2012 desde: http://elpais.com/diario/2001/09/18/opinion/1000764007_850215.html
- Eisenstein, Sergei (1999). **El montaje de atracciones**. Madrid, Edit. Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1981). **Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte**. Barcelona, Ed. Anagrama.
- Gache, Belén (2006). **La poética visual como género híbrido: en las fronteras entre el leer y el ver**. Artículo publicado en revista "Páginas de Guarda" N° 2.

- Genette, Gerard (1989). ***Palimpsestos, La literatura en segundo grado***. Madrid, Ed. Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
- Givone, Sergio (2001). ***Historia de la nada***. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora SA.
- González García, Ángel; Serraller Calvo, Francisco; Marchán Fiz, Simón (1999). ***Escritos de arte de vanguardia 1900/1945***. Madrid, Ed. Istmo.
- Greenberg, Clement (2002). ***Vanguardia y Kitsch***, Extraído de “Arte y Cultura”: Ensayos Críticos. Ed. Paidós España.
- Greimas, Julien (1987). ***Semántica Estructural***. Ed. Gredos.
- Jung, Carl Gustav (1961). ***El Secreto De La Flor De Oro***. Buenos Aires. Editorial Paidós.
- Kac, Eduardo (2010). ***Telepresencia y Bioarte***. Cendeac.
- Kraemer D’Annuzio, Sonia. (2005). ***La Anunciación a María como modelo hermenéutico de la unión de los contrarios o coincidencia oppositorum***. Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida. Venezuela.
- Manovich, Lev (2006). ***El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital***. Buenos Aires, Ed Paidós.
- Nietzsche, Federico. (1999). ***Aforismos***. Ediciones elaleph.com.
- Nietzsche, Federico. (2005). ***Así habló Zaratustra***. Buenos Aires, Gradifco.
- Nietzsche, Federico. (1998). ***Ecce homo***. Buenos Aires, Edimat Libros.
- Nietzsche, Federico. (2000). ***El Anticristo***. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, Federico. (2002). ***Más allá del bien y del mal***. Barcelona, Ediciones Folio.
- ***Saramago carga contra Dios y salva a Caín***. (27 agosto, 2009). Cultura, El País.
[En línea] Extraído en 2012 desde:
http://cultura.elpais.com/cultura/2009/08/27/actualidad/1251324004_850215.html

- Saramago, José. (1998). *El Evangelio según Jesucristo*. Alfaguara.
- Saramago, José. (2009). *Caín*. Alfaguara.
- **Saramago: "Seríamos mejores sin la Biblia"**. (22 octubre, 2009). Revista de cultura "Ñ".
[En línea] Extraído en 2012 desde:
<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/10/22/-02024502.htm>
- Ochoa, Antonio (2004), *Palabras en un mundo de objetos*. ZUNÁI - Revista de poesía & debates.
[En línea] Extraído en 2012 desde:
http://www.revistazunai.com/ensaios/antonio_ochoa.htm
- Otta, Francisco (1959). **Guía de la pintura moderna**. Ed. Universitaria.
- Packer, Randall; Jordán, Keim (2002). *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. W.W. Norton.
- Vandendorpe, Christian (2002). *Del papiro al hipertexto, Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de Argentina.