

TEXTO-IMAGEN MAS ALLA DE LA COMPARACION.**PRESENTACION**

Carlos Rincon

I

Desde sus inicios como poeta, Luis Cardoza y Aragón apeló de manera conciente a la imaginación, a la capacidad de producir imágenes. Luego, a partir de *La nube y el reloj* (1940), contribuyó a fundar el discurso moderno de la crítica de arte en América Latina. De allí el estatus particular de las reflexiones sobre estética incluídas en el capítulo “La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre” en su libro de memorias, cuando compara imágenes y textos, representaciones visuales y representaciones verbales. Al optar por lo perceptivo y lo conceptual en esa operación metafórica, que a través de los *media* y de los modos representacionales se remonta hasta la Antigüedad, como criterios para distinguir entre imágenes y textos, Cardoza y Aragón no manifestaba simplemente una opinión. Intentaba proponer un balance:

Lo visual da una noción directa, un conocimiento contiguo y global. (...)

Las palabras caminan de otra manera en nuestro intelegir. La imagen la estamos viendo, toda al mismo tiempo, como el cielo constelado. La página, si es oscura, su densidad nos constriñe a recorrerla con nuevo rigor. Tal vez la imagen es más rauda y propicia a los caminos más próximos a la emotividad, y la palabra esté menos próxima a ella: no exige contemplación sensual sino más bien que se la rebata o se le acepte. Sin embargo todas las percepciones en arte son sucesivas, con diversas velocidades, que por momentos dan la impresión de simultaneidad.

(Cardoza y Aragón 1996: 824-25)

Cardoza y Aragón no debatió otros criterios. Pero lo que deja en claro es su desafección por el discurso de “las arte hermanas”, las analogías entre pintura y

literatura, a pesar de la tesis de Orozco: “La pintura es un poema y nada más.” (499) La guerra de los signos, no las resonancias del *ut pictura poesis* del *Ars Poetica* de Horacio ni las huellas de Simonides, era su asunto.

Al comenzar el nuevo siglo, Sergio Ramírez lleva el cotejo entre su concepción de “la palabra impresa” como “un producto tangible”, y los poderes mediáticos y teletecnológicos de lo visible, en otra dirección. Aunque orienta la cuestión de la materialidad de la comunicación hacia la preocupación conservadora por “la desaparición de los libros” (2001:131-143), al abordar de paso un fenómeno límite de las relaciones texto-imagen, el del grabado como ilustración y el personaje de novela (Hillis Miller 1992: 96-110), roza la cuestión clave actual acerca de las relaciones de una cultura del espectador y una cultura de la lectura:

Los modelos universales, basados en propiedades homogéneas, solamente los obtenemos a través de la imagen directa, no de las palabras. Hay una imagen universal, entendida, de Don Quijote y de Sancho porque se ha creado en la plástica un arquetipo, gracias a los grabados de Gustave Doré, sobre todo, y existe hoy toda una imaginaria de estampas, esculturas, dibujos que nos refieren a esas figuras reconocibles más allá del hecho de la lectura. Alguien que lee por primera vez *Don Quijote* sólo confirma, reconoce esas figuras (Ramírez 2001 : 95)

Tratándose hoy de textos-ímagenes como tipos de representación y tipos culturales básicos, lo decisivo parece ser la “relación infinita entre el lenguaje y la pintura“, “lo visible y lo articulable“ (Foucault 1966), “la antinomia de palabra e imagen“ como *a priori* histórico (Deleuze 1986), que auparon lo que se denomina *the Pictorial Turn* (Mitchell 1994: 11-34):

It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the lance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or “visual literacy” might not

be fully explicable on the model of textuality. Most important, it is the realization that while the problem of pictorial representation has always been with us, it presses inescapably now, and with unprecedented force, on every level of culture, from the most refined philosophical speculations to the most vulgar productions of the mass media. (16)

La intersección de lo visual y lo verbal es constitutiva de la representación como tal, de modo que todos los *media* y todas las representaciones son heterogeneos. Esta sección monográfica de la *RCLL* agrupa estudios de caso, en donde se investigan y discuten de manera concreta las implicaciones de esa intersección en el campo de la novela, sin que intenten ajustarse a las propuestas de una “Literary iconology” (Ziolkowski 1977; Landow 1982). A manera de introducción se reconstruyen algunos de los procesos y presupuestos que han conducido a la nueva configuración de esta problemática.

II

El renovado escrutinio de las imágenes gráficas, ópticas, perceptivas, mentales y verbales ha permitido establecer que no existe una diferencia esencial entre las imágenes de la lengua y lo que se consideran imágenes propiamente dichas. A partir de ese momento, las formas con cuya ayuda se definieron tradicionalmente las diferencias imagen-texto, tomaron una actualidad transformada. Se las basó, según ha expuesto W.J.T.Mitchell en *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986), en la naturaleza de los sentidos, la conciencia y las cosas o, más recientemente y en términos antiesencialistas, en una clasificación funcional. Son de cuatro tipos, en lo fundamental, esas bases teóricas:

1. La tradición de una fundamentación *perceptiva* de las diferencias imagen-texto, con la distinción entre la vista y el oído, lo visual y lo aural, tiene en el *paragone* de Leonardo su exposición canónica. Leído hoy resulta un documento clave de la lucha con que la pintura buscó un ascenso profesional para

equipararse en rango con la poesía, ya reconocida como arte liberal. La argumentación de Leonado parte de la soberanía del ojo sobre el oído, y de la superioridad, por consiguiente, de las imágenes y las artes visuales sobre los textos. La imagen es al texto lo que la substancia es a la sombra, o los hechos a las palabras. Teniendo como emblemas la geometría y la perspectiva, las imágenes son el *medium* de la racionalidad y de la ciencia renacentistas.

Esta posición tomó una inflexión particular en tiempos de la Revolución francesa. La estética de *the Sublime* de Edmund Burke recurrió a las mismas figuras perceptivas, para ponerlas al servicio de la argumentación opuesta, ligando a la vez la diferencia texto-imagen a categorías de género. *The Sublime* es masculino, un poder abrumador que depara la sensación de oscuridad, adecuado para ser evocado con palabras. La belleza se basa, en cambio, en lo femenino, el placer, la sensación de complacencia, y tiene su *medium* apropiado en la imagen.

2. El aura de modernidad que rodea a la diferencia basada en la oposición *conceptual* entre el espacio y el tiempo, proviene directamente de una doble reducción, debida a la Ilustración. El universo físico, objetivo, y el universo metafísico, subjetivo, fueron reducidos por Newton y Kant a categorías de espacio y tiempo. Dentro de los mismos marcos conceptuales, Lessing propuso en *Laokoon oder Über die Grenzen von Malerei und Poesie* (1766), la noción de signos temporales (palabras) y signos espaciales (pinturas, esculturas). El carácter espacial de las artes visuales las confina al cuerpo. El propósito de Lessing es prohibirles invadir el terreno de lo espiritual: el tiempo, la acción y la historia, que corresponden a la literatura. Lo que hoy llama sobre todo la atención, es un hecho en que no se solía reparar: los argumentos nacionalistas en que Lessing se basó para establecer límites, estrictamente regulados, entre lo que eran entonces la poesía y la pintura. Lessing reivindicó los valores temporales, asociándolos a la cultura protestante del Norte (Alemania, Inglaterra), para oponerlos a los valores pictórico-espaciales, propios del Sur católico. Al

nacionalismo se unen cuestiones de sexualidad cuando condena el interés en Francia por lo pictórico, como afeminado y “falso refinamiento”.

En el siglo XX, la diferencia conceptual entre signos espaciales y signos temporales llenó otro objetivo. Alimentó la polémica contra los resultados en la novela moderna, desde Flaubert hasta Joyce, de la difusión de “the Spacial Form in Narrative” (Frank 1963). Los resultados del reemplazo tendencial de la sucesividad, propia de la “Temporal Form” en el relato realista, por la simultaneidad e instantaneidad entre los niveles de acción, características de la espacialización de la novela moderna, fueron tachados de antidemocráticos e irracionalistas.

3. Al *Cratylus* de Platon se remonta la diferencia entre signos naturales (imágenes) y signos convencionales (palabras), como fundamentación *semiótica* de la diferencia teórica entre imágenes y palabras. Pasa por el establecimiento de límites entre el uso de formas y colores en el espacio (= signos naturales) y de sonidos articulados en el tiempo (= signos convencionales) en Lessing, y llega hasta *The Image and the Eye* (1982), de Ernst H. Gombrich. Lo interesante es que tal fundamentación cimienta las oposiciones entre el alfabetismo y un código para los iletrados, a la vez que la asimilación entre imagen y “signo natural” hace de esta lo propio de las masas, el otro racial, y la vincula con la idolatría y el fetichismo. Se establece así un vínculo entre fundamentación semiótica y diferencias de clase y raza.

4. La aproximación *funcionalista* a las diferencias texto-imagen por parte de teóricos como Nelson Goodman en *Language of Art* (1976), forma parte del proyecto antiesencialista de una clasificación de los símbolos. La concentración en las oposiciones analógico *vs* digital, pleno *vs* diferenciado, autográfico *vs* alográfico dejó sin tocar, sin embargo, las diferencias tradicionales espacio *vs* tiempo, visual *vs* aural, naturaleza *vs* convención. Junto con el convencimiento de que es imposible estabilizar y unificar el campo del discurso y de la representación bajo un único código, y la apertura hacia una teoría histórica y

sistemática de los signos en las artes (Baxman, Franz, Schäffner 2000), la aproximación funcionalista acarreó un hecho de trascendencia. Nada más, pero tampoco nada menos, que un descentramiento del debate imagen-texto, al obligar a conectarlo con todo tipo de sistemas mediáticos e informacionales.

Este descentramiento posmoderno conllevó, a su vez, la necesidad de explicar por qué la fundamentación y establecimiento de diferencias entre imagen-texto fue tradicionalmente, en la cultura occidental, terreno de disputas políticas tan acres, en donde se involucraron asuntos profesionales, nacionales e ideológicos. La revisión general de las “Figuras of the Difference” emprendida por Mitchell para responder a ese interrogante, debió partir de una pregunta en la que coincidieron otras dos líneas de trabajo: “What Is an Image?”

III

El análisis de Foucault sobre *Las Meninas* y *Discours, figure* (1971), el libro de Jean-François Lyotard, inauguraron una línea de trabajo de orden filosófico e histórico. De ella forman parte búsquedas que van desde las de Louis Marin sobre el poder de las imágenes, a las de Michel de Certeau sobre *De icona* o *De visione Dei sive De icona* de Nikolaus von Kues, y Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre la “visagité“, la máquina de donde provienen los rostros concretos. Trabajos de Hans Belting sobre el estatus de las imágenes *antes* del arte y *Ego sum* (1980), de Jean-Luc Nancy, lo mismo que las discusiones sobre *Imago Pietatis*, teología de la eucaristía y estética de la presencia, se relacionan con ella. Su principal mérito, al lado de la redefinición de la imagen, es haber establecido la existencia *in situ* dentro de una cultura, en sus prácticas de las imágenes y los textos y en la reflexión (filosofía, teología, estética) incluida en ellas, de una serie de diferencias, que muestran lo propio de sus sistemas sígnicos.

Una segunda línea se desarrolló en forma paralela al rebasamiento de las posiciones estéticas del arte moderno y de las manifestaciones de la vanguardia

histórica y la neovanguardia. El conjunto de sus trabajos propició el escrutinio de las relaciones texto-imagen, tanto dentro del proceso de concentración modernista autorreflexiva en lo que se consideraba específico de los materiales y medios de cada arte, como en los intentos vanguardistas de anular las distancias entre artes de la palabra y artes visuales (Faust 1977; Steiner 1982; Scheunemann 1989). El inventario de sus problemáticas, la desconstrucción de ellas, puso de presente las formas como esos proyectos se completaron y banalizaron (Crow 1985).

Además de que no existe diferencia esencial entre imágenes y textos, inherente a la naturaleza de la percepción, las leyes de la conciencia, lo propio de los *media* o los objetos que representan, pudo establecerse así otro hecho: cuál ha sido el estatus de las imágenes en la historia de la cultura de occidente. Objetos de reverencia y de abolición, se ha conseguido inscribirlas en una tradición dominante de iconofobia, iconoclastia y prohibición.

IV

Entre los aportes de novelistas latinoamericanos que tematizaron la relación texto-imagen desde los años cuarenta, deben destacarse los de Alejo Carpentier. En sus ficciones, la imagen era un hecho temático y una realización estilística: el texto podía recurrir a la imagen y también proceder a la descripción de imágenes. En el primer caso, imagen designaba una figura de lenguaje o del discurso. En el segundo, era toda forma de representación – pintura, dibujo, fotografía, objeto de culto – que pudiera ser objeto de descripción. Las palabras que se hacían imágenes se comportaban, estilísticamente hablando, como signos analógicos, a la vez que metáforas e imágenes eran instrumentos para introducir en el texto la imagen plástica, la *otra* imagen.

Esa combinación polimorfa de tipos de imágenes tropezaba, en las novelas de América Latina con un obstáculo rebasable sólo, al modo de ver de Carpentier, con ayuda de la descripción: de dispositivos emparentados con la

ekfrasis. Para abordar el problema recurre, como ejemplo, a Paul Claudel. Ante la tarea de tener que describir una cocina, a aquél le bastaba aludir a un pintura de Breugel. Por el contrario, pregunta Carpentier, “¿a qué compararía usted una cocina de casa camagüeyana? ... ¿A qué pintura conocida? “¿A qué imagen perteneciente, desde hace siglos, al patrimonio colectivo de la cultura?” (Carpentier 1944 a). Esa misma operación la repite con una estación de ferrocarril de *Le grand Maulnes*: Rousseau, Utrillo, cien novelistas habrían descritos los prados, los cerezos, la estación, que apenas habría variado. Carpentier también hubiera podido mencionar la Gare Saint-Lazare, de Proust y Monet, pero su asunto es éste :

En cambio, habládme de la estación de ferrocarril de Manaos, de Ameca-Ameca, de Quetzaltenango. Os apuesto que necesitareis cuatro páginas de prosa apretada para situarla, con pintura de su público, de su ambiente, de su marco. Para ella no existen módulos de comparación; nunca ha sido pintada ni descrita. Es absolutamente virgen y, por lo mismo, se la desconoce (ibid).

En su dimensión argumentativa, el planteamiento de Carpentier se emparenta con el recurso al cuadro para imaginar y describir una escena o un paisaje, y a la descripción de cuadros en un texto. No a la consideración de problemas artísticos, llevada hasta el límite en las novelas de artista, para tematizar problemas modernos de creación o para dotar de autorreflexividad, con ayuda de ese otro medium que constituye la pintura, a la temática, la composición y las estrategias discursivas de la ficción. Con fórmulas e imágenes a las que recurrirá durante veinte años como reiteración, Carpentier sostenía:

Lo trágico – y lo magnífico! – de la novela latinoamericana está en que se adentra en tierras que nunca rompió el arado de la pluma. Cuando un novelista europeo dice: “un pino, una encina, un ciprés” nos ofrece, con una simple palabra, una imagen precisa. Habladme, en cambio, de un órgano, de una ceiba, de un chago, de un mangle con ostras prendidas de

sus raíces! ... O de un modesto aroma, de hojas infinitamente delicadas, que tiñe las manos de amarillo en primavera, y perfuma la brisa con su olor a templo! (ibid).

El testigo de selección que invoca Carpentier para corroborar su tesis, muestra lo paradójico de su preocupación. Pues no es otro que el autor de *Le miroir du merveilleux* (1940), uno de los textos claves del surrealismo:

Un admirable escritor francés – Pierre Mabilie – que estuvo recientemente en La Habana, nos decía :

- Pasé en la Martinica mi primera noche americana. Sorprendido y admirado por el espectáculo de una naturaleza nueva, quise describírsela a mi hijo en una carta. Me fue imposible. No encontré imágenes ni remembranzas visuales para hablarle de aquellas yagrumas, de aquellos caimitos, de aquellos cactus que se me revelaron, de pronto, a la luz de la luna. ¿Cómo quiere usted que ofrezca a un lector “europeo“ la calidad de un tronco de ceiba, por ejemplo ? ... Me faltan puntos de referencia (ibid).

Carpentier experimentó en este mismo momento con dos tipos de soluciones para ese problema, en que confluían para él cuestiones de representación y comunicación. La primera fueron las referencias puntuales a pintores, obras y tendencias artísticas, como parte de la multiplicación y fragmentación de las descripciones, que constituyen el tejido mismo del texto. Para retratar un paisaje regional, contrapone dos espacios, haciendo referencia a una tradición iconográfica que creía poder considerar de dominio público. Lo cierto es que tal tradición, había tenido papel determinante en las relaciones imagen-texto dentro de la literatura francesa moderna, con el *Saint-Antoine* de Flaubert, que se remontó a la pintura visionaria del siglo XV:

San Vicente es valle imaginado por Jerónimo Bosco. Se respira en él la atmósfera de maleficios que reina en las *Tentaciones de San Antonio*, su vegetación tiene mucho de la que crece en el Paraiso Terrenal del Museo del Prado. (...) Es mundo de peñas suspendidas sobre el vacío, de rios

enterrados que vuelven a la luz, cargados de tinieblas, para saber de lianas y helechos arborescentes...

Nada común tiene San Vicente – cuevas de Nibelungos, desorden, surrealismo – con el suave, ordenado y sereno valle de Ancón. (1944 b)

No se trata de la descripción de un paisaje, visto a través de una cultura artística o de una mitología personal, para estilizar la naturaleza o mitificarla. Las breves alusiones debían actuar como estimulantes para desencadenar en el lector imágenes preexistentes.

La segunda solución la practica Carpentier como crítico, para poner en cuestión el concepto de arte de la vanguardia. Los procedimientos de la *ekfrasis* le proporcionan un programa de escritura. Carpentier juega irónicamente con la convencional emigración de la pintura surrealista al espacio real. La descripción de *Jamais*, el gramófono onírico-delirante que consagró a Oscar Domínguez en la *Exposition internationale du surréalisme* de 1938, da pie a una reflexión que incluye cuestiones de geograficidad y territorialidad :

Pues bien; he de decir hoy que durante años asistí a ese clase de exhibiciones sin sentir la menos sorpresa. Todo aquello me resultaba absolutamente familiar. Me divertían los “objetos poéticos“, pero sin impresionarme. Y no me impresionaban por la sencillísima razón de que ya existían en Cuba mucho antes de que aparecieran los “surrealistas“ en el horizonte de la cultura europea. Esos objetos se encontraron siempre, al alcance de la mano, en los altares de santería. (1944 c)

La disolución de la distinción entre altar de culto y *assemblage* surrealista, en cuanto ‘objetos’ poéticos, revierte sobre las expectativas y los valores unidos al concepto de “arte“, y sobre qué significa para un espacio cultural ser percibido como lugar que contiene objetos clasificados bajo la denominación “arte“. Al mismo tiempo, la relación imagen-texto en la descripción de la acumulación y distribución de objetos de gran diversidad y proveniencia en el altar acuático de una santera de la Habana, visto como instalación de objetos interactivos entre si

y con el practicante en el espacio, condiciona una sintaxis casi paratáctica. En esa forma se une a la diferenciación de los elementos que lo constituyen, la espontaneidad de la primera visión:

En el ángulo de una vasta estancia, hay una fuente llena de agua de mar. En ella viven peces sacados del puerto de La Habana. El fondo está tapizado de caracoles, vidrios pulidos por las olas, estrellas de mar, abanicos de mar, piedras de colores, y cuanto puede arrojar el océano a una costa. A modo de homenaje a Santa Bárbara, flota en la superficie un buque de guerra: el Southampton. Junto al destroyer de juguetería boga una barca, de grandes dimensiones, tripulada por los tres Juanes. Y del mar estancado surgen cuatro columnas salomónicas, guarnecidas de pámpanos, que sostienen dos pisos. En el primero se yergue la Virgen del Cobre, de blanco vestida: en el segundo: una preciosa Virgen de Regla, cuyo manto bordado descansa en una bola del mundo adornada por áncoras y estrellas. El altar en su totalidad mide dos metros cincuenta de alto. Lo escoltan ángeles mofletudos que soplan trompas marinas. La pared del fondo está cubierta en nubes que se estacionan en cielo límpido. Arriba, rematando el conjunto, un velero navega en el azur, con una paloma de porcelana blanca colgada de la quilla. (ibid)

Como tipo de obra anti-artística, la instalación fue reconocida hacia 1970. Desde entonces transformó rotundamente el espacio del museo. Como actividad emparentada con la del *bricoleur* y concepción transhistórica, la documentación y las huellas de su memoria rebasan los límites de la pintura al óleo y del concepto de *obra de arte*. Con su descripción del objeto real y maravilloso construido por la santera Caridad, Carpentier pone en cuestión los marcos estéticos y epistemológicos del discurso y de la práctica surrealista, y propone un emblema – figuración alegórica y heraldo – de una poética auto-identitaria, basada en un concepto al margen de la estética tradicional, paralelo a lo sublime. Por eso ya entonces, a la vez que reconocía el “*descubrimiento inesperado*”

conseguido por *La Jungla* de Lam (“La poesía y la plástica se hacen una”), un rechazo retórico programático: “No hablemos de los recientes dibujos tropicales de André Masson absolutamente lamentables por su grafismo torpe y su indigencia creadora”. (Carpentier 1944 d: 26-27)

Al nivel de las relaciones imagen - texto, los alcances de ese proyecto culminan en *El siglo de las luces* (1963). Puede apreciárselo no sólo en el tratamiento de pinturas y grabados de François Nome, Goya, Rivera, Watteau, Caron, sino también en un corto fragmento del primera viaje que hace Sofía por el Caribe, cuando mira el mar y contempla las formas de las nubes :

Sofía estaba entregada a los espectáculos que este viaje sorpresivo, inverosímil ofrecía a sus miradas en valores de vegetaciones viajeras, peces raros, rayos verdes y prodigiosas puestas de sol que levantaban alegorías en donde cada nube podía interpretarse como un grupo escultórico – combates de Titanes, Laocontes, cuádrigas y caída de ángeles. (1984:105)

¿Qué se requiere para que Sofía, y con ella los lectores, vea en las nubes alegorizadoras tales modelos inalcanzables, el friso de la Gigantomaquia del templo de Pérgamo, y *Laokoon* de Hagesandrus, Polidorus y Atanadorus, descrita por Virgilio, renacida en 1506 para ser elogiada por Michelangelo y Raffael, y analizada por Winckelmann y Lessing? Y como si no bastara con ello, la visión de Sofía depara reduplicaciones del mundo de las apariencias y las ilusiones ópticas propio de las cuádrigas entre las nubes, como la que Tiepolo hace conducir a Apolo, y la variación de un tema por excelencia de la pintura barroca, en su camino hacia la reproductibilidad serial y el clonaje.

Se dirá que en el relato de la vida de Apolonius de Tyanna, Filostratus relacionó por primera vez las formas descubiertas en las nubes y la creación artística, y que Vasari incluyó, entre las rarezas de Pietro di Cosimo, ver batallas ecuestres, ciudades fantásticas y paisajes magníficos en las nubes y en las manchas de esputos de los muros (Damish 1986 : 49-50). Y que el método de Leonardo (“Modo d’ aumentare e destacar l’ingegno a varie inventioni”) que

interesó a Valéry, Breton intentó convertirlo en parte de una prehistoria del automatismo, como paso de la subjetividad a la objetividad. Buscando asimilar en su concepción de la inspiración la pantalla en que según Freud se proyecta el sueño, Breton afirma : “Les nouvelles associations d’images que c’est le propre du poète, de l’artiste, du savant, de susciter ont ceci de comparable qu’elles empruntent pour se produire un écran d’une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose (...)” (1937 :119). Al mismo tiempo, en la fluidez de las nubes, de acuerdo con las tesis acerca del *hasard objectif*, vió huellas, trazos móviles del deseo: “Les formes que, de la terre, aux yeux de l’homme prennent les nuages ne sont aucunement fortuites, elles sont augurales.” (126)

Pero para que Sofía vea, sin poder descifrarlas, alegorías de su futuro en las nubes del Caribe en esos días de finales del siglo XVIII, no se requirió apenas esto, ni tampoco que el narrador de *Capítulo de novela* mire y recapacite, mientras sube camino a la ciudadela de Christophe:

De trecho en techo dormía un cañon de bronce, abandonado. Ante la profundidad de la vegetación, Lucas recordaba las llanuras herrumbrosas de la meseta central, en cuya entrada se erguían doce ceibas plantadas en redondo – ujieres de prodigios, guardianes del vasto silencio rojo. Aquella mañana, nombres de genios poblaban su mente: Ogun Ferraille, Criminel Petro, Erzulie, Guedé l’Orange, Marie Louise, Tureau Duchene, Femme Cheche, Roi d’Angola ... ¡Qué otros pensarán en el surrealismo!

(Carpentier 1944 e : 12)

Las nubes fueron tradicionalmente un problema de color, no de forma. Las nubes de *Le faux miroir* (1928) y, sobre todo, las que tienen formas de torso de mujer, trombón y silla de paja en el horizonte marino de *Le Temps menaçant* (1928), pintado por Magritte poco antes de un primer rompimiento con Breton, se revelan tan necesarias para la visión plástica de Sofía, como el paso de la novela histórica a la metaficción historiográfica, realizado por Carpentier.

Los artículos incluidos en esta sección provienen de exposiciones orales hechas en Ringvlesungen, Coloquios y Seminarios, del Zentralinstitut Lateinamerika de la Freie Universität – Berlin a partir de 1998. En la primera sesión del Seminario *Los estudios de arte desde América Latina. Temas y Problemas*, organizado por Rita Eder con patrocinio de la Paul E. Getty Foundation en Veracruz en 1999, fueron cotejadas recientes propuestas latinoamericanas con las tesis de Mitchell sobre la imagen y las posiciones de Thomas Crow en *The Intelligence of Art* (1999). A esa discusión, dirigida por Rita Eder, en que participaron entre otros Tom Cummins, Serge Guilbaut, Laura Malosetti Costa, Olivier Debrouse, Natalia Majluf, Andrea Giunta y Pablo Oyarzún, y a la revisión, desde el ángulo de las *Kulturwissenschaften*, de las propuestas de la “iconología literaria” en el Coloquio “Imagen – Texto como problema teórico”, en el LAI en el verano de 1998, debe esta sección sugestivos impulsos.

Carlos Rincón

Berlin, marzo de 2002

BIBLIOGRAFIA

Baxmann, Inge/Franz, Michael/Schäffner, Wolfgang (Eds.), *Das Laokoon – Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2000:

Breton, André, *L'amour fou*. Paris: Editions Gallimard, 1937.

Cardoza y Aragón, Luis, *El río*. Novelas de caballería (1986). México D.F. FCE, 1996.

Carpentier, Alejo, “Novelas de América”, en : *Información*, La Habana, 3-VI-1944 (a)

- - - , “El Pinar de Ancón”, en: *Información*, La Habana, 7-VI-1944 (b)

- - - , “Los altares de Caridad ”, en: *Información*, La Habana, 14-VI-1944 (c)

- - - , “Reflexiones acerca de la pintura de Wifredo Lam”, en: *Gaceta del Caribe*, I, 1944, 5 (d)

- - - , “Capítulo de novela”, en: *Gaceta del Caribe*, I, 1944, 3 (e)

- - - , *El siglo de las luces* (1963). México D.F.:

Crow, Thomas, “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts”, en: Francis Frascina (Ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*. New York: Harper and Row, 1985.

Damisch, Hubert, *Théorie du/Nuage/Pour une histoire de la peinture*. Paris: Editions du Seuil, 1996.

Deleuze, Gilles, *Foucault*. Paris : Editions de Minuit, 1986.

Faust, Wolfgang Max, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst am Ende der Künste*. München, 1977.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*. Paris: Editions Gallimard, 1966.

Frank, Joseph, “Spacial Form in Modern Literature” (1945), en: *The widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington – London, 1963.

Hillis Miller, J., *Illustration*. Cambridge, M.A.: Harvard University Press, 1992.

Landow, George P., *Images of Crisis: Literary Iconology, 1750 to the Present*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Liotard, Jean-François, *Discours, figure*. Paris: Editions Klincksieck, 1971.

Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1986.

- - - , *Picture Theory*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994.

Ramírez, Sergio, *Mentiras verdaderas*. México D.F.: Alfaguara, 2001.

Scheunemann, Dietrich, “Die Schriftzeichen der Maler – die Stilleben der Dichter. Grenzverwehungen zwischen den Künsten um 1910“, en: Thomas Koebner (Ed.), *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*. München, 1989.

Steiner, Wendy, *The Colors of Rhetoric*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Ziolkowski, Theodore, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*. Princeton. Princeton University Press, 1977.