

que residen y producen su obra literaria en España. Encinar apunta en la introducción a su antología, la decisión de no incluir ni a autores españoles que no escriban en castellano ni a autores de origen hispanoamericano, con la única excepción del hispano-argentino Andrés Neuman. Por supuesto, los criterios de acotación de una antología son prerrogativa del antólogo, que es quien determina cuáles deben ser estos, pero no deja de parecernos un filtro revisable el que sea el lugar de nacimiento de un autor el baremo para considerar su justo lugar en la producción literaria en un idioma y un país. El propio Andrés Neuman, sin ir más lejos, es buen ejemplo de la arbitrariedad que encierra esta medida, al ser considerado por unos un autor latinoamericano (Bogotá 39) y por otros, como es el caso de esta antología, como un exponente de la narrativa peninsular contemporánea. De la misma manera, contemplar el lugar de nacimiento como criterio selectivo excluye de esta colección a autores tan importantes en la narrativa breve producida en España como pueden ser Fernando Iwasaki o Patricio Pron, por ejemplo. Hoy en día, es necesario reconocer, como señala el escritor Hipólito G. Navarro en la respuesta a las preguntas planteadas por Encinar, que este es: “un momento de encuentro feliz con magníficos autores latinoamericanos que trabajan en España” (275). Esperemos, por tanto, una antología del cuento futura en la que, no solo la postmodernidad, sino también esos “felices encuentros” que posibilita la globalización, brinden el contexto intelectual para pensar en la prolija producción cuentística de España desde otros parámetros. Ojalá sea la excelente antóloga Ángeles Encinar quien asuma ese reto.

CRISTINA ORTIZ CEBERIO  
ANLE y *Universidad de Wisconsin-Green Bay*

Boido, Mario. *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012, 188 pp. ISBN: 978-84-8489-672-2 (Iberoamericana); ISBN: 978-3-86527-721-3 (Vervuert).

La palabra y la imagen conviven en el cubismo sintético de Braque y Picasso y los caligramas de Apollinaire, en el creacionismo de Huidobro, que animaba a los poetas a no cantar a la rosa, sino a hacerla florecer en el poema; juegan con su pura materialidad en la

poesía concreta del grupo Noigandres de Brasil y la elevan hacia la dimensión metafísica en los topoemas y discos visuales de Octavio Paz. Antes, las aguafuertes de William Blake –el artista total– dialogaron con los poemas de *El matrimonio del Cielo y el Infierno*, y todavía más atrás en el tiempo, los manuscritos medievales se iluminaron con *marginalia* fantástica o grotesca, y Homero animó el escudo de Aquiles mediante la descripción efrástica en el canto XVIII de la *Iliada*. Y en el *haikú* y el *liushi*, el trazo de un pincel hizo converger pintura, poesía y caligrafía según “una práctica semiótica en la que los diferentes lenguajes se influyen, se oponen y al mismo tiempo se complementan” (Kristeva, “El ‘lenguaje poético’ chino”, 1985, 57). La relación entre la palabra y la imagen atraviesa la historia del arte, la historia de la literatura. Es una relación misteriosa, compleja, cuyo origen se remonta a los albores de la vida humana (del individuo tanto como de la especie) con la muy humana capacidad de construir representaciones. Sobre esta capacidad descansa la posibilidad de imponer un orden al caos de las percepciones, reconocerse a sí mismo y a los demás seres, dar sentido a la ausencia, construir modelos para comprender el mundo y lenguajes para expresarlos y comunicarse con los otros. Establecida esa matriz semiótica, toda relación con la realidad se mediatiza. ¿Cómo, en qué instancia se conforman las representaciones verbales, y por qué procesos se separan de las representaciones visuales? Si, como afirma Jacqueline Lichtenstein, unas y otras tienen origen en la prefiguración de la imagen, una vez distribuidas y organizadas en lenguajes, ¿son ontológicamente diferentes? ¿Implican epistemologías específicas? A partir de estas preguntas básicas, Mario Boido desarrolla en su libro *De límites y convergencias* una investigación orientada a explorar los modos en que dialogan la representación visual y la representación verbal en obras que construyen su significación en la porosa frontera donde convergen los dominios de esos diferentes lenguajes. En consonancia con la complejidad del tema, el trabajo de Boido discurre en un terreno multidisciplinario abonado por la semiótica, la filosofía, la crítica cultural. La primera provee las herramientas metodológicas para analizar cómo operan, respectivamente, los discursos verbal y visual; la segunda, la perspectiva teórica para comprender su naturaleza; la tercera, que ya en sí define un campo interdisciplinario, los contextos y las inmersiones necesarios para derivar del análisis de las obras algunas conclusiones relativas a la cultura de lo visual en el escenario latinoamericano del S. XX.

A pesar de su insistencia en la necesidad de replantear los términos en que se ha discutido la relación palabra/imagen, Boido no deja de abonar, con el respaldo de varias fuentes teóricas, la noción de la inconmensurabilidad de ambas formas de representación. Con Lyotard afirma la separación ontológica de palabra e imagen, cuyas distintas configuraciones se prestan a formas diferentes de crear significaciones, de tal modo que el límite de una marca el dominio de la otra. Con Mitchell declara que la imagen es impensable para la palabra, ya que la experiencia visual es irreductible al modelo textual, a partir de lo cual puede decirse que cada uno de estos modos de representación propone una forma específica de conocer. Es cierto que estas afirmaciones, al otorgar a la representación visual un estatuto no inferior a la verbal, revierten la prevalencia otorgada a la palabra por el pensamiento de occidente hasta la última crisis de la modernidad; la palabra se enaltecía como instrumento del pensamiento abstracto y vehículo de la ley, por sobre la imagen, siempre demasiado cerca de lo sensible, siempre sospechosa de exceso o transgresión, aun en sus concreciones más sobredeterminadas. El dispositivo moderno de la distribución de los discursos y los géneros mantuvo estos lenguajes convenientemente separados, con lo que se acentuó la noción de su mutua irreductibilidad. A pesar de ello, nunca dejó de existir una zona de contacto e intercambio, que las vanguardias se ocuparon de nutrir con sus experimentaciones en las fronteras de los lenguajes y los géneros, y que hoy se ensancha y diversifica en una creciente gama de hibridaciones.

En los capítulos que siguen al planteo teórico introductorio, Boido examina cuatro instancias diferentes de contacto e intercambio en la zona liminar entre la representación visual y la verbal. En ausencia de una justificación explícita del criterio de selección del heterogéneo conjunto de obras analizadas, el lector infiere que de ninguno de los modos de relación considerados se deriva una función modélica, ni se propone el conjunto como una tipología. Antes bien, cada capítulo del libro puede leerse como un ensayo donde la obra –o el conjunto– bajo escrutinio abre un camino entre muchos posibles en la espesura de una problemática compleja cuya teorización continúa siendo incipiente.

La enigmática obra del vanguardista argentino Xul Solar es, entre todas las consideradas, la que de manera más radical buscó superar la barrera entre la representación visual y la verbal en un esfuerzo por remontarse a su común origen. Es que la creación plástica era

una parte, si bien central, de un proyecto de mayores dimensiones, consistente en la invención de lenguajes (el Neocriollo, la Panlengua), que combinando una variedad de elementos tomados de diferentes sistemas, fueran vehículos idóneos para la comprensión profunda de la realidad y el mutuo entendimiento entre los humanos. Boido dedica una buena parte de este ensayo a contextualizar este proyecto de Xul Solar en el panorama de las vanguardias latinoamericanas que conciben el cosmopolitismo como una manera de superar la visión eurocéntrica de todo producto cultural latinoamericano como epigonal e imitativo. Asimiladora voraz de todas las tradiciones desde una mirada centrada en el pasado mítico precolombino, la propuesta artística de Xul Solar se hace eco del canibalismo selectivo pregonado por Oswald de Andrade, que radicaliza el moto martinfierrista de releer el archivo universal sin preconceptos canónicos. La transgresión más flagrante de Xul Solar se concreta en la búsqueda de un lenguaje plástico que sea al mismo tiempo escritura. Boido recorre el proceso de desarrollo de esta idea desde las primeras *pinturas verbales*, donde todavía se reconoce la diferencia específica entre los lenguajes que se complementan en el espacio del cuadro, en procura de una interpretación interdependiente, hasta las *grafías* (reelaboradas y perfeccionadas a partir de 1950), donde Xul detiene la oscilación entre una forma de representar y la otra, para ensayar una codificación plástica del lenguaje verbal. Con ellas, Xul intenta saltar el muro que separa los sistemas “densos”, como la imagen, de los “articulados”, como el lenguaje verbal (según la clasificación de Nelson Goodman). La superación de esa frontera, imposible al menos para los sistemas alfabéticos de occidente, conduce a una aporía: el resultado es un cuadro que es un texto (o viceversa), pero el texto es ilegible.

En el grabado de José Guadalupe Posada *La calavera de don Quijote* (1905) y el acrílico *Evocación quijotesca* de Alfredo Zalce (1986), Boido examina la recreación de un personaje paradigmático en el canon literario occidental, don Quijote de la Mancha, transpuesto no solo de un lenguaje artístico (la literatura) a otro (la plástica), sino de un contexto histórico-cultural (el S. XVII español) a otro (México en el S. XX: la esperanza revolucionaria y su fracaso). Para explicar esta transposición, que implica, además de la conversión de un complejo constructo literario en imagen, su “naturalización” en la cultura mexicana, Boido utiliza las nociones de *etiqueta* y *esquema representativo* que expone Nelson Goodman en *Languages of*

*Art.* Las imágenes de don Quijote (la calavera de Posada, que arrasa sobre los huesos de tiranos y explotadores, o el joven héroe de Zalce, enjaulado por payasos, burócratas y criminales) procederían de la transferencia de un esquema representativo (la suma de cualidades, o etiquetas, del personaje en la cultura hispánica), a otro (la compleja historia de la Revolución, en el escenario transcultural mexicano). Pero construir una representación (aunque sea, por transformación de otra) no consiste en la mera retención de algunas etiquetas y anestesia de otras, en especial cuando estas consisten en rasgos descriptivos que atañen a denotaciones. Ciertamente, como sostiene Boido, estas transposiciones tratan a don Quijote como una metáfora al transferirlo de contexto, pero la noción goodmaniana de metáfora como aplicación insólita o “reasignación de etiquetas”, no alcanza para explicar la re-descripción de los ideales revolucionarios en términos quijotescos, ni el Quijote en términos de la cultura mexicana de los mitos precolombinos y los corridos populares. No es fácil, tampoco, combinar esta teoría nominalista y denotativa de la metáfora con la fenomenología de la recepción de Iser, que más bien reclamaría una teoría de la metáfora en términos de la construcción de un modelo.

En el tercer capítulo, Boido contempla la presencia y función de las pinturas de Courbet, Ingres, Goya, y también, muy particularmente, Egon Schiele, en la novela *Los cuadernos de don Rigoberto*, de Mario Vargas Llosa (1997). A diferencia de lo que ocurre en *Elogio de la madrastra* (1988), donde la relación entre el cuadro y el texto es mayormente ilustrativa, y se resuelve mediante el tradicional procedimiento de la écfrasis, en *Los cuadernos* las obras constituyen elementos decisivos para la construcción ficcional. El arte es medio y fin: es el instrumento para salir del tiempo de los relojes hacia el tiempo auténtico del que habla Heidegger en *El Ser y el tiempo*, pero también es ese mundo paralelo donde el deseo proyecta su objeto siempre fluyente.

Mientras en los capítulos precedentes el autor explora la zona fronteriza entre la representación verbal y la visual, en el último llega a dos poéticas que ponen a prueba los parámetros de toda representación posible mediante el cuestionamiento de sus respectivas herramientas: el lenguaje, limitado en su código y sucesivo en su puesta en discurso y el sistema de la perspectiva, que traduce a las dos dimensiones del plano las otras dos (la profundidad y el tiempo). En “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), y “El Aleph” (1960),

Borges diseña dos variantes de un mismo problema: la capacidad de un sistema limitado y discreto de producir ilimitadas actuaciones. El laberinto de Ts'ui Pen resulta ser una novela infinita, donde se actualizan todas las alternativas abiertas en cada momento de decisión; el aleph es una pequeña esfera que contiene el universo, el detalle de cada uno de sus elementos visto desde todas las perspectivas, entre estos, el propio aleph, que repite en abismo, infinitas veces, el mismo panorama. Por su parte, los grabados de Escher como *Relativity* (1952) y *Belvedere* (1958) entre otros, provocan el encuentro imposible de distintos planos espaciales en una estructura única que además hace converger tiempos diferentes. Estas dos construcciones artísticas tienen en común la aspiración de representar lo irrepresentable, a tal punto que Boido confiesa haberse sentido inclinado a ilustrar los cuentos de Borges con grabados de Escher; sin embargo son incomparables, pues se expresan mediante dos semióticas diferentes. Lo que ambas comparten es una estructura de pensamiento: la paradoja, que procede de una operación autorreflexiva: se trata de sistemas que al modelizar la realidad se incluyen a sí mismos. Por ello, para dar cuenta de su funcionamiento, Boido recurre a un nivel de abstracción más elevado: los teoremas de inconsistencia e indeterminación de Gödel. En efecto, como demuestra el autor mediante un riguroso análisis, tanto los cuentos de Borges como los grabados de Escher son comparables con un sistema de cuyos axiomas puede derivarse correctamente una fórmula contradictoria respecto de aquellos axiomas, y que por lo tanto no es ni verdadera ni falsa. Así como Gödel utiliza la potencia expresiva del sistema matemático para mostrar sus limitaciones y su inconsistencia, las elaboradas arquitecturas artísticas de Borges y Escher llevan al límite de su capacidad representativa los recursos de sus respectivos lenguajes para señalar la dimensión hostil y fascinante de lo inconcebible. Que coincide, apunta Boido, con el nebuloso momento de contacto entre la palabra y la imagen.

Ilustrado por bellas láminas de las obras de arte analizadas o mencionadas en el transcurso de la exposición, este libro demuestra, en su misma composición objetual, la tesis que desarrolla: “palabra e imagen operan exactamente del mismo modo: totalmente distinto”.

GRACIELA S. TOMASSINI  
ANLE – Consejo de Investigaciones  
de la Universidad Nacional de Rosario