

MÁS ALLÁ DE LA COMPARACIÓN: IMAGEN, TEXTO Y MÉTODO*

W. J. T. MITCHELL

University of Chicago

No hay conexión que pueda ir de lo visible al enunciado, o del enunciado a lo visible. Pero hay una continua reconexión, que tiene lugar sobre la ruptura o la fisura irracional.

Gilles Deleuze, *Foucault*

¿Qué implicaciones tienen estas figuras teóricas para la cuestión del método en el estudio de imágenes y textos? Quizá las lecciones más importantes sean las negativas. Las metaimágenes hacen visible la imposibilidad de un metalenguaje estricto, un segundo orden de la representación que esté libre de su objeto de primer orden. También revelan el inextricable entramado de la representación y el discurso, la imbricación de la experiencia visual y la verbal. Si la relación entre lo visible y lo leíble es (como pensaba Foucault) infinita, es decir, si "palabra e imagen" son simplemente el nombre insatisfactorio de una dialéctica inestable que constantemente cambia de lugar en las prácticas representacionales, rompiendo los marcos tanto pictóricos como discursivos y socavando las asunciones que aseguran la separación de las disciplinas verbales y visuales, entonces los cuadros teóricos pueden ser principalmente utilizados como ejercicios des-disciplinares. Concretar su especificidad formal y su funcionamiento histórico nos deja con poco más que una pragmática vagamente respaldada por la tradición. Es decir, el problema de la "imagentexto" (bien sea entendida como compuesto, como forma sintética, o como fisura en la representación) puede que sea simplemente síntoma de la imposibilidad de una "teoría de las imágenes" o una "ciencia de la representación".

Es fácil, entonces, dejarse persuadir por la sugerencia de Deleuze que la antinomia de palabra e imagen es algo así como un *a priori* histórico, que brota como una mala hierba cada vez que se intenta estabilizar y unificar el campo de la representación y el discurso bajo un único código dominante de explicación (mímesis, semiosis, comunicación, etc.). Una respuesta tradicional a este problema en el estudio académico (americano) de las artes representacionales ha sido el método comparatista. La tradición de la crítica de las "artes hermanas" y la pedagogía de la "literatura y las artes visuales" han sido el modelo dominante para el estudio interdisciplinar de la representación verbal y visual. En sus ambiciosas formas de "comparación interartística" este modelo ha defendido la existencia de extendidas analogías formales entre las artes, revelando homologías estructurales entre textos e imágenes unidos por estilos históricos dominantes como el barroco, el clásico o el moderno. En sus versiones más cautas se ha contentado con revisar el papel en la poética y en la retórica de algunas comparaciones específicas entre el arte visual y el verbal, y ha examinado las consecuencias de estas comparaciones para la práctica artística y literaria.

Aunque estos métodos han estado principalmente asociados al trabajo de especialistas en literatura que hacen horas extra estudiando las artes visuales, tienen también una cierta presencia institucional escondida en la historia del arte, donde la legitimación académica del campo (al menos en los Estados Unidos) se ha basado a veces en la idea que la historia del arte proporciona una "analogía visual" al estudio de la literatura. Donald Preziosi señala que "una de las apariciones formales más tempranas de la historia del arte en el sistema universitario americano tuvo lugar en 1874 cuando la Harvard Corporation nombró a Charles Eliot Norton profesor de Historia de las Bellas Artes en Conexión con la Literatura". La estructura corporativa y departamental de las universidades favorece la idea que los medios verbales y visuales deben ser considerados esferas distintas, separadas y paralelas, que convergen sólo a un más alto nivel de abstracción (la estética filosófica, las humanidades, o el despacho del decano).

Dado este trasfondo de tradición y estructuración institucional, apenas nos debe sorprender que el método comparatista haya parecido la única manera sistemática de hablar sobre las relaciones entre palabra e imagen (dejo de lado, de momento, las discusiones al uso basadas en contingencias históricas como las amistades entre pintores y poetas). La comparación es el tropo ideal para imaginar una "acción a distancia" entre sistemas distintos. Cuando va acompañada de un conjunto de diferenciaciones convencionales y aceptables para las instituciones de la "literatura" y "las artes visuales" (es decir, de figuras diferenciadas como las artes "espaciales" y las "temporales", lo icónico y lo simbólico, incluso "lo verbal" y "lo visual") se establece un marco conceptual para el estudio comparatista. Este marco puede ser perfeccionado (como Wendy Steiner ha demostrado) distinguiendo las analogías entre tres términos ("sustantivas") de las analogías a cuatro ("relacionales"). Este "conjunto estructurado de interrelaciones" según Steiner,

ha hecho que la comparación entre las dos artes pareciera una empresa a la vez posible y valiosa. Ha permitido a los teóricos contemporáneos descubrir lo que consideran similitudes "reales" —reales porque coinciden con estructuras en otras áreas de la experiencia humana y porque pueden ser discutidas en los términos privilegiados de la ciencia.

El paso siguiente es historizar este marco mediante una narrativa dominante que pueda ser considerada común a las tradiciones internas de las disciplinas de la literatura y la historia del arte y a sus subdivisiones burocráticas. La secuencia de "períodos" históricos de lo medieval a lo postmoderno (con sus consecuencias inevitables para la creación de "plazas" académicas) se superpone al marco de la analogía y entonces ya tenemos una "campo" interdisciplinar. ¿Por qué vale la pena hacer esto? "La respuesta", dice Wendy Steiner, "es que la comparación interartística revela inevitablemente las normas estéticas del período en que se formula la pregunta". En pocas palabras, el método no provocará tormentas: simplemente proporcionará una confirmación y elaboración de los principales modelos históricos y conceptuales que ya prevalecen en la disciplina, ofreciendo el tipo de historicismo aguado y extremadamente general que puede extraerse del emparejamiento de la literatura y las artes visuales.

Uno podría suponer que la tradición científica y sistemática de la semiótica europea iba a proporcionar una alternativa al pragmatismo del modelo americano de "comparación interartística", pero a la práctica lo único que parece cambiar es la generalidad de los principios establecidos. Un buen ejemplo es *Pictorial Concepts* de Göran Sonesson, que constituye el más reciente y ambicioso intento de sintetizar el análisis semiótico de la

representación visual y el discurso verbal. Pero Sonesson simplemente reemplaza el concepto unificador de arte por las nociones más generales de la "pinturiedad", la "literariedad" y el "significado" para producir un método comparativo a nivel más alto y una retórica más insistentemente cientifista. La tarea básica de la semiótica, afirma Sonesson, es "hacer comparables, en sus similitudes y diferencias, los resultados de ciencias humanas y sociales distintas mediante la unificación de sus métodos y conceptos".

Puesto que rellenar esquemas familiares con detalles nuevos (pero no provocadores) es lo que normalmente pasa por "el avance del conocimiento" en la investigación académica, la práctica de la comparación interartística o intersemiótica parece una opción profesional segura. Es un bonito suplemento en épocas de excedente presupuestario, y puede tener un cierto valor de supervivencia en épocas de recesión, cuando la habilidad de enseñar en más de un departamento puede resultar atractiva para una administración ahorradora. En sus mejores momentos, el método comparatista puede ofrecer una especie de gestión intelectual, resolviendo las diferencias y parecidos no sólo entre varios tipos de objetos culturales, sino entre los lenguajes críticos que se les aplican. Tiene también la ventaja de la tradición: no hay duda que la poética, la retórica, la semiótica y la estética están plagadas de los tropos de la comparación interartística y que estas figuras, como cualquier otra, merecen ser analizadas.

Tal análisis debería proceder, sin embargo, reconociendo las tres limitaciones básicas del método comparatista. La primera es la presunción de un concepto unificador y homogéneo (el signo, la obra de arte, la semiosis, el significado, la representación, etc.) y su "ciencia" asociada que harían posibles, incluso inevitables, las proposiciones comparativas/diferenciadoras. La segunda es la estrategia misma de la comparación/contraste sistemáticos que ignora otras formas de relación, eliminando la posibilidad de las yuxtaposiciones metonímicas, de la inconmensurabilidad y de las formas de alteridad no mediadas o no negociables. La tercera es el historicismo ritualista, que siempre confirma una secuencia principal de períodos históricos, una narrativa dominante canónica que nos lleva hasta el momento presente, y que parece incapaz de registrar historias alternativas, contra-memorias o prácticas resistentes. "La comparación interartística" sufre, en pocas palabras, de la comparación, de la artimaña, y de la incapacidad de hacer nada que no sea confirmar versiones recibidas de la historia cultural. La comparación intersemiótica tiene el mismo problema, reemplazando artísticidad por cientifismo.

A pesar de todo, el impulso de la "comparación interartística" no puede ser totalmente inútil. Debe corresponder a algún tipo de deseo crítico auténtico de conectar diferentes aspectos y dimensiones de la experiencia cultural. El reto es redescribir toda la problemática imagen/texto que subyace al método comparado e identificar prácticas críticas que pudieran facilitar un sentido de conexión al mismo tiempo que se oponen a las tendencias homogeneizantes y anestésicas de las estrategias del comparatismo y de la "ciencia" semiótica. En *Iconology* traté de demostrar por qué los tropos dominantes de diferenciación entre la representación visual y verbal (tiempo y espacio, convención y naturaleza, el oído y el ojo) no proporcionan un fundamento teórico estable para regular los estudios comparados de palabras e imágenes. También traté de sugerir la manera en que estos tropos funcionan como "ideologemas", como relevos al nivel de los límites semióticos, estéticos y formales, y como figuras de diferencia social. El resto de este artículo estará dedicado plantear algunas implicaciones prácticas y metodológicas

de aquellas conclusiones sobre el estudio de las palabras e imágenes. Me interesarán particularmente las cuestiones pedagógicas. ¿Cómo enseñamos la literatura y el análisis textual en la era del "giro pictórico" y del dominio de la visualidad? ¿Cómo enseñamos "historia del arte" cuando la identidad y lo distintivo del "arte" son justamente aquello que no puede darse por sentado? ¿Qué se espera de un curso, de un programa y de una disciplina que trata de conectar y traspasar los límites cambiantes de la representación verbal y visual?

Mi primer objetivo para un curso que conecte imagen y texto ha sido siempre confrontar este tema solo allí donde es necesario e inevitable. El curso historicista en "artes comparadas" que compara, digamos, la pintura cubista con los poemas de Ezra Pound, o los poemas de Donne con la pintura de Rembrandt, es exactamente el tipo de curso que parece innecesario, o cuya necesidad está dictada principalmente por la estructura administrativa del conocimiento. Estudiar a Pound y a los cubistas puede ampliar nuestro conocimiento del modernismo, pero tiende también a reducir este saber a un conjunto de proposiciones abstractas acerca de la estética del período. El tema verdadero de tal curso no es el problema imagen/texto, sino el modernismo. No hay razón para detenerse en la comparación de la pintura y la poesía; uno podría de la misma manera fijarse en la música, la ciencia, el cine, la filosofía, o la escritura histórica. Eso es, de hecho, lo que un estudio densamente interdisciplinar del modernismo requeriría, pero no haría que la metodología comparatista fuera necesariamente el punto de partida, y menos que aislásemos la poesía y la pintura como objetos de comparación. Pero si el tema que uno quiere cubrir no es el modernismo o el barroco, sino el problema de la imagen/texto —esto es, la heterogeneidad de las estructuras representacionales en el campo de lo visible y lo leíble— esto nos conduciría a puntos de partida bastante distintos. Uno puede querer echar mano del manto de confort que aporta la seguridad historicista con sus redescubrimientos y refinamientos predeterminados del concepto estético de período. Podemos incluso forzarnos a abandonar por completo el enclave de "lo estético" para dedicarnos a las formas de representación vernáculas. Por encima de todo, estaremos obligados a abordar el tema de la imagen/texto, no como una especie de "opción" de lujo para el amateur, el generalista, o el esteta, sino como una necesidad material literal, dictada por formas concretas de la práctica representacional.

Si estos puntos de partida me parecen quizás tan obvios es porque yo empecé este tipo de estudio en un lugar un poco distinto, con el arte compuesto de William Blake, un poeta-pintor cuyos libros iluminados parecen exigir absolutamente un lector capaz de moverse entre el alfabetismo verbal y el visual, y cuya relación con las nociones dominantes de "romanticismo" es tan equívoca. A pesar de ello, incluso frente al medio mixto de Blake, nos choca la rareza, la arbitrariedad de la demanda de una doble competencia. La poesía de Blake ha sido enseñada (y todavía sigue siéndolo) incluyendo apenas una atención mínima a su arte gráfico. Hablo por experiencia ya que, a pesar de mi compromiso con el análisis crítico del arte compuesto de Blake, en ocasiones todavía me parece importante simplemente enseñarlo como escritor. A fines concretos de la lectura podría ser incluso más importante leer el *Émile* de Rousseau junto a las *Songs of Innocence and Experience* que mirar las ilustraciones. Blake siempre me ha servido, pues, como una especie de ejemplo de lo que es a la vez la tentación y la arbitrariedad de los estudios comparados del arte visual y verbal. Los libros ilustrados de Blake invitan al análisis "comparatista" como ninguna otra obra de arte lo hiciera, pero incluso esto es necesario sólo con el propósito específico de

confrontar la materialidad formal y la particularidad semiótica del texto de Blake. En definitiva, si uno quiere ver la obra de Blake como lo que es, no hay manera de evitar el problema de la relación entre imagen y texto.

Uno puede y debe, sin embargo, evitar la trampa de la comparación. La lección más importante que uno aprende de obras compuestas como la de Blake (o de artes mixtas vernáculos como los comics, los periódicos ilustrados y los manuscritos iluminados) es que la *comparación en sí misma no es un procedimiento necesario en el estudio de las relaciones imagen-texto*. El objeto de estudio necesario es más bien el conjunto total de *relaciones* entre medios, y las relaciones pueden ser muchas otras cosas además de la similitud, el parecido y la analogía. La diferencia es tan importante como la similitud, el antagonismo tan crucial como la colaboración, la disonancia y la división de tareas tan interesante como la armonía y la mezcla de funciones. Incluso el concepto de "relaciones" entre medios debe ser puesto en cuestión: ¿es la inconmensurabilidad radical (cf. cuando Foucault habla de la pipa de Magritte) una relación o una no-relación? ¿Es la síntesis radical de la identidad de palabra e imagen (el caligrama utópico) una relación o una no-relación? Lo central, a mi parecer, es no cerrar de antemano nuestra investigación sobre el problema de imagen y texto con la presuposición de que se trata de un tipo de cosa determinada, de que aparece en un repertorio fijo de situaciones o de que admite descripciones uniformes o protocolos interpretativos.

El mejor preventivo contra los métodos comparatistas es la insistencia en la literalidad y la materialidad. Es por ello que, en lugar de comparar esta novela o poema con aquella pintura o estatua, me parece más útil empezar por conjunciones efectivas de palabras e imágenes en textos ilustrados o medios mixtos como el cine, la televisión, o el teatro. En estos medios uno encuentra un conjunto concreto de elementos empíricos, una estructura de imagen-texto que responde a convenciones dominantes (o a la resistencia a las convenciones) que gobiernan la relación de la experiencia visual y verbal. Algunas piezas de teatro (siguiendo la norma aristotélica) privilegian la *lexis* sobre la *opsis*, el habla sobre el escenario, el diálogo sobre el espectáculo visual. El medio cinematográfico ha vivido una revolución tecnológica que ha supuesto el paso de un paradigma visual a uno verbal en el paso del cine mudo al cine hablado, y la teoría del cine inevitablemente hace frente a alguna versión del problema imagen/texto al intentar especificar la naturaleza del "lenguaje cinematográfico". Además, el posicionamiento relativo de la representación visual y la verbal (o de la visión y el sonido, el espacio y el tiempo) en estos medios mixtos nunca es simplemente un aspecto formal o una cuestión a ser resuelta por la semiótica "científica". El relativo valor, localización e identidad de "lo verbal" y "lo visual" es justamente lo que está en juego. Ben Jonson denunció los espectaculares diseños de decorado de Inigo Jones como degradaciones del "alma" poética de la máscara. Erwin Panofsky pensaba que la llegada del sonido corrompía la visualidad pura de las películas mudas. Estos no son juicios científicos, sino compromisos dentro de la práctica teórica de la representación. La relación imagen-texto en el cine y en el teatro no es una cuestión meramente técnica, sino un espacio de conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación. El énfasis de Artaud en el espectáculo mudo y el despliegue en Brecht de las proyecciones textuales no son meras innovaciones "estéticas", sino intervenciones específicamente motivadas en la semio-política de la escena. Incluso algo tan mundano y familiar como la proporción relativa de imagen y texto en la portada de un periódico diario es directo indicador de la clase social de sus lectores. La verdadera cuestión a confrontar en este tipo de relaciones

imagen-texto no es "¿cuál es la diferencia (o similitud) entre estas palabras e imágenes?" sino, "¿qué diferencia hacen las diferencias (y similitudes)? Es decir, ¿por qué importa cómo se yuxtaponen, mezclan o separan las palabras?"

El "material" de la conjunción imagen-texto en la obra de Blake es de enorme importancia: sus libros iluminados parecen diseñados para generar la gama completa de relaciones entre la competencia [literacy] verbal y la visual. En sus libros iluminados, Blake construyó combinaciones de imagen-texto que van de lo absolutamente disyuntivo ("ilustraciones" sin referencia textual) a la absoluta identificación sintética de los códigos visuales y verbales (marcas que borran las distinciones entre escritura y dibujo). No es sorprendente, por supuesto, que los libros ilustrados de Blake, y el género entero relacionado del "libro de artista", tiendan a exhibir relaciones flexibles, experimentales y de "alta tensión" entre palabras e imágenes. Las relaciones "normales" de imagen y palabra (en el periódico ilustrado e incluso en la página de cómic) atienden a fórmulas más tradicionales que implican la clara subordinación y sutura de un medio sobre el otro, frecuentemente con una clara división de tareas. En la típica tira cómica, la palabra es a la imagen lo que el habla (o el pensamiento) es a la acción y a los cuerpos. El lenguaje aparece dentro de un globo oral que emana de la boca del hablante, o en una nube de pensamiento que emerge de la cabeza del pensador. (Por contra, en el mundo pre-cartesiano del manuscrito medieval iluminado, el habla tiende a ser representada por un rollo en vez de por una nube o burbuja, y emana de la mano gesticulante del hablante en lugar de la boca; el lenguaje existe en un mismo espacio pictórico/escritural —la letra manuscrita emana de un gesto de la mano— en lugar de ser representado como una emanación fantasmagórica de un interior invisible.) La diegesis narrativa generalmente se sitúa en los márgenes de la imagen, en una posición que se entiende está "fuera" del momento presente de la acción, las escenas y los cuerpos representados.

Eso no significa que las relaciones "normales" de palabra e imagen carezcan de interés, o que formas compuestas vernáculas como la tira cómica o el foto-reportaje periodístico sean incapaces de experimentación y desviaciones complejas de la norma. Las secuencias verbosas y anti-cinemáticas de las tiras cómicas de Gary Trudeau en *Doonesbury* contravienen la manera habitual de privilegiar la imagen visual como el lugar "donde está la acción" en la página del cómic. *Doonesbury* es una especie de ejercicio de privación visual: raramente muestra cuerpos en movimiento y a menudo repiten en cada uno de los cuadros una imagen vacía e idéntica (una vista de la Casa Blanca, la parte de atrás de un aparato de televisión, un punto de luz sobre el sello presidencial), relegando todo movimiento a la voz incorpórea indicada por el texto. El cómic novela postmoderno como *Maus* o *The Dark Knight* emplea una gama amplia de técnicas complejas y autorreflexivas. *Maus* atenúa el acceso visual a la narración al complicar el relato marco (el diálogo entre un superviviente del holocausto y su hijo es destacadamente anticinematográfico por su énfasis en el habla) y al encubrir el cuerpo humano con las figuras de animales en todos los niveles de la narración visual (los judíos son ratones, los alemanes gatos, los polacos cerdos). En contraste con esto, *The Dark Knight* es marcadamente cinematográfico y televisivo: emplea el repertorio completo de la retórica del cine y el video rompiendo continuamente los encuadres y poniendo en primer plano el aparato de la representación visual.

Se podrían hacer observaciones parecidas acerca del medio mixto del ensayo fotográfico. La estructura normal de este tipo de imagentexto implica una directa sutura

narrativa o discursiva de lo verbal y lo visual: los textos explican, narran, describen, etiquetan, hablan por (o a) las fotografías; las fotografías ilustran, ejemplifican, clarifican, basan y documentan el texto. Dada esta división convencional de tareas, no es sorprendente que surjan desviaciones experimentales agresivamente modernistas como el *Let Us Now Praise Famous Men* de James Agee y Walker Evans. *Famous Men* es un ensayo fotográfico cuya forma se resiste a toda sutura de palabra e imagen: las fotos están física y simbólicamente separadas del texto, tampoco llevan pies de foto, y hay pocas referencias a las fotos en el texto. Además, estas desviaciones no quedan del todo explicadas por las nociones de la "purificación" de los medios visuales y verbales. O más exactamente, las estrategias "puristas" de Agee y Evans sólo tienen sentido en relación a su conciencia de estar participando en una práctica representacional inescapablemente comprometida e impura, una práctica en la que las convenciones éticas y políticas deben ser desafiadas a todos los niveles.

¿Cómo pasamos del estudio de los medios en que las relaciones entre lo visual y lo verbal son inevitables (como el cine, teatro, periódicos, cómics, libros ilustrados) a los temas tradicionales de la "comparación interartística", las analogías y diferencias entre poemas y pinturas, novelas y estatuas? En cierto sentido debería estar claro que no deberíamos volver a plantear este tema nunca más, que se trata de un no-tema sin un método o un objeto de investigación reales. Pero en otro sentido debería resultar también obvio que el tema de la imagen/texto es tan inevitable y necesario en estos medios "no mezclados" como para las formas mixtas y compuestas. La comparación interartística ha tenido siempre la intuición de este hecho, pero sin captar realmente sus implicaciones. El problema imagen/texto no es simplemente algo que se construye "entre" las artes, los medios o las distintas formas de representación, sino que se trata de una cuestión inescapable *dentro* de cada arte y medio individual. En resumen, todas las artes son artes "compuestas" (tanto la imagen como el texto). Todos los medios son medios mixtos, combinan distintos códigos, convenciones discursivas, canales, y modos sensoriales y cognitivos.

A primera vista esta afirmación podría parecer contraria al sentido común. Seguramente la objeción será que hay medios *puramente* visuales y verbales, imágenes sin palabras y palabras sin imágenes. La extensión del concepto de la imagentexto compuesta a formas no mixtas como la poesía y la pintura es sin duda una especie de exceso figurativo, extiende más allá de su propio dominio un modelo que se aplica literalmente en el caso de los medios mixtos.

Hay varias respuestas posibles a esta objeción. La primera se centra en la cuestión de las aplicaciones literales y figuradas de la división imagen/texto. Es bien cierto que la división se aplica literalmente a medios mixtos como el cine, la televisión y los libros ilustrados. Pero es también un hecho que las representaciones visuales "puras" acostumbran a incorporar la textualidad de una manera bastante literal, en la medida que la escritura y otras marcas arbitrarias se introducen en el campo de la representación visual. Por el mismo motivo, los textos "puros" incorporan literalmente la visualidad en cuanto pasan a estar escritos o impresos de forma visible. Se mire por donde se mire, por el lado de lo visual o de verbal, el medio de la *escritura* deconstruye la posibilidad de una imagen pura o texto puro, así como la oposición entre lo "literal" (las letras) y lo "figurado" (las imágenes [pictures]) de la cual depende. La escritura, en su forma gráfica y física, es una sutura inseparable de lo visual y lo verbal, la encarnación de la "imagentexto".

Pero supóngase que por el momento dejamos entre paréntesis la cuestión de la escritura. La objeción seguramente seguiría: hay representaciones visuales en las que no aparece la escritura y discursos verbales (especialmente el oral) que nunca necesitarán ser escritos. ¿Cómo podemos negar el estatuto meramente figurado de la visualidad en el discurso oral, o el estatuto meramente figurado de la textualidad en una pintura puramente compuesta de formas y colores sin signos arbitrarios y legibles? La respuesta es que no hay necesidad de negar el estatuto figurado de la imagen/texto; solo es discutible el "meramente" que se le añade. Como señala Nelson Goodman, afirmar que una categoría sólo se aplica metafóricamente no es negar su aplicación, sino solamente especificar la forma de aplicación. Las etiquetas figuradas (el carácter "gris" y los colores "cálidos") se aplican tan firme y consistentemente como las literales y, como éstas, tienen igualmente que ver con la experiencia real. Que las imágenes, el espacio y la visualidad sólo puedan ser evocadas figuradamente en un discurso verbal no significa que su evocación deje de tener lugar o que el lector oyente no "vea" nada. Que el discurso verbal sólo pueda ser figurado o indirectamente evocado en una imagen no significa que la evocación sea impotente, que el espectador no "oiga" o "lea" nada en la imagen.

Quizás la mejor respuesta al purista que desea que las imágenes sean sólo imágenes y los textos sólo textos sea volver las tornas y examinar la retórica de la pureza. En la pintura, por ejemplo, la noción de pureza se ve invariablemente explicada como una purgación de la imagen visual de la contaminación del lenguaje, y sus medios correlativos o convencionalmente asociados: las palabras, los sonidos, el tiempo, la narratividad, y la significación "alegórica" arbitraria son los elementos "lingüísticos" o "textuales" que deben ser reprimidos o eliminados para alcanzar la visualidad pura, silenciosa, e ilegible de las artes visuales. Este tipo de pureza, a menudo asociada con el modernismo y la pintura abstracta, es tan imposible como utópica, lo cual no significa que debamos ignorarla, sino identificarla como una ideología, una mezcla de miedo y deseo, poder e interés. Significa también reconocer que el proyecto de la "imagen pura", como el medio no mixto, es una desviación radical de una norma que se sobreentiende es impura, mixta y compuesta. La objeción purista a la imagen/texto, y a la visión [picture] heterogénea que sugiere acerca de la representación y el discurso, demuestra ser un imperativo moral y no una descripción empírica. No es que la idea que todos los medios son medios mixtos sea empíricamente incorrecta, sino que estas mezclas son malas y deben ser resistidas en nombre de valores estéticos superiores.

Sería fácil documentar en el discurso literario un modo de resistencia a la visualidad parecido, en nombre de un tipo parecido de purificación utópica del lenguaje y en respuesta a una idéntica intuición acerca del carácter compuesto, heterogéneo del discurso normal. Mi objetivo no es descalificar a los puristas, sino redescubrir la manera en que sus proyectos utópicos invocan el metalenguaje de la imagen/texto, entendido como un cuerpo de figuras a favor de la irreductible impuridad y heterogeneidad de medios. Christian Metz demostró hace tiempo que el cine no puede ser reducido a los modelos de la lingüística, que el cine es *parole* pero no *langue*. Pero imaginemos que el lenguaje en sí no fuera *langue*, que su utilización como medio de expresión y discurso condujera inevitablemente a su contaminación por lo visible. Eso es precisamente lo que significa, a mi parecer, aproximarse al lenguaje como un medio más que como un sistema, un campo heterogéneo de modos discursivos que requieren descripción pragmática y dialéctica más que un esquema unívocamente codificado sometido a explicación científica.

Este descentramiento de la imagen purista de los medios tiene una serie de consecuencias prácticas. Claramente evita la necesidad de comparación que se nutre del modelo de sistemas claramente distintos, conectados por analogías estructurales y diferenciaciones sustantivas. También permite una abertura crítica al funcionamiento real de la representación y el discurso, a sus dialécticas internas sobre la forma entendidas como estrategias pragmáticas dentro de la historia institucional específica del medio. No existe ninguna obligación (aunque pueda haber ocasiones en las que parezca apropiado) de comparar pinturas con textos, incluso si el texto resulta estar directamente (o indirectamente) representado por la pintura. El punto de partida es ver qué forma particular de textualidad es generada (o reprimida) por la pintura y en nombre de qué valores. Una entrada obvia al "texto dentro de la pintura" es la cuestión del título. ¿Qué tipo de título tiene el cuadro? ¿Dónde está ubicado (dentro, fuera, o sobre el marco)? ¿Qué relación institucional o interpretativa guarda con la imagen? ¿Por qué tantas pinturas modernas se titulan "Sin título"? ¿Por qué la negación verbal vigorosa y explícita de cualquier derecho del lenguaje sobre la pintura? ¿Por qué la paradoja agresiva de un título que niega que es un título? ¿A qué se está resistiendo en nombre de las etiquetas, las leyendas y la legibilidad?

La cuestión del título es un punto de entrada literalista a una serie entera de preguntas acerca de las maneras en que las palabras entran en las imágenes. Por ejemplo, cómo podríamos aclarar las diferencias entre los siguientes tipos de textualidad en la pintura: una pintura que representa (entre otros objetos) un texto (como un libro abierto en la pintura holandesa); una pintura que tiene palabras y letras no representadas *en*, sino inscritas *sobre* su superficie, como en el paisaje caligráfico chino o en las grandes telas de Anselm Kiefer; una pintura, a la manera clásica de la pintura histórica, que representa un episodio perteneciente a una narración verbal, como la imagen fija en una película o en una obra de teatro; una pintura en la que las palabras "indican" o interrumpen la imagen, ocupando un lugar ambiguo que está al mismo tiempo dentro y fuera de la imagen (como los monogramas firmados de Durero inscritos sobre placas, o la inscripción de Magritte "Esto no es una pipa"); una imagen cuya composición entera está diseñada en torno a un "carácter" lingüístico —un jeroglífico o ideograma, como en la obra de Paul Klee; una pintura que evita toda figuración, referencia, narración o legibilidad en favor de una visualidad pura e ilegible. La investigación de estas preguntas no empieza buscando textos contemporáneos a las imágenes, que revelen analogías estructurales en alguna tradición o institución literaria paralelas. El punto de partida es el lenguaje y su entrada (o salida) del campo pictórico en sí, un campo entendido como un medio complejo que siempre es ya mixto y heterogéneo, situado de lleno dentro de instituciones, historias y discursos: en pocas palabras, la imagen entendida como *imagentexto*. No es preciso traer de lejos los textos adecuados para la "comparación" con la imagen por medio de analogías historicistas o sistémicas. Estos textos están ya instalados dentro de la imagen, quizás más profundamente cuanto más completamente ausentes, inaudibles e invisibles parecen. Para la pintura abstracta, los textos apropiados pueden ser muy bien, no ya la "literatura" o la "poesía", sino la crítica, la filosofía, la metafísica —*ut pictura theoria*.

De forma similar, tampoco necesitan ser importadas aquellas representaciones visuales apropiadas para el discurso: estarán ya inmanentes en las palabras, las habitarán en la elaboración de una descripción, de la "visión" narrativa, de los objetos y lugares representados, de la metáfora, en las disposiciones formales y distinciones de funciones textuales, incluso en la tipografía, el papel, la encuadernación, o (en el caso de la

enunciación oral) en la inmediatez física de la voz y el cuerpo del hablante. Si es difícil mantener al discurso fuera de la pintura, es igualmente difícil mantener la visualidad fuera de la literatura, aunque el impulso de hacerlo se vea anunciado por el tópico del poeta ciego, como respuesta de la literatura a la pintura como "poesía muda". No es que la situación de la literatura y el arte visual como pareja sea puramente simétrica. Parece más fácil para la pintura re-presentar e incorporar de una manera bastante literal la textualidad que no que ocurra al revés. Hay dos maneras en que el lenguaje se vuelve "literalmente" visible: en el medio de la escritura y en los enunciados del lenguaje de los gestos, el lenguaje visible de los sordos.

La objeción más perjudicial al modelo de la imagentexto para analizar tanto imágenes como textos podría ser que, como el método comparatista, simplemente reordena las piezas del juego y reitera paradigmas de análisis dominantes, ya existentes en las disciplinas de la literatura y la historia del arte. Hoy en día la noción que las imágenes pueden ser leídas como textos es apenas novedosa en la historia del arte: es el saber dominante, la última tendencia. Por el contrario, por el lado del estudio literario, leer textos buscando "imágenes" [imagery] no es en absoluto un saber dominante: es más viejo que Matusalén. Está visto como un paradigma desfasado, reliquia de las aproximaciones psicologistas a la experiencia literaria y de rutinas idiotizantes como la caza de motivos, el recuento de imágenes, y una atención desproporcionada al análisis figurativo y formal a expensas de la historia cultural real.

Hay un fondo de verdad en estas acusaciones. El concepto del medio (visual o verbal) como un campo heterogéneo de prácticas representacionales, como una "imagen/texto", no es recomendado aquí por lo novedoso, sino por su persistencia como tradición teórica, por su supervivencia como un componente duradero en la poética, la retórica, la estética, y la semiótica. Es esta tradición la que nos ha dado modelos de comparación interartística, la que abre la posibilidad de otras relaciones entre textos e imágenes visuales y la que permite des-disciplinar las divisiones entre la cultura visual y verbal. Puede parecer también que, en mi insistencia en subvertir el historicismo tedioso del método comparatista, haya descartado por completo la historia a favor de una especie de formalismo descriptivo. Esta acusación es medio cierta. Este libro no es una historia de la cultura visual y verbal, sino una teoría. Ofrece la figura de la imagen/texto como una palanca para desatracar la heterogeneidad de los medios y de las representaciones específicas. El objetivo, sin embargo, no es detenerse en la descripción formal, sino preguntar cuál podría ser la función de formas de heterogeneidad específicas. Tanto las preguntas formales como las funcionales requieren respuestas históricas: no están predeterminadas por ninguna ciencia universal de los signos, y su relación con el "concepto de período" histórico es una pregunta pendiente. No hay duda que el concepto de período probablemente incluirá alguna explicación general de las relaciones imagen/texto. Es un lugar común, por ejemplo, que la crítica inglesa del neoclasicismo se toma muy en serio la analogía entre la poesía y la pintura, mientras que la teoría poética del romanticismo a menudo desbarata la tradición de la *ut pictura poesis*.

Pero eso no significa que cada imagentexto mostrará inevitablemente las normas estéticas del período, o que podrá ser siquiera descrita en el lenguaje de estas normas. El primer lugar para empezar a buscar un lenguaje de descripción apropiado, que permita analizar la heterogeneidad formal de una representación, es la representación misma y el metalenguaje institucional del medio al que pertenece –un idiolecto inmanente y no una teoría transdisciplinar. Como ejemplo considérese el género cinematográfico de la

película que refleja la industria del cine. Los miembros de este género son más o menos autoconscientes de la historia institucional del medio al que pertenecen; llevan consigo una especie de memoria institucional, un mito del medio, una representación de la teoría del medio mismo. *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, un ejemplo clásico de este género, toma como tema explícito una versión de la imagen/texto (la división entre el discurso hablado y la representación visual) encarnado en la relación de un joven escritor (Joe Gillis, interpretado por William Holden) y un ídolo de la escena que envejece (Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson). El filme alegoriza una serie de mitos familiares de la historia y la teoría del cine: los dos personajes centrales representan respectivamente el Nuevo Hollywood de las "películas habladas" y el Viejo Hollywood del espectáculo mudo; también encarnan la tensión profesional entre el escritor (invisible) y la estrella (visible), la separación entre el cine como institución literaria y como institución pictórica. La relación de amor-odio entre Joe y Norma dramatiza la ambivalencia del cine acerca de su propio pasado y sus papeles; el asesinato de Joe por Norma sugiere que la mano muerta del pasado nunca le permitirá a la institución cinematográfica que escape a su poder; el patético autoengaño de Norma con respecto a un "retorno" a las pantallas no está más desencaminado que la vanidosa confirmación de Cecil B. DeMille a Norma (representada mediante una escena donde el director se interpreta a sí mismo en el estudio de rodaje de *The Ten Commandments*) que "las películas han cambiado mucho desde nuestra época".

A primera vista (y oído), *Sunset Boulevard* es un filme que parece manifiestamente experimental y anómalo en su tratamiento formal de la voz y la narración visual. Tiene un cierto efecto abiertamente chocante al enmarcar la historia entera en la narración en off del fallecido Joe Gillis, cuya primera aparición visible es como un cadáver flotando boca abajo con los ojos abiertos, visto desde el fondo de la piscina de Norma. Sin embargo, una vez aceptada la extraña premisa del narrador muerto, el film se instala en una sutura directa y convencional de la voz y la imagen. La voz de Joe se dirige a la audiencia en el más ordinario de los contratos narrativos: es sardónico, enterado, y sociable, cuenta con un público que comparte su experiencia y valores ("era una de esas casas locas de Hollywood", "retrocedamos seis meses atrás, a donde todo empezó", "bien, ahí es donde tu entraste"). Es como el narrador de una novela del XIX: "un individuo que mira atrás, desapasionadamente, el narrador controla el mundo y le cuenta a una civilizada compañía de oyentes una serie de acontecimientos que ahora pueden ser ordenados y nombrados". La narración visual sirve invariablemente para ilustrar la voz de Joe de las maneras más directas posibles: cuando describe algo, lo vemos en la pantalla; cuando narra una acción, ésta tiene lugar ante nosotros; cuando rememora un recuerdo o un sueño, éstos son proyectados de forma completa. La *histoire* está firmemente controlada por el *récit*, lo visible por lo decible.

Si la temática imagen/texto en *Sunset Boulevard* es el dominio inmovible de lo visual por lo verbal en el medio cinematográfico, su imagen/texto formal parece transmitir precisamente el mensaje contrario: la palabra parece continuamente dominar y controlar la imagen. La perfección formal de la película consiste precisamente en *no* ser un "espejo" o imitación del tema, a menos que tomemos la inversión y no la similitud como síntoma principal de la mimesis. Es quizás esta forma perversa del espejo formal/temático lo que produce el efecto global de la película de parálisis e impás ideológico, algo que podríamos considerar la versión patológica de la relación infinita entre palabra e imagen escenificada por la pipa de Magritte.

El "temblor" de este impás es máximamente visible y legible en los límites exteriores de la película, en sus secuencias iniciales y finales. La toma que abre la película muestra las palabras "Sunset Boulevard" pintadas sobre la curva de la calle real de Hollywood, el melodramático tema musical da paso a las sirenas de la policía y el ojo de la cámara asciende desde el bordillo para avistar las luces de los coches que se apresuran hacia la mansión de Norma Desmond, donde la voz no identificada de William Holden se refiere a sí mismo en tercera persona como una especie de "pobre tonto" que ha sido encontrado muerto en una piscina. La secuencia final presumiblemente tiene lugar alrededor de una hora más tarde cuando Norma Desmond desciende por su escalera, confundiendo las cámaras de los noticieros con una señal de que su fantasía de un "retorno" al estrellato del cine se ha cumplido. Mientras dice "Estoy lista para el primer plano, Sr. DeMille", avanza hacia la cámara hasta que su rostro llena la pantalla y se disuelve en un borrón ilegible.

El marco exterior del filme, por tanto, se sitúa fuera de la autoridad de la voz de Joe Gillis: la primera palabra enunciada por el filme es una imagen, el nombre escrito de un lugar, un escenario, una calle que contiene la voz de Joe Gillis de la misma manera que una casa encantada contiene su espíritu; las últimas palabras son las de Norma Desmond tomando control de su propia imagen, que es una imagen que desafía todo control óptico o textual. Este marco exterior, con su subversión de la autoridad de la voz, se ve entonces duplicado por el marco interior con sus revelaciones acerca del cuerpo del narrador. La imagen del cuerpo flotando de William Holden visto desde el fondo de la piscina es sin duda la imagen más memorable de esta película. Con todo, se trata precisamente de la imagen que ha de ser olvidada para permitir que el contrato narrativo de la película proceda como si fuera posible resumir una relación sociable entre narrador y audiencia. Si la audiencia recordara esa imagen a lo largo del filme, no sería capaz de apoyarse en la autoridad y seguridad de la narración hablada, sino que continuamente recordaría su posición en la escena de la narración, mirando hacia arriba desde el fondo de la piscina, tan ahogada en imágenes como el narrador mismo.

Las reflexiones de *Sunset Boulevard* sobre el medio cinematográfico pueden ayudarnos a ver por qué, en palabras de Deleuze, "los ejemplos más completos de la disyunción entre hablar y ver se encuentran en el cine" y como estas disyunciones subyacen a (de hecho requieren) las formas más impecables de sutura entre imagen y texto. La imagen/texto de *Sunset Boulevard* se especifica no sólo por una explicación técnica de la relación entre sus códigos verbales y visuales, sino también por una explicación de la manera en que tematiza dicha relación en las prácticas institucionales del medio al que pertenece. La "elección moral" de Joe Gillis en la película es retratada como una elección entre dos mujeres que guardan dos relaciones distintas con la escritura de Joe para la pantalla. Norma Desmond, como el "ídolo" femenino fatal, representa la prostitución de los talentos literarios de Joe, la mercantilización de su pluma (por no mencionar su pene). Betty Schaefer, la bonita y joven lectora de guiones de la Paramount, se contenta con permanecer fuera de la pantalla y estimula el cultivo de la autenticidad literaria en Joe. La imposibilidad e irrealidad de esta elección es la versión moral del impás presentado por las contradictorias localizaciones que la película hace de la autoridad narrativa.

La relación entre el discurso y la visión en esta película se superpone a ideologemas como la relación entre los sexos y las generaciones (la estrella de cine que envejece frente al joven escritor de guiones), y la relación entre muerte y vida, vicio y virtud. Es

también una figura que representa la dialéctica pasado-presente en la reflexión que el film hace del medio como una institución que históricamente evoluciona (o que se extingue). Esta historia, si se sigue suficientemente lejos, situaría la película en relación a las ansiedades de posguerra sobre el declive de Hollywood y la paranoia de la Guerra Fría por lo que respecta a la susceptibilidad de Hollywood a las influencias "extranjeras". (En un momento dado de la película, cuando un amigo ve a Joe Gillis conduciendo el coche de Norma Desmond, le pregunta si está "trabajando para una potencia extranjera"). Al reflexionar sobre su propio medio, *Sunset Boulevard* proporciona tanto un lenguaje de descripción como una ejemplificación específica de la imagentexto cinematográfica. Retrata una teoría del cine y narra dicha teoría como un relato de la muerte del cine y del cine como una especie de historia de amor con la muerte.

Espero que quede claro que las respuestas a las preguntas planteadas por el problema imagen/texto son a la vez formalmente descriptivas e históricas. Tratan de localizar en las divisiones formales específicas del texto fílmico su propio sentido de la historia institucional (del cine) y su representación de las luchas de poder y valor que dan una forma específica a esa historia. Ciertamente el objeto de la imagen/texto no es simplemente reforzar la obviedad que el cine es un medio mixto y dividido, sino especificar las mezclas y divisiones sensoriales y semióticas particulares que caracterizan películas concretas, géneros específicos y prácticas institucionales, así como dar una explicación de su función en términos históricos. La imagen/texto no es ni un método ni una garantía de descubrimiento histórico; se parece más a una apertura o fisura en la representación, un espacio donde la historia puede filtrarse a través de brechas.

La apertura del problema de la imagen/texto a la cuestión histórica queda estupendamente ilustrada si prestamos atención a aquellos lugares donde la historia ha sido construida con una atención consciente a la interacción de la experiencia verbal y visual. Estoy pensando en la *Guerra del Peloponeso* de Tucídides, que se construye en torno a la alternancia entre lo que el autor llama "logoi" y "erga": la representación de discursos convencionales y las acciones relatadas por las descripciones de testigos presenciales. Tucídides insiste en lo distintivo de cada uno de estos modos de escritura, destacando especialmente el tipo distinto de autoridad histórica que comportan. Las "palabras precisas" de los discursos, admite Tucídides, son "difíciles de recordar... así que mi método ha consistido en hacer que los hablantes digan lo que, en mi opinión, cada situación requería, mientras trato a la vez de mantenerme lo más cerca posible del sentido general de las palabras que fueron realmente usadas". El texto de Tucídides presenta los discursos bajo una forma (transcripción directa o cita) que revela su estatuto real. Tenemos la ilusión de leer y escuchar las palabras reales de la oración funeraria de Pericles o del discurso del embajador ateniense a los espartanos. El "informe de los acontecimientos", por otro lado, está sujeto a más condiciones relativas tanto a la manera que se reúne la información como a su presentación. Tucídides ha "hecho un principio del no poner por escrito la primera historia" que se le presenta, "ni siquiera se deja guiar por [sus] propias impresiones generales" (pág. 48). Afirma haber "comprobado con el mayor rigor posible" los distintos informes de los testigos presenciales (incluido el suyo propio) y reconoce que este escepticismo eliminará el "elemento romántico" de su narración, tanto en los hechos que admite como en su imprecisa forma de presentación ("mi historia pareciera menos fácil de leer").

La *Guerra del Peloponeso*, por lo tanto, es una representación radicalmente heterogénea de la historia, que alterna entre la ilusión de la inmediatez oral y la transmisión directa del discurso y la presentación de la experiencia visual (testimonios presenciales de los acontecimientos) como algo extremadamente mediatizado e incierto. El "sentido general" de las palabras es suficiente para Tucídides, pero sus propias "impresiones generales" de los acontecimientos en la memoria visual no lo son. La pregunta, por supuesto, es "¿y qué?" ¿Por qué Tucídides construye una representación dialéctica de la historia? ¿De dónde provienen sus ideas acerca de la precisión relativa de la memoria oral y visual? (Es difícil ignorar el hecho de que parecen ir precisamente en contra de las modernas "reglas de evidencia", que privilegian el "testimonio ocular" mientras denigran lo que se sabe "de oídas".)

Una respuesta adecuada a estas preguntas nos llevaría más allá de los límites de este ensayo. Implicaría reconstruir la teoría de la memoria en Tucídides y su relación con los sentidos de la vista y el oído. Requeriría prestar atención a los límites entre el arte de la memoria y la teoría retórica griega de la época. Sobretudo nos llevaría a preguntar por el estatuto ideológico e institucional del "habla" y la "acción" visible en la cultura política ateniense durante la época periclea. La división verbal/visual es, como Tucídides mismo deja claro, no un mero rasgo retórico de la escritura histórica, sino la clave de cómo la historia misma se construye en una dialéctica entre "lo que los hombres hicieron" y "lo que dijeron". Tucídides nos enseña cómo se conquistan ciudades con discursos. También nos muestra (en la oración funeraria de Pericles) una polémica en contra del hacer discursos y un argumento a favor del espectáculo ceremonial:

Muchos de los que aquí han hablado elogiaron en el pasado la institución del discurso que cierra nuestra ceremonia. Les pareció una marca de honor hacer un discurso para y sobre aquellos de nuestros soldados que habían caído en la batalla. No estoy de acuerdo. Esos hombres demostraron ser valientes en la acción y sería bastante, creo, que sus glorias fueran proclamadas con la acción, como acabáis de ver se ha hecho en este funeral organizado por el estado. (pág. 144)

El ajuste de la dialéctica entre el habla y la acción visible no es, según Pericles, una cuestión acerca de lo que resulta apropiado en las ocasiones ceremoniales, sino un asunto crucial para el funcionamiento adecuado de la democracia ateniense: "no pensamos que exista una incompatibilidad entre las palabras y las hazañas; la peor cosa es lanzarse a la acción antes de que las consecuencias hayan sido adecuadamente debatidas" (pág. 147). La tragedia de la democracia ateniense podría ser descrita como la decadencia de esta dialéctica *logos/erga* con la emergencia de los demagogos que corrompen el *logos* y la codicia de los atenienses que ansían una acción visible, instantánea y una expansión ilimitada del imperio. El texto de Tucídides es un intento de preservar esa frágil dialéctica como manera de conocer y mostrar la historia y, quizá, de hacer que tome una forma distinta. (La crítica de Pericles a los visibles "monumentos y marcas del imperio," su insistencia que los "hombres famosos" dejan su memoria "no de ninguna forma visible, sino en el corazón de la gente" (pág. 149), es un intento de resistir la obsesión por las conmemoraciones espectaculares, que él mismo había colaborado a alentar y son el principal signo visible de la gloria ateniense). Para Tucídides, la integridad de la historia no radica ni en lo que los hombres hicieron, ni en lo que dijeron, ni en lo que hubiéramos podido ver y describir, u oír. Se filtra, en cambio, a través de las fisuras entre el ver y el oír, el decir y el actuar.

He yuxtapuesto estos dos ejemplos histórica y culturalmente remotos (una película de Hollywood y una historia clásica), no para "compararlos", sino para llamar la atención sobre la generalidad extraordinaria de la imagen/texto como figura de la heterogeneidad de la representación y el discurso. Creo que estará claro que este tipo de generalidad no acarrea una falta de atención a la especificidad material, formal e histórica. No he olvidado que la *Guerra del Peloponeso* no es más que palabras, y *Sunset Boulevard* no es más que huellas sobre celuloide. La imagen/texto no es una plantilla que reduzca estas cosas a la misma forma, sino una palanca para desatrancarlos. La mejor manera de describir la imagen/texto es, no como concepto, sino como una *figura* teórica, como la *différance* de Derrida, un espacio para la tensión, el desliz y la transformación dialécticas. *Sunset Boulevard* y la *Guerra del Peloponeso* emplean versiones de esta figura que reflejan su propia heterogeneidad y conectan la dialéctica formal con los conflictos ideológicos e institucionales dentro de sus respectivos medios (el cine, la historia) y con las contradicciones culturales que están mediando. Son, como si dijéramos, metaimágenes de su medio.

¿Por qué nos fijamos ahora en estas metaimágenes? ¿Por qué la imagen/texto se introduce en la crítica contemporánea como un *a priori* histórico? Una respuesta posible apelaría a la situación histórica de la cultura contemporánea, a la creciente mediatización de la realidad en la postmodernidad y al fenómeno que he llamado el "giro pictórico", con sus regímenes de espectáculo y vigilancia. Nuestras lecturas de textos e imágenes antiguos no pueden evitar estar influidas por nuestra experiencia de la televisión y el cine. La idea que todos los medios son medios mixtos y todas las artes artes compuestas puede sonar en realidad a mero sentido común para una generación que creció con la MTV. Otra respuesta, sin embargo, destacaría que la purificación de medios en la estética moderna, el intento de capturar las esencias unitarias y homogéneas de la pintura, la fotografía, la escultura, la poesía, etc., es la aberración real y señalaría que el carácter heterogéneo de los medios fue bien entendido por las culturas premodernas. La esencialización de los medios se vio reforzada por la emergencia de disciplinas profesionales y la administración académica del conocimiento. "La comparación interartística" fue, en sus mejores momentos, una manera de resistir esta compartimentalización; en el peor de los casos, colaboraba a la insularidad de las disciplinas y el amateurismo de los esfuerzos interdisciplinarios.

Soy perfectamente consciente, sin embargo, de que no estoy ni remotamente cerca de demostrar mis afirmaciones sobre el estatuto de la imagen/texto. Mi esperanza es que estos gestos introductorios hayan provocado suficiente curiosidad como para que se siga investigando.