

# Notas visuales

Fronteras entre imagen y escritura

UNIVERSIDAD DE CHILE



3 5601 16026 6775



Pontificia Universidad  
Católica de Chile  
Facultad de Filosofía  
Instituto de Estética

**ediciones / metales pesados**

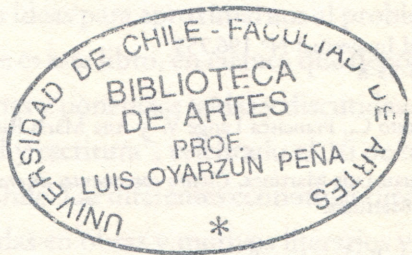
Donación María Elena Muñoz / Académica Teoría / Dic 2014

111 85  
N899v  
2010  
C.2

Paula Honorato, Francisca Lange  
y Ana María Risco (Editoras)

# Notas visuales

## Fronteras entre imagen y escritura



Pontificia Universidad  
Católica de Chile  
Facultad de Filosofía  
Instituto de Estética

**ediciones / metales pesados**

*Ut pictura poiesis.*  
Gonzalo Díaz y Diamela Eltit

LUZ ÁNGELA MARTÍNEZ

Sabido es que la relación entre la pintura y la poesía es estrecha y compleja, que sus particulares modos de representación han suscitado gran parte de las reflexiones de los textos que reconocemos como poéticos y que a la dilucidación de las complejidades que presenta esa relación se dedica hasta hoy un nutrido corpus teórico.

No obstante abundar en lo obvio recurrir a anacronismos aparentemente superados, me permito citar los primeros versos de la *Epístola a los Pisones* o “Ars Poética” de Horacio, porque los considero sumamente sugerentes para reflexionar desde ellos sobre las relaciones entre la literatura y las artes visuales en la escena cultural chilena contemporánea:

Si por capricho –nos dice Horacio– uniera un  
dibujante  
A un humano semblante  
Un cuerpo de caballo, y repartiera  
Del cuerpo en lo restante  
Miembros de varios brutos, que adornara  
De diferentes plumas, de manera  
Que el monstruo cuya cara  
Que mujer copiaba la hermosura  
En pez enorme y feo rematará.  
Al mirar tal figura  
¿dejarías de reírlos, ó Pisones?  
Pues, amigos, creed que a esta pintura

En todo semejantes  
Son las composiciones  
Cuyas vanas ideas se parecen  
A los sueños de enfermos delirantes,  
Sin que sean los pies ni la cabeza  
Partes que a un mismo cuerpo pertenecen.  
Pero dirán con igual franqueza  
Siempre pudieron atreverse a todo  
Pintores y poetas...

Más allá de la pertinencia que una reflexión sobre el arte contemporáneo pueda encontrar en esta preceptiva, lo que me interesa resaltar en ella es esa especie de fusión o superposición atrevida y monstruosa que el acto de la representación o de creación de la imagen produce entre el pintor y el poeta. Digo monstruosa porque pintor y poeta parecen configurar un ser cuyo libre ejercicio de la imaginación se permite la destrucción de categorías fundamentales, en este caso de lo humano y lo animal.

Si además de condescender con aquella libertad fáustica atribuida al pintor y al poeta concordamos en que gran parte de la tradición del Ars Poética ha girado sobre la posibilidad de la creación de la imagen y sobre los medios para realizarla, no podemos dejar de advertir que la escena artística chilena opera en esa tradición una serie de transformaciones e inversiones que sin duda merecen nuestra atención.

La primera de las que voy a tratar aquí es un especial giro del derogado precepto *ut pictura poiesis*, que, como sabemos, indica que la poesía debe crear sus imágenes en el marco mimético verosímil de la pintura más bien realista. La segunda tiene relación con la definición aristotélica de las artes a partir de la distinción de los medios de representación.

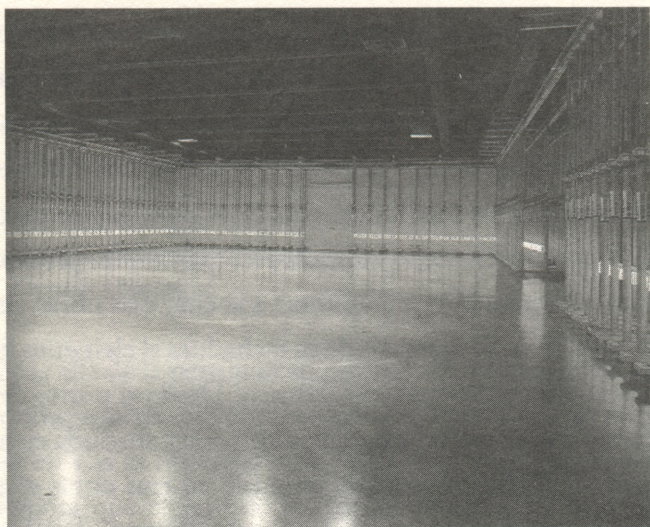
La tradición poética que estoy citando puede parecer anacrónica si, como digo, de lo que se trata es de reflexionar sobre el arte

contemporáneo. Sin duda, estaría totalmente de acuerdo con esa opinión si las artes visuales de postdictadura no me obligaran a examinar nuevamente sus preceptos, habida cuenta la constante exhibición de obras en las que el artista visual es quien representa o crea imágenes con los medios propios de la poesía, esto es, con el lenguaje. Y no al revés, como indica la preceptiva. Más precisamente cuando se observa que, sin apuntar a la cita, esas obras visuales hacen de la palabra, de la frase o de su tachadura el elemento fundamental de la obra y del ejercicio artístico. Desde el punto de vista literario, este trabajo con el lenguaje sorprende y sin duda crea interrogaciones de distintos órdenes, en tanto en esas obras el artista visual parece operar como un *metaescritor* indiferente al dialogismo propio de la textualidad, así como la palabra o el código lingüístico y su arbitrariedad referencial tienden a suplantar el lugar del volumen o de la imagen.

Para indagar en los cuestionamientos que las artes visuales plantean a la reflexión literaria, voy referirme a la obra de un artista visual y a la de una escritora de gran influencia en la escena cultural contemporánea chilena: Gonzalo Díaz y Diamela Eltit. Concretamente me centraré en un elemento común en sus trabajos: la luz eléctrica, establecida en ellos como letrero luminoso o frase de neón instalada en un escenario determinado<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En relación a Díaz, me referiré de manera general a las instalaciones en las que el artista hace intervenir la luz y la palabra, o solamente la palabra.



Detalle de instalación *Unidos en la gloria y en la muerte*, de Gonzalo Díaz, Sala Matta, Museo Nacional de Bellas Artes.

Desde el punto de vista teórico que no desatiende la dimensión espectacular del lenguaje, ni el hecho de que *la palabra escrita es esencial y radicalmente visual*, pues sin esta condición simplemente no existe y por ello no es ancilar ni subsidiaria de ninguna otra visualidad, bien podemos decir que en algunas instalaciones de Díaz lo representado es precisamente una frase doblemente monumentalizada o un hecho lingüístico doblemente espectacularizado, en tanto escritura e imagen, las dos, a su manera y a la vez, son monumento y espectáculo. Asimismo, desde el postulado aristotélico, se puede afirmar que lo que Díaz *expone* ahí es el medio de representación propio de la poesía, de tal manera que el espectador se enfrenta a una frase “estetizada” al cuadrado en virtud de su doble condición de medio de representación de la poesía e imagen plástica, o, si se quiere, de representación de un medio de representación.

Independientemente de este último aspecto, y por acción de un condicionamiento de la cultura occidental del cual es casi imposible escapar, el espectador que observa esta “frase instalada” padece frente a ella un *natural* desdoblamiento que propicia su desplazamiento del lugar del observador para tomar el del lector. En esta secuencia, como digo, característica de Occidente y su imperio del logos<sup>2</sup>, el acto de lectura no es otra cosa que la búsqueda del significado y, por consiguiente, del sentido; pero, en el caso que propone Díaz, se impone una búsqueda del significado elevado a una potencia estética equis en tanto adviene a través de la “frase estetizada” al cuadrado. Con esta potenciación de la palabra, la instalación de Díaz parece convertirse en el reino del significado en virtud de la hiper-ritualización que instituye la instalación propiamente tal, los escenarios en los que es instalada la instalación y, sobre todo, por las operaciones que realiza —y que nunca, en ninguna circunstancia, deja de realizar— el lenguaje *a espaldas* de las operaciones plásticas. Si no olvidamos que el mensaje divino y/o el mensaje del poder se han servido históricamente de las artes visuales para llegar a las fibras más sensibles y recónditas de las conciencias, bien podemos percibir aquí que el significado emana de la *zarza de neón* como de un más allá —estridente y eléctrico— quizás desfalcado en el cual, sin embargo, la frase recompone su *aura* y su dimensión sacra —o al menos ritual—, en tanto el acto de lectura ahí propiciado nos indica que algo superior nos habla desde el neón que nos ciega. Se puede objetar que el neón es un elemento puramente visual y a ello responde, y que en tanto tal apunta a la crisis del significado. Siendo

---

<sup>2</sup> No obstante aquí estoy refiriéndome solamente a la palabra escrita, no se debe desatender que la relación palabra-sentido también es fundamental en la oralidad, a tal punto que la función de la palabra en este ámbito *es* la conservación del sentido: histórico, cosmológico, religioso, etc.

esto cierto, no obstante no se puede obviar que el concepto de logos implica tanto el significado “luz” como el de “palabra”, “letra” o “signo”, de tal manera que uno es metáfora y metonimia del otro; es decir, la “luz” –estridente-eléctrica, intelectual-espiritual– no escapa de la órbita del signo, y viceversa.

Intervenida por las dinámicas propias del lenguaje que, como dije, no dejan de operar y conducen lo representado a terrenos ajenos a los del arte, en una dimensión no menor, la obra de Díaz se transfigura en una frase que, lejos de ser *letra muerta* o inerte medio de representación representado, misteriosamente –tramposamente– recompone sus vínculos con lo trascendente. Es decir, se convierte en una “frase religada”<sup>3</sup>, y quien rubrica –el *metaescritor* que ya mencioné– adquiere la condición del médium, del evangelista o del profeta por cuyo conducto el mensaje revivido en su escritura lumínica se nos devuelve y nos envuelve.

Como anuncié, el elemento que acerca la novela *Lumpérica* (1998), de Diamela Eltit, a las instalaciones de Díaz es un anuncio luminoso que desde su mediana y desacralizada altura domina una plaza pública.

Desde ya podemos subrayar que la localización de las dos instalaciones luminosas es diametralmente distinta: Díaz instala la frase de neón en espacios ritualmente consagrados a la alta cultura, mientras que Eltit comprueba la existencia del luminoso en la intemperie eriaza de la plaza nocturna, cuyos espectadores y víctimas son los mendigos, los orates, los marginales de la sociedad, es decir, el *lumperio* que la habita.

El letrero luminoso de Eltit es, por supuesto, una construcción lingüística en su función estética, pero como “letrero” (palabra

---

<sup>3</sup> Del latín *religa re* y su dimensión ritual: volver a atar lo histórico perezcedero con lo trascendente divino.

o conjunto de palabras escritas para publicar o notificar algo, según la RAE) no exhibe ni una sola letra. Opuesto en este punto a la obra de Díaz, el luminoso sin letra de Eltit enfoca obsesivamente el cuerpo del *lumperio* llagado, aterido, violentado, hipersexualizado o simplemente degradado. Aquí la luz no se presenta como un elemento para ser *leído*, sino como aquel elemento básico que hace visibles las cosas al ojo humano.

Este luminoso ni dice ni escribe. No es, por decirlo de alguna manera, ni caligráfico ni textual; tampoco se conecta con la ritualización mitológica o legendaria de la oralidad, porque se limita a esparcir por la plaza “el silencio de la luz”. Una de sus características más evidentes es la “mudez”, y en este sentido se aleja de la discursividad, de tal manera que, en ausencia del signo lingüístico, insisto en ello, la operación que despliega es puramente visual: el luminoso enfoca y *revela* los cuerpos y volúmenes que existen y se mueven en el escenario de la plaza.

Por supuesto, con estricta referencia al elemento que estoy examinando —el letrero sin signo—, observo que la obra literaria de Eltit, paradójicamente, no apela a la palabra o a la frase para entregar su “mensaje”, ni se vincula mediante la tradición al “verbo creador” y a su estatus trascendente. Cercenado de su ventriloquia discursiva, en la obra lo simbólico se encuentra degradado en tanto el mensaje, de carácter inmanente, no es otra cosa que *el cuerpo* concreto —o volumen, si recurrimos al lenguaje de las artes visuales— de las características que ya señalé. Por esta vía, el luminoso constituye otra de sus características fundamentales: básicamente no ilumina ni la razón ni el espíritu, no ilumina, por decirlo de alguna manera, ningún discurso y carece, consecuentemente, de cualquier matiz mesiánico-profético.

Si ponemos uno al lado de la otra, el letrero luminoso de Eltit y la frase instalada de Díaz, salta a la vista que despliegan dinámicas opuestas. Para definir de manera total el arte, o más bien para denunciar su fracaso, Díaz recurre a la etimología de la palabra, en este caso a la palabra previamente instalada por el discurso filosófico (y poético, alemán, por cierto<sup>4</sup>) y su aspiración a lo racional verdadero; en otra obra<sup>5</sup>, pero en el mismo sentido, recurre al discurso histórico para “textualizar” con él la superficie de las instituciones nacionales históricas. En ambas circunstancias parece existir una creencia en que la operación lingüística es capaz de *decirle algo al arte*. Esta especie de creencia precisamente es lo que hace de la palabra, o de la frase-luz, el objeto simbólico propiamente tal.

Frente a lo anterior, Eltit establece un nivel básico e inmanente de la luz que, sin embargo, en su “mudez” abre una dimensión política, en tanto es constituido por la relación “luz eléctrica” y su referencia a la tortura<sup>6</sup> y extinción eléctrica –masiva, industrial, moderna– de los cuerpos (y de la mente). Sin mediación del discurso, aquí el cuerpo enfocado, revelado como volumen (escultórico, coral, individual, etc.), es al mismo tiempo cuerpo electrocutado por aquello que lo hace visible, por aquello que lo “da a luz”. Ciertamente, esta luz no es la luz del “mensaje” ni la que se asocia al discurso filosófico o a la búsqueda etimológica e incluso poética de la verdad al “interior” de la palabra, pues se trata de una luz que podríamos llamar deíctica, sin “espesor sígnico”, que lo que muestra es su silenciosa y mortal acción sobre los cuerpos. La autorreferencialidad de la luz, su pura operatoria, constituye la obra misma,

---

<sup>4</sup> *Tratado sobre el entendimiento humano*. Museo de Arte Contemporáneo.

<sup>5</sup> *Unidos en la gloria y en la muerte*. Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>6</sup> Al cuerpo torturado con electricidad y a la “luz-razón” como torturadora del cuerpo y del ser.

porque, tal como se dice en la obra, se trata de “imaginar la iluminación de toda luz eléctrica”. Tal autorreferencialidad lumínica va acompañada de una pregunta que se articula y profiere ante una ausencia en y del discurso histórico; la pregunta es: “¿Qué manos encienden la luz eléctrica?” (128).

Retomemos, por otra parte, que en la obra de Díaz —entendiendo a Díaz *como las manos que encienden la luz eléctrica para que la obra sea*— se juega con la espectralidad del lenguaje. La frase escrita en neón actualiza el efecto de sumergimiento en la luz de un vitral gótico y la dimensión mística y/o religiosa que implica. Eltit, por el contrario, niega el valor aurático al lenguaje estético y/o escrito en tanto denuncia claramente su condición de operador del poder: “*Libro que muestra al luminoso que vende: lenguaje será*”, nos dice. De la relación de los “enfocados” con lo simbólico dice esto otro: Y esa que llega a duras penas en la noche con un precio anticipado, deambula de signo en símbolo hasta que desbordada sea uno de esos casos que más valiera la pena olvidar (41). Observemos de paso que no se expone un lenguaje *precioso*, sino un lenguaje instrumento de transacción económica, y que esta dimensión del lenguaje arrastra consigo al símbolo y, por supuesto, al signo.

Tal como Díaz, Eltit emplaza a la creación poética. Utilizo aquí la palabra emplazar en el sentido que surge de la obra de Eltit, tanto como de la de Díaz: traer a la plaza pública (al arte, a la literatura); sentido que no deja de ser poéticamente compatible con el de la RAE: “Citar para comparecer en un juicio”. Realizado el *proceso*, desde la perspectiva que nos propone *Lumpérica*, la literatura no es un acto creativo abismado sobre su propia —gran— tragedia, que, paradójicamente, encuentra su dignidad precisamente en ese abismamiento, como para Díaz sí parece ser el arte. Asunto este último

que se impone como fracaso trágico en su obra si atendemos el espíritu romántico que atrae al citar a Novalis y su postulado poético-sacerdotal, aparentemente irrealizable en la contemporaneidad. Para Eltit, por el contrario, muy ajena, incluso indiferente o acendradamente irónica frente a la aspiración romántica, la literatura está cruzada por un infortunio de tono menor y de condición azarosa; la configuran una serie de eventualidades pequeñas e innecesarias más bien miserables que no buscan encarnar *lo incondicionado* y menos representarlo, en el supuesto de que lo trascendente *incondicionado* existiera y fuera aprehensible para los medios del arte. Mientras que para Díaz el arte se desconsuela en la representación de la cosa, y esto más bien es en la aspiración representacional melancólica de lo irrepresentable en la materia condicionada, en *Lumpérica* la representación de la cosa *intrascendental* (cuerpo en su degradación) se politiza y comercializa a tal punto que arrastra hacia la ruina de la materia a su sistema de compraventa todo lo que pertenece a la dimensión de lo simbólico o trascendental. En este sentido, la literatura y su medio de representación —el lenguaje— son fragmentos incongruentes y dispersos sobre los cuerpos violentados y en venta: pura exhibición.

Lo que irradia ahí no es, entonces, la palabra simbólica, ni siquiera su ilusión, sino su plusvalía; el lenguaje y la literatura son sus operadores: “*Y lo que se vende por irradiación del luminoso instalado en la altura del edificio cercano, es la equivalencia a la plusvalía que alguien pudiera sacarle a unas palabras sacadas a un libro*” (41).

A partir de las transformaciones al *ut pictura poesis* de Horacio y a la tergiversación de la definición de las artes a partir de los medios de representación, lo que me interesa dejar planteado hasta aquí es que la escena cultural contemporánea chilena nos enfrenta a

dos “poéticas” y a dos concepciones del lenguaje cuyas operaciones se contradicen una a una. Si una parece establecer el lenguaje en el cénit del símbolo y restablece la fe en su capacidad iluminativa, la otra lo encarna en la piel corrupta y le niega cualquier posibilidad de trascendencia.

## Referencias

- ELTIT, DIAMELA. (1998). *Lumpérica*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- HORACIO. (1981). *Epístola a los Pisones*. Texto y traducción de Helena Valentí. Barcelona: Bosh Casa Editorial.

El libro que el lector tiene ahora en sus manos proviene de una discusión acerca de los problemas que presenta la relación entre los conceptos visualidad y escritura. Un problema que es objeto de acuciosos recorridos exploratorios, pero que siempre se nos presenta con la apariencia de lo desconocido.

Por esa misma razón, los textos aquí reunidos se aproximan a esa relación con la resolución y cautela de quien se asoma al borde de una excavación profunda y todos nos advierten de su condición difícil de asir e imposible de cercar con el marco de un término absoluto.

Mas no se trata aquí del mero gusto por lo fantástico, sino de la necesidad de dar cuenta de un movimiento maestro, un giro estelar originado en las obras de las que hablan los ensayos aquí reunidos y que pone a este libro que los reúne en la órbita de aquellos que encuentran su unidad temática y enunciativa en el mismo trabajo que realizan.

ISBN 978-956-8415-35-8



9 789568 415358

