

Joly Martine

De la fraternidad de las artes: las imágenes y las palabras

MARTINE JOLY

Profesora Emérita de la Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Docente – investigadora en la Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3 desde 1985 hasta 2003, en *Semiología de la imagen y del film*. Profesora invitada en muchos países europeos y no europeos. Ha participado en la creación de varias formaciones en imagen en Francia y en el extranjero. Ha fundado en 1996 el equipo de investigación IMAGINES, *Image/Histoire/sociétés* {IMAGINA, *Imagen/Historia/sociedades*} (EA 2959) en la Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3.

Última obra aparecida en francés: *L'image et son interprétation*, col. *cinéma*, Paris, Nathan, 2002. Fueron traducidos en Argentina los siguientes libros: 1999: *Introducción al análisis de la imagen*, Ed. La Marca, Buenos Aires, Argentina. Título original: *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, col. 128, 1994. 2003: *La imagen fija*, Ed. La Marca, Buenos Aires, Argentina. Título original: *L'image et les signes: approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, col. fac, 1994. 2004: *La interpretación de la imagen*, Paidós Comunicación 144, Barcelona, Buenos Aires, México.

Se distinguen naturalmente las imágenes y las palabras como pertenecientes a universos diferentes: de un lado, aquel de las palabras, del Verbo, del pensamiento, de la creación literaria o de la información; del otro, aquel de las imágenes, del sueño, de la emoción, de la seducción o de la manipulación mediática.

En la película titulada *The passenger*, (en francés *Profession reporter*), en 1974, el cineasta Michelangelo Antonioni hace decir a uno de sus personajes, traficante de armas, al dirigirse a un periodista reportero de imágenes: "ustedes trabajan con las palabras y las imágenes: son cosas frágiles...". Se podría (¿se debería?) colocar esta frase en el frente de todas las escuelas de arte o de periodismo: las palabras y las imágenes son, en efecto, cosas frágiles y preciosas. Sin embargo, no dejamos de oponerlas y maltratarlas prejuiciosa y apresuradamente.

Este texto tiende a apaciguar esta tensión, deseoso de conducir esta oposición a modalidades de interacción más justas.

Nos proponemos entonces examinar el proceso hecho a la imagen en nuestras sociedades en un discurso común y repetitivo en términos de "a favor de las palabras, contra la imagen"¹. Frente a ello, nos propondremos un discurso "a favor de la imagen con las palabras", con la ayuda de algunos escritores.

A favor de las palabras contra la imagen

La multiplicación de las imágenes en nuestras sociedades (aumento de los canales de TV hertzianas, cableadas o satelitales, las revistas, las fotos de prensa, la televisión, los videos y los DVD, los CDroms, los juegos de video, las pantallas de las computadoras, etc.) es asiduamente presentada, y, sin duda, sentida como una "invasión", una "proliferación" mientras que los términos empleados para evocarla son tanto términos guerreros, referidos a animales, insectos nocivos o aún la enfermedad. Después de la imagen-metamorfosis de los Antiguos y la imagen-metáfora de los Modernos, ¿estaremos en la época post-moderna y contemporánea de la imagen-metástasis?.

La consecuencia de esta "invasión" en nuestras sociedades sería que ella conllevaría una exclusión del lenguaje (en una oposición "ver" versus "leer") y, por lo tanto, del pensamiento y del juicio ("reflexionar" versus "ser manipulado"), pues la lectura de la imagen sería "por naturaleza" más fácil que la del libro, el espectador del film o de la imagen sería más pasiva que la del lector de textos verbales, y así sin interrupción. En efecto, cuando, parafraseando la gran helenista francesa Jacqueline de Romilly, uno se pregunta "¿Por qué la imagen?" (como un eco de su magnífica *¿Por qué Grecia?*), la respuesta se hace siempre, tanto que se trate de comunicación en general, de pedagogía, de juego o aún de diversión, por *más* o por *menos*: la imagen sería más sintética, más rápida, más expresiva, más placentera, más seductora, más cautivante, más persuasiva, más fácil, y entonces menos difícil, menos larga, menos austera, etc. Se puede preguntar así: ¿*más* o *menos* que qué? La comparación es también evidente como implícita y omnipresente entre la imagen y el len-

guaje verbal, escrito preferentemente. Esta oposición aparece hasta en las directivas ministeriales de formación de la imagen donde, cuando la relación imagen/lenguaje no está presentada como exclusiva, su complementariedad está presentada lo mejor posible como ilustrativa del lado de la imagen y comentativa del lado del texto. En revancha, la riqueza, la solidaridad y la necesidad de las relaciones imagen y lenguaje son muy raramente estudiadas en profundidad, ni anunciadas como indispensables y productivas tal como son, según lo veremos más adelante. Se encuentra aquí una desconfianza muy antigua frente a la imagen que ya se lee en Platón que consideraba, entre otras cosas, que su eficacia venía del hecho de que movilizaba la parte "más débil" de nuestro espíritu.

Se llega a la conclusión paradójica, pero muy extendida, de considerar que la imagen, juzgada inferior y enemiga de las palabras, nos influenciaría no obstante aún más que las palabras: tal es, en efecto, el tenor general del discurso contemporáneo sobre la imagen.

Podemos, sin embargo y felizmente, escapar a esta *doxa* y reconsiderar esta cuestión con los artistas, los cineastas, los escritores que nos ofrecen precisamente universos de reflexión y meditación sobre las imágenes y sobre su relación con el lenguaje verbal. Partir del estudio de las ficciones literarias y cinematográficas se justifica porque "éstas no ofrecen una reproducción de la experiencia real pero sí una puesta en forma estilizada, dramatizada o depurada, susceptible de construir un imaginario común."³ La literatura aparece entonces

1 Como lo remarcaba Christian Metz hace algunos años, en el curso del seminario de EHESS en París.

2 Baudrillard no distinguía de este modo las diferentes edades de la imagen en *Simulacres et Simulations*.

3 Caroline Eliacheff y Natalie Heinich: *Mères-filles. Une relation à trois*, Avant Propos, Livre de Poche, 2003.

como un territorio donde la verdad de la obra de arte desborda y trasciende la del documento. Acerquémonos por tanto a la realidad de las relaciones imagen/lenguaje a través del filtro de la ficción y de lo que ella nos dice en particular de los lazos entre pintura y literatura.

A favor de las imágenes con las palabras

Recordemos preliminarmente que uno no puede hablar de imágenes sin hablar de las palabras que las constituyen, ni de las palabras en el seno de las cuales aquéllas están en gestación o de las palabras que les aseguran su supervivencia.

En primer lugar y efectivamente porque el lenguaje verbal (oral o escrito) es un compuesto de la imagen donde puede intervenir como herramienta "de anclaje" de la significación bajo forma de leyenda, de comentario, de slogan, al punto que cuando está ausente se lo señala por la mención (¡verbal!) "sin palabras"; puede también tener una función de "relevo" del mensaje "icónico" cuando éste encuentra sus límites en la expresión de tiempo y espacio, por ejemplo. Estas dos funciones evocadas más arriba y descritas por Barthes en su famoso ensayo "Retórica de la imagen" de 1964⁴ son muy comunes y muy frecuentes, pero existen otras como la suspensión, el anuncio o aún la espera.

El lenguaje es también fuente u origen de imágenes. En efecto, una imagen antes de aparecer es, en primer término, encarada verbalmente. Tanto se trate de adaptación de relatos al cine o a la televisión, como de un proyecto redactado sea cual fuere: película o emisión, campaña electoral o comunicación de

empresa. El proyecto es ante todo verbal incluso si es acompañado de un *story board* o de un "piloto".

El lenguaje verbal interviene además como una herramienta de interpretación, de comprensión o de memorización de imágenes, y uno puede constatar hasta qué punto la imagen nutre las palabras mismas bajo la forma de anuncios o de comentarios en la prensa, la radio o aún en las conversaciones. Son verdaderamente las palabras las que aseguran entonces la supervivencia de las imágenes aunque no se las contemple o se las tenga cerca.

4 Cf. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, 1982.

Literatura y pintura

Finalmente y sobre todo, en una reciprocidad infinitamente productiva, y es sobre este punto que queremos detenernos aquí, las imágenes son una fuente de imaginario muy variado.

Las imágenes y las historias de imágenes, o de obra de arte, son en efecto muchas veces formidables disparadores de ficciones literarias que las utilizan y las ponen en escena.

Pensemos en *Delirio y sueño en la Gradiva de Jensen* de Sigmund Freud (historia de un bajo relieve antiguo), en *La Venus de la Isla* de Próspero Mérimée (una estatua), en el *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (un retrato pintado), en *Paula o el elogio de la verdad* del sueco Torny Lindgren (una madona del Renacimiento), en *Hilo del Horizonte* de Antonio Tabucchi (una fotografía), más recientemente en *La tormenta* del español Manuel de Prada (el cuadro del mismo nombre de Giorgione), en *Manual de caligrafía y pintura* de Saramago (méritos comparados de la pintura y la escritura), o aún en *Un episodio en la vida del pintor viajero* del argentino César Aira (a propósito del pintor viajero alemán Rugendas). Algunos ejemplos entre otros.

Fotografías, pinturas, funciones de cine, imágenes de síntesis, emisiones de televisión, tantas imágenes que han nutrido la ficción en autores tan variados como Romain Rolland, Proust, Céline, Queneau, Sartre, Breton, Aragon, Leiris, Soupault, Valéry, Duras, por citar autores "nobles" franceses ya consagrados, pero uno podría encontrar sin esfuerzo otros ejemplos aún en la literatura llamada "popular" o en la literatura "extranjera". Pensemos, por ejemplo, en una pequeña colección de noticias del escritor marroquí Abdelfattah Kilito, *La querrela de las imágenes*, o aquel, recientemente publicado, del suizo Nicolas Bouvier (2001), el autor de *Uso del Mundo*, titulado *Historias de una imagen*, que se pre-

senta y se desarrolla a partir de imágenes que el autor amaba, etiquetas o modos de empleo...

Muchos son así los textos poderosos y plenos de "encanto" en los que la intriga tiene como punto de partida, o como argumento principal, lo que uno llama una "imagen" que, entonces, alimenta las palabras.

Sin embargo, quisiéramos insistir sobre el hecho que la interacción, en la novela, entre las imágenes y las palabras no se reduce a la cuestión del argumento: ella concierne también una articulación fundamental y más general entre ellos.

Cuando la literatura evoca o integra imágenes, ella se plantea, y se propone también, como un espacio de *manifestación de la experiencia* de la imagen por un lado, y como lugar de *confrontación* entre los desafíos de decir y de decir lo que se ve: la literatura deviene entonces en un lugar de apropiación y de interpretación de las imágenes que reúne la antigua *ekphrasis*, este ejercicio retórico que consistía en describir un objeto, como uno puede leerlo en *La Ilíada* donde los motivos que adornan el escudo de Aquiles son largamente evocados. Muy habitualmente la *ekphrasis* describe un objeto elaborado, "un arma, una vestimenta bordada (...) una obra de arte, pintura o estatua. La *ekphrasis* busca (...) animar la obra por medio de la palabra, traducir mediante palabras el efecto que produce sobre el espectador"⁵ se puede leer al respecto en *La Galería de cuadros* de Filostrato. Ejercicio de *ekphrasis*, esta compilación, que describe para un joven espectador sesenta y cuatro cuadros dispuestos en una residencia, puede también aparecer como la puesta en obra de la *memoria* retórica, según la cual el orador (el retórico) recorría una arquitectura imaginaria (casa, cuerpo humano, signos del zodiaco) y disponía las imágenes

5 Cf. Introducción a *La galerie de tableaux*, Philostrate, Les Belles Lettres.

compuestas de los elementos principales del discurso a pronunciar. Estas imágenes, activas o activadoras, se llamaban las imágenes agentes y se caracterizaban con frecuencia por su aspecto provocador⁶.

Se comparte en estas obras la confrontación entre experiencias estéticas diferentes, una, visual o audiovisual, trabajada por otra, verbal, literaria, novelesca.

El discurso desarrolla entonces un espacio de inter-representación donde se manifiesta "la idea de la fraternidad de las artes" cuando "el discurso no es sólo un encadenamiento de términos genéricos que exponen el pensamiento con fuerza y nobleza sino que es un tejido de jeroglíficos apilados los unos sobre los otros que lo deshilachan"⁷ según la idea de que la poesía es "una pintura invisible" mientras que la pintura sería un "poema silencioso". Se ve aquí como la palabra permite a la obra visual "realizarse".

El texto literario se despliega entonces también como una *huella interpretativa de las obras* y establece una relación de fuerza entre ellas. De manera implícita, pero no obstante directiva, propone una especie de jerarquía entre las diferentes artes, una orientación interpretativa que, desbordando la lectura de un texto específico, marca de esta manera los trechos no sólo para la recepción de las diferentes artes sino también para su apreciación. Es lo que pudimos observar, por ejemplo, en una novela como *La Montaña Mágica* de Thomas Mann donde toda clase de imágenes tiene lugar (cine, retrato pintado, fotografía, radiografía, grabado) y hace aparecer la función crítica de la obra literaria misma⁸.

En cuanto a las modalidades de tratamiento de la obra visual por la obra literaria, éstas son variables.

Sin embargo, se ha podido constatar que para que una imagen se transforme en novela, son necesarias algunas condiciones: es necesario, en particular, que después de haber aparecido, ella se borre en beneficio de un detalle que sólo subirá a la superficie, tal como la comba del pie de *Gradiva* o el aura luminosa de la radiografía y el grano de la tela pintada en *La Montaña Mágica*. Para alimentar plenamente las palabras es necesario que las imágenes, después de haber aparecido, se ausenten progresivamente y devengan falibles y como abiertas. Entonces, sólo la complementariedad texto-imagen puede ponerse plenamente en la obra hundándose en la abertura hecha y permitiendo que el poder de las imágenes se ejerza; un poder lejano de aquel sospechado de manipulación que uno atribuye a las imágenes mediáticas, un poder transmutado en potencia creadora. Uno encuentra la misma transformación creadora en la crítica y en lo que nos dice con relación a la obra sin olvidar, con Barthes, que ¡el crítico también es un escritor!

Dos ejemplos más precisos servirán a nuestra intención, un ejemplo argentino y un ejemplo portugués que, cada uno a su manera, no aceptan la riqueza y la complejidad de la interacción entre las palabras y las imágenes. Los citaremos largamente, prefiriendo el texto a su comentario.

6 Cf. Frances Yates: *L'Art de la mémoire*, Gallimard, 1994 (traducción francesa).

7 Según la expresión de Mario Praz, en *Mnemosyne, Parallèle entre littérature et Arts plastiques*, Paris, 1986.

8 Cf. "Les discours sur", ch 1, en Martine Joly, *L'image et son interprétation*, Nathan, col. cinéma, 2002.

Demos a César...

Comenzaremos en efecto con César Aira, escritor argentino⁹, que cuenta en *Un episodio en la vida de un pintor viajero*¹⁰ la historia del pintor viajero alemán Rugendas:

"Occidente ha contado poco de los pintores viajeros de calidad. Entre aquellos que recordamos, el mejor fue el gran Rugendas."

Es la primera frase del libro... Entramos enseguida progresivamente en su argumento: *"Hijo, nieto y bisnieto de prestigiosos pintores del género, Johan Moritz Rugendas nació en la ciudad imperial de Augsburgo el 29 de marzo de 1802. (...) A los diecinueve años, le ofrecieron partir a América con la expedición dirigida por el barón Langsdorff y financiada por el zar de Rusia. Su misión era la que habría tenido cien años más tarde un fotógrafo: inmortalizar los descubrimientos y los paisajes."* Rugendas recorre así, en las distintas expediciones durante muchos años, Brasil, Méjico, Chile, Perú, Argentina y publica libros ilustrados que hicieron su reputación.

Un día *"partió a fin del mes de diciembre de 1837 de San Felipe de Aconcagua (Chile) en compañía del pintor alemán Robert Krause, con una pequeña tropilla de caballos y mulas, y dos guías chilenos. Su idea, que llevaron a cabo, era la de aprovechar el buen tiempo estival para atravesar sin obstáculos la Cordillera por sus pasajes pintorescos, haciendo croquis y pintando todo lo que valiera la pena."*

Pero pintar de manera satisfactoria todos esos paisajes aparece difícil, en particular desde la óptica de una *"fisonomía de la naturaleza"*, teoría preconizada por el naturalista Humboldt del que Rugendas era discípulo. *"Las cimas de mica observaban sus largas marchas. ¿Cómo hacer verosímiles esos panoramas? El cubo tenía demasiadas aristas,*

demasiadas caras. La continuidad de los volcanes dibujaba los interiores del cielo. El crepúsculo lanzaba resplandores, que el silencio alargaba. En cada recodo el sol surgía de una arboleda o de un cañón. Siempre en un silencio de masas gigantescas, de acantilados grises suspendidos para la eternidad, fallas vastas como los océanos..."

Las sensaciones visuales se mezclan con sensaciones auditivas, la geometría con la retórica.

"Llevaban cartones repletos de recuerdos. 'Tengo llenos de ellos los ojos' decía uno corrientemente. ¿Por qué los ojos? La cara también, y los brazos y los hombros, los cabellos, los talones... El sistema nervioso (...) Contemplaban extasiados la conjunción de aire y silencio."

Y al igual que la marcha es propicia para la reflexión y la meditación, la pintura naturalista también, ya que respeta el ritmo de la naturaleza: *"El pintor podía darse un descanso, la naturaleza lo había habituado a esperar"*.

Es entonces cuando el libro se hace intermediario y, confiándonos las preguntas del pintor viajero, nos empuja, a nosotros también, a las trincheras de nuestra lectura y nos conduce a situarnos en la problemática de la representación, entre experiencia, ficción y arte.

A la vuelta de una hoja, o de un sendero del Aconcagua, o de un rasgo y de un plan, somos embargados por la evidencia de las preguntas y de los dichos, la evidencia del encuentro y del regalo de la obra: *"Por alguna razón misteriosa, ciertamente porque no pintaban, Rugendas y Krause descubrieron a fuerza de conversar durante sus viajes a caballo, una relación entre la pintura y la historia. (...) Estaban particularmente de acuerdo en un punto: la ventaja de la historia para saber cómo se hacían las cosas. Una escena natural o cultural, por más detallada que fuera, no decía nada*

9 Nacido en 1949 en Coronel Pringles, en la provincia de Buenos Aires.

10 Traducción francesa, edición André Dimanche, Marsella, 2001. Título original: *Un episodio en la vida del pintor viajero*, ed. Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina, 2000.

de lo que la había precedido, respecto de las apariciones o del encadenamiento casual que había concluido en su configuración. Y justamente, lo que explicaba la abundancia de relatos, era la necesidad que experimentaba el hombre de saber cómo habían sido las cosas. (...) Pero la ausencia de relato no explicaba ninguna pérdida. Incluso era posible que la repetición fuera más completa si no había relato. En el lugar del relato, era necesario transmitir un conjunto de `herramientas` que lo reemplazarían ventajosamente, permitiendo reinventar, con la inocencia espontánea de la acción, todos los eventos del pasado. (...) Y la llave de esas herramientas, era el estilo. Según esta teoría, entonces, el arte era más útil que el discurso."

Y he aquí como, a la vuelta de un sendero, donde estamos con ellos, surge la proposición de escapar a la trampa del relato, no abandonándolo, sino sublimándolo por medio del estilo y del arte. Límites de lo visible (de lo sensible), deseo de conocimiento, méritos de la discusión, uno reconoce allí las bases de una estética de las artes visuales que el arte literario, en la circunstancia, podría contribuir a refinar.

En Chile, se puede todavía contemplar algunos cuadros del verdadero Rugendas, expuestos en una sala consagrada, precisamente, a los pintores viajeros, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. Por ejemplo, se puede ver allí ese cuadro de 1835 *El huaso y la lavandera* que da una idea de lo que era la pintura "fisonómica" del paisaje por la cual se trataba de transmitir a la "sensibilidad del observador" una suma de informaciones que conciernen a la vez "al clima, la historia, las costumbres, la economía, la raza, la fauna, la flora, el régimen de lluvias y de vientos".

El segundo ejemplo literario que hemos elegido nos lleva a Portugal al final de la dictadura de Salazar. Se trata de

una pequeña "novela" del escritor José Saramago¹¹, titulada *Manual de pintura y caligrafía*¹².

El libro se presenta como una especie de diario que mantenía, en primera persona, un cierto H., pintor convencional, retratista de los ricos del régimen, que, en un período de duda sobre su oficio, más que sobre su arte, se prueba en otra forma de pintura, la escritura: "Continuaré pintando el segundo cuadro, pero sé que no lo terminaré jamás. La tentativa ha fracasado y la mejor prueba de este fracaso, o de este fiasco, o de esta impotencia, es la hoja de papel sobre la que comienzo a escribir".

Son las primeras frases de esta novela puesta en apariencia bajo el signo del fracaso y que se revelará, en el transcurso de su desarrollo, como un pequeño tesoro de reflexión, de gracias, de erudición y de inteligencia respecto del tema de la creación artística y de los lazos precisamente entre las diferentes artes: "Tengo dos retratos sobre dos caballetes diferentes, cada uno en una habitación, el primero accesible a todas las personas que entran, el segundo, encerrado en el secreto de mi tentativa, también abortada, y estas hojas de papel que representan otra tentativa que abordo con las manos desnudas, sin colores ni pinceles, con esta sola caligrafía, este hilo negro que se enrosca y se desenrolla, que se detiene en los puntos y en las comas, que respira en pequeños claros blancos para avanzar en seguida de manera sinuosa, como si recorriera el laberinto de Creta o los intestinos de S. (...) Iría de una habitación a la otra, de un caballete al otro, pero yo terminaría por concluir en esta pequeña mesa, en esta lámpara, en esta caligrafía, en este hilo que continuamente se rompe y que renuevo bajo mi lapicera y que es, no obstante, mi única posibilidad de salvación y de conocimiento".

Salvación y conocimiento, necesidad

11 Nacido en 1922 en Azinhaga, Portugal, Premio Nobel de Literatura en 1998.

12 Traducción francesa Seuil 2000, col. Points. Título original *Manual de pintura e caligrafia*, ed. Caminho, Lisboa, 1983.

de la expresión artística, visual hasta en la plástica de la escritura, "hilo negro" que concreta aquí lo que el narrador llamará "ejercicios de autobiografía" en la que, según él, nadie escapa, incluso el pintor: "el que pinta un retrato se pinta a sí mismo (...) Lo que importa es el pintor, no el modelo" y recordar los Escritos de Leonardo Da Vinci "Observa bien, pintor, la parte más fea de tu cuerpo y concentra tus estudios sobre ella, de manera de corregirte. Ya que si tú eres brutal, tus figuras lo serán también y ellas estarán desprovistas de espíritu; de este modo todo lo que es bueno o malo en tí transparentará de una manera u otra en tus figuras".

Pero estas citas-consejos no conciernen únicamente a la pintura, porque no es ni fácil, ni recomendable, distinguir netamente la pintura de las letras: abriendo un libro "al azar", nos dice el narrador, éste se detiene en el pasaje de *Diálogos de Roma*¹³ donde Messer Lactancio Tollomei escribe a Miguel Ángel: "Conozco la fuerza considerable de la pintura que, del modo que usted la dio a ver, se encuentra en todas las actividades de los Antiguos e incluso en la escritura y en la composición. Puede ser que con su fértil imaginación, contrariamente a mí, usted no habrá sido golpeado por la gran afinidad de las letras con la pintura (pero más bien por aquella de la pintura con las letras); ni por el hecho que esas dos ciencias son hermanas tan legí-

timas que si uno aleja una de la otra, ninguna es perfecta aún cuando uno podría creer que la época actual se ingenia para tenerlas separadas de alguna manera (...) Así pues si uno abre los libros antiguos, hay pocos de entre ellos que no se parezcan a pinturas y retablos; y si algunos son pesados y confusos es seguramente porque su autor era un pobre dibujante, poco entendido para concebir una obra y compartirla: es indudable que las obras más inteligibles y más densas provienen de los mejores dibujantes. E incluso Quintiliano en la perfección de su Retórica ordena a su orador no sólo dibujar con palabras sino también saber trazar y extender sobre el papel un dibujo de su propia mano."

De esta manera, a la sombra de los Antiguos, pintores y escritores, Saramago nos ayuda a superar el salto de la incompreensión recorriendo con él el "aún no" del cuestionamiento y de su paso: "Habiendo visto, no sé lo que he visto, aún no lo he transformado en saber. Aún no."

De este modo las palabras y las imágenes no se contentan con nutrirse mutuamente, ellas aseguran y combinan su existencia recíproca, aseguran y combinan su fuerza recíproca, en la "fraternidad" de estos textos "que uno denomina desde hace algunos siglos 'literatura' (...) La imagen atraviesa los textos y los cambia; atravesados por ella, los textos la transforman"¹⁴. ■

13 De Francisco de Holanda.

14 Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Glòses, Seuil, 1993.