



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA HISPÁNICA

**“LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO MEDIANTE LA LITERATURA VISUAL
EN *MUJERES POLILLA* (2018) Y *PERMANENTE OBRA NEGRA* (2019), FORMAS
DE TRANSGREDIR LO HEGEMÓNICO”**

02/12/2024

TESIS PRESENTADA

PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

JORGE SUÁREZ PANOHAYA

DIRECTORA:

DOCTORA ALICIA VERÓNICA RAMÍREZ OLIVARES

CO-DIRECTOR:

DOCTOR GABRIEL HERNÁNDEZ ESPINOSA

Agradezco

A mi hermana Jennifer por ser la motivación más grande en mi vida

A mis mejores amigas Micha, Majo y Monse por hacerme sentir amado en todo este trayecto y saber que siempre podré contar con ellas ante la adversidad

A David, Erick, Edgar, Bob, Memo, Fernando y Diego por ser los amigos siempre han tenido fe en mis capacidades y amplían mi perspectiva de la vida

A Rosario, Mariela, Janet, Karina, Aline y mi abuelita Sonia que ante la orfandad nunca me dejaron solo y cuidan siempre de mí

A mis asesorxs en este proyecto de investigación: Alicia Ramírez, Gabriel Espinosa y Nohelia Meza quienes me motivaron a seguir escribiendo y me abrieron un mundo de posibilidades en los estudios literarios

A mis profesorxs del COLLHI: Araceli, Hortencia, Miguel Ángel, Laura, Nancy, Berenize, Marco Antonio, Alí, Erendira, Karen, Miriam y Diana por formarme como profesionista

A Eduardo por la camaradería, las pláticas profundas en las bancas del centro histórico, la amistad y un sin fin de cosas que me hacen sentir vivo

A Bernardo quien me brinda su amistad y comprensión en los momentos más difíciles

A Abel por todos estos años de amor

Introducción.....	4
Capítulo 1: La literatura mexicana escrita por mujeres desde lo intermedial y los	

estudios de género.....	6
1.1 Literatura femenina en México.....	8
1.2 Formas de dominación en la literatura.....	13
1.3 Ejes de la literatura femenina en México.....	20
1.4 Acercamientos a una historia del nuevo arte de crear historias (literatura intermedial). 29	
Capítulo 2: Intermedialidad. Metodologías para analizar visualidades.....	37
2.1 Acercamiento histórico a los estudios intermediales.....	39
2.2 Propuesta de análisis para la poesía visual.....	40
2.2.1 Categoría Básica.....	42
2.2.2 Categoría Periférica.....	52
2.3 Conceptos para una propuesta.....	53
2.3.1 Materialidad.....	54
2.3.2 Escritura / Inscripción.....	56
2.3.3 Legibilidad.....	56
2.3.4 Libro.....	57
2.3.5 Imagen.....	58
2.3.6 Poéticas Visuales.....	59
Capítulo 3: Análisis.....	61
3.1 La obra de Verónica Gerber Bicecci.....	61
3.1.1 Mujeres Polilla / Semónides de Amorgos.....	62
3.1.2 Elementos visuales: poesía visual.....	63
3.1.3 Transgresión hegemónica en Mujeres Polilla.....	76
3.2 La obra de Vivian Abenshushan.....	78
3.2.1 Elementos visuales: narrativa intermedia.....	78
3.2.2 Transgresión hegemónica en Permanente Obra Negra.....	92
3.3 Puntos de encuentro.....	97
Conclusiones.....	100
Bibliografía.....	103

Introducción

En este trabajo de investigación se abordan dos textos de las escritoras mexicanas Verónica Gerber Bicecci: *Mujeres Polilla* (2018); Vivian Abenshushan: *Permanente Obra*

Negra (2019) que se entienden como literatura transmedia. La investigación plantea cómo a través de la imagen y recursos como la apropiación resignifican la textualidad para concebir nuevas formas de entender la corporalidad en la literatura femenina. Algunos de los cuestionamientos claves que se abordan a lo largo de la investigación son: ¿qué es la literatura femenina? y ¿qué entendemos por literatura intermedial?

Para responder los cuestionamientos se utilizan diferentes propuestas metodológicas que se integran en el análisis de estos dos textos. Recurrimos a esto debido a la naturaleza de ambas obras, la de Verónica pertenece a la poesía intermedia y la de Vivian a la de la narrativa intermedia. Pese a estar en dos géneros distintos utilizan recursos textuales muy parecidos como la apropiación y comparten un tema, el de la resignificación corporal femenina a partir de estos recursos. Es por ese motivo que la estructura de los capítulos se da a partir de dos elementos clave: entender qué es la literatura femenina en el contexto latinoamericano y qué es la literatura intermedial.

Puntualizamos que este fue uno de nuestros primeros acercamientos a literatura no convencional, es decir, aquella que no sigue las normas establecidas por el canon de lo que se considera literatura. Esto nos llevó a conocer otro tipo de textos y a replantearnos qué entendía por lo literario y en dónde radica esa cualidad, por lo que el siguiente proyecto de investigación también fue un descubrimiento para nosotros.

En el primer capítulo abordamos la producción literaria femenina a partir de los temas que ha tocado y cómo se relacionan las temáticas en las obras analizadas. También abordamos cómo surge la influencia en los textos de las escritoras a partir de las creaciones de Ulises Carrión, escritor que consideramos eje central en la obra de las autoras.

En el capítulo dos abordamos lo complejo de englobar en una categoría la naturaleza de las obras, debido a los constantes cambios en la concepción del concepto intermedial y su estrecha relación con lo extendido y lo experimental. Por lo que recurrimos a nutrir y complementar a partir de una serie de metodologías establecidas para el análisis de visualizaciones. Esto nos ayudó a entender las obras analizadas sin la necesidad de analizar cada una con una metodología distinta lo que permite poder entenderlas a partir de los estudios de género.

En el capítulo tres abordamos los análisis correspondientes de cada obra. Presentamos al inicio de cada análisis una breve biobibliografía que nos permita entender la trayectoria de la escritora o artista visual que escribe. En un segundo apartado analizamos los elementos visuales y en el tercer apartado del mismo capítulo explicamos la transgresión que las obras realizan a lo hegemónico. Como parte del tercer apartado también presentamos los puntos de encuentro en el análisis de cada una de las obras con la finalidad de sintetizar los resultados obtenidos.

Para finalizar presentamos nuestras conclusiones en donde realizamos distintos cuestionamientos sobre la literatura femenina, el futuro de la literatura intermedial y las posibilidades que nos ofrece los estudios de género vistos desde la literatura intermedial.

Capítulo 1: La literatura mexicana escrita por mujeres desde lo intermedial y los estudios de género

Para este capítulo, busco señalar qué son los recursos visuales y cómo podemos entender las obras de las dos escritoras como manifestación literaria a partir del contexto de

la literatura expandida y la literatura femenina. También exploramos el concepto de lo femenino y cómo se da la dominación a través del texto y el cuerpo para que pueda existir una transgresión. Utilizamos conceptos de Nelly Richard, Marcela Lagarde, Judith Butler, Rita Segato y Gayatri Chakravorty Spivak con la finalidad de crear un pensamiento rizomático¹ que nos permita entender la imagen como una forma de transgresión en el texto femenino.

En el siguiente capítulo presentamos un panorama histórico y literario sobre la literatura mexicana escrita por mujeres y cómo está relacionada con los estudios intermediales, que nos permita comprender el corpus. Este corpus está formado por los textos *Permanente Obra Negra* (2019) y *Mujeres Polilla* (2018) de las escritoras Vivian Abenshushan y Verónica Gerber Bicecci, respectivamente. En dichos textos encontramos la creación a partir de las imágenes en una unión indisoluble con el texto. *Permanente Obra Negra* (2019) habla sobre los procesos de escritura, los negros en la literatura a través de una mirada que muestra la invisibilización de las voces femeninas, recurre al formato del fichero para exponer estos temas. Por otro lado, *Mujeres Polilla* (2018) expone la misoginia en el poema Catálogo de las mujeres de Semónides de Amorgos, interviene el texto griego mediante recortes circulares para transgredir el discurso hegemónico.

Estos textos los abordamos desde los estudios intermediales. De acuerdo con Roberto Cruz Arzabal en *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (2021) y a través de diferentes autores, esto implica entenderlas como obras híbridas, multifacéticas y extendidas

¹ En *Rizoma* (1966) Gilles Deleuze y Felix Guattari definen el rizoma como un sistema en donde los conceptos pueden ser conectados desde cualquier punto, estos conceptos tienen la capacidad de multiplicar sus significados debido a que no están subordinados; no es un sistema vertical sino horizontal. Lo que buscamos en esta investigación es crear ese sistema a través de los marcos teóricos utilizados en género, corporalidad e intermedialidad, ya que de esta forma se logrará crear una interconexión que nos permita vislumbrar mejor el objeto de estudio. En: Gilles, Deleuze, y Guattari, Felix. *Rizoma I Introducción*. México: Ediciones Coyoacán. 1966. pp. 7-39

que permiten la convivencia entre distintos medios y lenguajes en las obras. Cluver menciona que las relaciones intermediales dan productos intersemióticos en los cuáles es imposible separar la imagen de la palabra. Norman Bryson y Micke Bal introducen el término poéticas visuales, el cual se enfoca en los estudios semióticos dedicados a las relaciones entre textos e imágenes; la visualidad. Por otro lado W. J. T. Mitchell es quien enfoca sus estudios en la imagen para darnos la clasificación y funciones de la misma en lo que sería los estudios visuales en el paradigma del “giro pictórico”.

Exponemos cuáles son las circunstancias que permiten entender la literatura desde los estudios intermediales, de esta forma entendemos cómo se desarrollan las críticas a lo hegemónico a partir de autorxs como Ulises Carrión, Nelly Richard, Donna Harway y Judith Butler.

Uno de los puntos medulares de esta tesis es poner en perspectiva la literatura convencional, aquella que reconocemos por las características canónicas del género. Para llevar esto a cabo, presentamos un apartado en donde se abordan las características de una literatura no convencional, que en este caso llamaremos intermedial. Para esto, retomamos el estudio que realiza Javier Maderuelo sobre la obra de Carrión, la cual es fundamental para entender los textos de Verónica Gerber Bicecci y Vivian Abenshushan y los escritos teóricos de Julian Woodside Woods, Roberto Cruz Arzabal y María Andrea Giovine en *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (2021), como material teórico que nos permita comprender el panorama.

1.1 Literatura femenina en México

Para poder comprender el objeto de estudio en una mayor profundidad es de gran importancia escribir sobre los antecedentes históricos de la literatura escrita por mujeres en México; sin embargo, ¿qué es aquello que entendemos por literatura escrita por mujeres? Más

allá de la respuesta sencilla asociada con el género de la escritora, existe una verdadera problemática que atribuye la feminidad a los textos escritos por mujeres. Nelly Richard en el texto “Tiene sexo la escritura” (1993) cuestiona la diferencia genérico-sexual en la escritura y la crítica que ha reducido lo femenino a la temática desde lo simbólico-expresivo o por el otro lado aquella crítica que reniega de la existencia de una diferencia genérico-sexual:

“[...]” decir que el lenguaje y la escritura son in/diferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza con lo neutro -lo im/personal- su manía de personalizar lo universal (131).

La literatura femenina transgrede la convergencia de lo hegemónico, reinventa el signo y lo desestructura, por lo mismo, dejamos de atribuirle un adjetivo a la escritura y lo convertimos en un proceso, la feminización de la escritura que, independientemente del sexo, funciona como desarticulación de los discursos hegemónicos. (Richard 132-133).

Entender esto es fundamental para comprender qué es realmente aquella literatura femenina que desmonta las narrativas hegemónicas y las transgrede. Esto nos permite tener un mejor panorama de la feminidad en lo literario y por lo mismo no es raro que en México la literatura escrita por mujeres estuviera relegada a ser solamente sentimental y fantasiosa, delimitada al ámbito de lo expresivo y dejando de lado los temas políticos. A partir de nuestra experiencia lectora, observamos la poca visibilidad y reconocimiento que se le ha dado a las escritoras mexicanas en antologías que se encargan de reunir obras destacadas. Algunos ejemplos son la *Antología del cuento fantástico*, de Bioy Casares, Borges y Silvina Ocampo, sólo reúne a cuatro escritoras y ninguna de las cuatro ediciones de este libro reconoce el trabajo de Victoria Ocampo como compiladora. *Cuentos memorables según Jorge Luis Borges*, sólo toma en cuenta a una escritora. Esto también se ve reflejado en antologías actuales como *Ciudad Fantasma I*, de Almadía, que en sus tres ediciones sólo toma en cuenta

a la escritora Bibiana Camacho, ya en *Ciudad Fantasma II*, de la misma editorial, aumentan el número de escritoras a cuatro, entre ellas, Amparo Dávila y Norma Lazo. *El hilo del minotauro* (2006), compilada por Alejandro Toledo y publicada por el Fondo de Cultura Económica (FCE), reúne apenas a ocho escritoras. Tan solo la colección Letras Mexicanas del FCE, después de veinte años de su primer ejemplar, publica a su primera autora: Rosario Castellanos, con el poemario *Poesía no eres tú* en 1972. Es importante destacar que pese a la reciente importancia que se le ha dado a las escritoras, estas pertenecen a un grupo muy reducido de las que logran ser publicadas. Más allá de los espectaculares titulares con los que se publicitan los textos femeninos, debemos preguntarnos si eso no sólo está cubriendo una cuota de género y en realidad continúa el imaginario sobre que las mujeres no escriben o sólo escriben cosas de fantasía. Liliana Pedroza menciona en su libro *Historia secreta del cuento mexicano* (2018) que no hay una proporción real entre el número de escritoras actuales y las que son compiladas en antologías:

“[...]” puedo estimar que desde las últimas tres décadas una tercera parte de la literatura es producida por mujeres, es decir: uno de cada tres escritores es mujer, sino por una tendencia a la inclusión de las mujeres en los ámbitos culturales (entre ellas las antologías) por una corrección político-social. (49)

Como menciona la autora, esto solo evidencia un simulacro de representatividad y no un cambio real. Es necesario replantearnos la forma en la que consumimos textos y preguntarnos el por qué los consumimos.

A partir de esto podemos observar cómo la literatura femenina no es tomada en cuenta en varias de las antologías y en casos como el de *Antología de la literatura fantástica*, no es reconocido el trabajo de las mujeres. También se repite la misma situación con el grupo de artistas visuales *Polvo de Gallina Negra*², pioneras del arte feminista en México, que fue

² Grupo de artistas mexicanas que se encargaron de analizar la imagen de la mujer en el arte, impulsar la obra de mujeres artistas y hacer una crítica al patriarcado a través de

menospreciado por sus contemporáneos debido a la relación que hacía entre política, feminismo y arte.

No es raro que las antes mencionadas hayan sido olvidadas o menospreciadas por sus contemporáneos y por la crítica. El poder siempre busca la forma de mantenerse, ya sea aceptando discursos que puedan moverse dentro del binarismo³ (Butler 157) y regulando aquellos que resultan incómodos. Ahondaremos en este punto en el siguiente apartado, cuando abordemos las formas de dominación en la literatura femenina; era necesario mencionarlo para comprender cómo el poder reprime las voces femeninas.

La hegemonía literaria, en el contexto mexicano, siempre se ha visto perturbada por la subalternidad que reinventa la literatura. Ejemplos de esto los podemos observar en las voces ensayísticas que representaban otras sociedades y culturas latinoamericanas como es el caso de la novela testimonial y que Juan Gelpi, en el texto *Testimonio periodístico y cultura urbana en La noche de Tlatelolco de Elena Poniatowska* (2000), señala como una polaridad distanciadora que separa al intelectual de las alteridades con el propósito de demeritar las voces disidentes y que Gayatri Spivak⁴ identifica como una violencia epistémica que impide conocer otra forma de ver el mundo, ya que dictamina un sólo saber como normativo, válido y universal (Spivak 317).

Por lo tanto, el comprender esta violencia epistémica relacionada con la escritura femenina nos permite entender lo urgente de una reivindicación de la literatura femenina que reinventa la literatura. Este reconocimiento está llegando poco a poco con el auge de

representaciones visuales e intervenciones en imágenes. Si las mencionamos es debido a la influencia que tuvieron en la representación visual del cuerpo en el panorama artístico en México.

³ Es importante señalar que en el análisis del poder hegemónico que realiza Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002) señala que éste se mantiene a través de aceptar un binarismo en la concepción de las disidencias, tal binarismo sólo puede existir en la relación hombre-mujer y mujer-hombre. La reflexión nos servirá más adelante para comprender cómo se dan estos mecanismos de aceptación en el objeto literario.

⁴ Paráfrasis realizada del texto *Puede hablar el subalterno* (2003), de Gayatri Chakravorty Spivak, en la Revista Colombiana de Antropología.

editoriales, escritoras y textos que buscan darle el lugar que merece a este tipo de escritura que por años estuvo marginalizada.

Toda reivindicación proviene de una personalidad jurídica que le permitirá a escritoras fundar editoriales independientes y autopublicarse. La editorial *Tumbona Ediciones* (2005), cofundada por Vivian Abenshuahn (escritora la cual analizamos su obra en este trabajo de investigación) ha realizado una gran labor en publicar propuestas editoriales poco frecuentes como la literatura visual o literatura intermedial. De esta forma, han publicado autoras como Daniela Bojórquez con *Óptica Sanguínea* (2014), obra que realiza una crítica a la hegemonía a través de un espacio lúdico creado entre la imagen/texto⁵.

En la idea de una literatura no hegemónica que rompa con los límites jurídicos que impiden el reconocimiento y la autopublicación, la editorial pone una nota sobre los derechos libres de reproducción de cada título (el texto de Daniela Bojórquez se puede descargar gratuitamente en formato PDF a través del sitio web de la editorial), la nota dice lo siguiente: “Este libro puede ser fotocopiado, reproducido total y parcialmente, por cualquier medio o método, siempre y cuando no se haga con fines comerciales, se respete su autoría y esta nota se mantenga.” (Nota legal presente en la mayoría de los libros publicados por la editorial). Es así como esta simple nota legal, rompe con la tradición literaria que privatiza los textos y por lo tanto pierde su autonomía.

También es importante reconocer la obra de escritoras que desafían las normas hegemónicas y patriarcales a través de los textos para mostrar el panorama de la literatura femenina en este rubro. Entre las escritoras están Aura García-Junco con *Anticitera, artefacto dentado* (2018); Cristina Rivera Garza con *La muerte me da* (2016), *El invencible verano de Liliana* (2021); *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), *Verde Shangai*

⁵ Rodríguez-Blanco, Sergio. “La atadura entre imagentexto y autoficción. Mecanismos de lo irrepresentable en los libros *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber y *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez.” *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, no. 2, 2019, pp. 438 - 468.

(2011); Verónica Gerber Biceci con *La compañía* (2019), *Conjunto Vacío* (2015), *Otro día* (2019); Vivian Abenshushan con *Escritos para desocupados* (2013) y Daniela Bojórquez con *Óptica Sanguínea* (2014).

Proyectos como el Mapa de Escritoras Mexicanas, creado por Esther M. García, son un gran avance para visibilizar y difundir el trabajo de escritoras mexicanas ya sea se encuentren o no en el país. Trabajos de recopilación como estos permiten a los trabajos de investigaciones realizar conexiones entre autoras para crear redes que permitan comprender el estado actual de la literatura mexicana, pero sobre todo nos brindan una perspectiva no convencional de la literatura ya que va más allá del canon literario.

Aclaremos que el listado anterior no es exhaustivo, ya que consideramos que la literatura femenina no se puede reducir a una simple lista, pero sí creemos que esta es representativa de textos que a través de la relación imagen/texto realizan una crítica a la hegemonía literaria y patriarcal, y que también podríamos considerar parte de la Generación Inexistente.

Mencionamos la Generación Inexistente en la medida en que las autoras encajan en algunos puntos que José Carlos González Boixo identifica en el artículo “Introducción. Del 68 a la generación inexistente” en *Tendencias de la narrativa mexicana actual* (2009). Nos centramos en dos características (la segunda y la tercera), las cuales nos parecen las más pertinentes:

- 1) No Tema Mexicano: se abandona la idea de literatura nacional para dar paso a temas introspectivos; no es una falta de conciencia social, sino una prueba del quiebre de la sociedad mexicana actual. Se deja de buscar el gran tema mexicano. (Boixo 18)
- 2) Una generación de Internet: se produce una simbiosis entre libro e internet.

Consideramos que estos dos puntos pueden encajar muy bien en la comprensión de una literatura femenina en México que nos permita comprender la relación que mantienen entre sí las autoras con sus contemporáneas. Estas características se harán más evidentes al entrar en el estudio de los mecanismos de la literatura visual ya que responden al cambio de paradigma que se da en ese periodo.

Entendemos por femenino aquello que transgrede y desestabiliza la hegemonía, por lo que una literatura femenina es aquella que transgrede los mecanismos canónicos de la escritura tanto en forma y contenido.

Ahora que ya se ha explicado que entendemos por literatura femenina, damos paso a explicar cuáles son los mecanismos que ejercen un control de dominio en las creaciones y cuerpos de las autoras.

1.2 Formas de dominación en la literatura

Para este apartado nos proponemos analizar las formas de dominación que existen en la literatura mexicana femenina. La dominación se da tanto en el nivel de temáticas del texto como en la persona que asume el rol de escritora y dicha dominación se evidencia en la crítica que se centra en la escritora y no en el contenido. Para realizar esto me baso en textos de Rita Segato, Gayatri Chakravorty Spivak, Judith Butler y Marcela Lagarde. Esto sirve para entender los contextos de *Permanente Obra Negra* (2019) y *Mujeres Polilla* (2018).

Reconocer la personalidad jurídica de las escritoras no es el único obstáculo que han enfrentado las autoras para que sus textos sean validados. Hay una fuerte violencia epistémica, de la que hablamos en el apartado anterior, que está fuertemente ligada con la represión y dominación que existe en la literatura femenina.

Cuando menciono el cuerpo, hablo de este como un espacio en donde también se pueden desarrollar narrativas. Rita Segato, en *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de estado* (2013), identifica estas narrativas a partir de la violencia corporal como una forma de dominación expresiva, ya que deja un mensaje que funciona en direcciones verticales y horizontales (emisor y receptor). Los asesinatos en la Ciudad de Juárez sirven a la autora para explicar cómo la violencia se reproduce a partir del discurso que se instaura ¿quién comunica qué? La violencia se convierte en un sistema de comunicación que se instaura en acción enunciativa (Segato 31-32).

Hay que hacer algunas precisiones. Rita habla de una violencia física convertida en discurso a través del cuerpo, el lenguaje del feminicida, una violencia expresiva en donde no hay un fin material, sino consignas de poder que controlan la significación: “Dominio, soberanía y control son su universo de significación.” (Segato 21). Del mismo modo podemos ver esta dominación del significado a través de los espacios textuales. Durante años el cuerpo femenino fue retratado a través de la mirada masculina, dando normas sobre cómo es o deben de ser las sujetas. Ejemplos hay muchos, el *Catálogo de las mujeres*, de Semónides de Amorgos; *Ars Amatoria*, de Ovidio; *El libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita. Estos ejemplos demuestran la necesidad de que el cuerpo femenino sea retratado a través de la mirada femenina, sin los prejuicios que conllevan las creencias que de la narrativa corporal femenina se ha dicho. El momento en que nuestra mirada se posa en el otro construimos una imagen de él, esto es el modo en el que percibimos a la otredad. John Berger en su libro *Modos de ver* (2007) afirma que “la realidad se hace visible al ser percibida” (7). No una realidad universal, sino personal que lleva una carga de elementos sociales que nos permiten interpretarla. Nosotros formamos parte de esa realidad, lo que significa que también somos vistos y percibidos de distintas formas por perceptores distintos, cada uno con un

contexto diferente. Pese a que Berger habla de esta mirada desde las artes, específicamente la pintura, no podemos negar que esta mirada surge a partir de la medida en la que vivimos en una sociedad de relaciones sociales y valores sociales” (21).

La mayor producción de representaciones femeninas son realizadas por hombres. La presencia femenina es totalmente intrínseca, ella se examina constantemente porque es el modo en el que se presenta a los demás (54, Berger). La mirada con la que se observa es masculina, sabe que su principal juez es el hombre y su presencia debe de satisfacer las necesidades masculinas. La presencia del hombre ligada a esta concepción femenina sólo se da por motivaciones externas en la medida de lo que puede ofrecer y hacer por alguien. (53, Berger). La mujer se convierte en el objeto del deseo masculino a través de su propia mirada y la de los hombres. Sólo es una visión y espectáculo para los demás.

Es justo ahí donde vemos necesario trasladar el concepto de la violencia expresiva para entender cómo se da esta dominación a través de la representación de los cuerpos en la literatura. Sólo así podremos tener otra mirada de las formas de dominación que se han instaurado en la literatura y cómo, recientemente, son transgredidas por las escritoras analizadas.

Tal violencia la podemos observar en los cuerpos que han sido suprimidos para negar lo femenino y abrirse paso dentro del territorio del patriarcado. Tenemos el caso de escritoras como Mary Ann Evans quien publicó sus escritos como George Elliot. Esto es importante, ya que nos muestra la nula personalidad jurídica que tenían las escritoras para poder realizar publicaciones o la historia de Sor Juana Inés de la Cruz a quien constantemente ponían en juicio el conocimiento que poseía al tratarse de una mujer y que la escritora defendió a toda costa en textos como la *Carta atenagórica*. Toda esta violencia corporal y textual se da a partir de las creencias que surgen de las narrativas sobre lo que debería de ser lo femenino.

Marcela Lagarde nos habla, a partir de una antropología de lo femenino, en *Los cautiverios de las mujeres* (2005) sobre las represiones que mantienen a las mujeres sumisas ante el sistema patriarcal y cómo se ha configurado históricamente el ser mujer a partir del entendimiento de lo otro, es decir, no hay un espacio en donde verdaderamente exista una comprensión de la naturaleza.

La condición social de la mujer ha sido construida históricamente, y es una de las creaciones de las sociedades y culturas patriarcales. El poder define genéricamente la condición de las mujeres. Y la condición de las mujeres es opresiva por la dependencia vital, la sujeción, la subalternidad y la servidumbre voluntaria de las mujeres en condición con el mundo (los otros, las instituciones, los imponderables, la sociedad, el Estado, las fuerzas ocultas, esotéricas y tangibles). (Lagarde 35)

La perspectiva de Lagarde reafirma lo que ya se ha dicho sobre la consolidación de la identidad femenina. Freud define a la mujer desde la ausencia de algo, lo femenino es la carencia de aquello que lo masculino sí posee. Esta perspectiva sólo deja ver la necesidad de un enfoque de género en la comprensión de la identidad. A partir de la perspectiva histórica, Lagarde explica cuáles son esos papeles impuestos por la cultura patriarcal que han mantenido a la mujer en un estado de opresión: las madresposas, monjas, locas, putas, presas.

Lagarde menciona que la capacidad transformadora del subalterno⁶ se da en la capacidad de convertir la opresión en una potencia de la diferencia que no posee el opresor. El cuerpo se entiende como la síntesis histórica de la condición femenina, de las relaciones con otros y fuente de su conocimiento y creencias. (Lagarde 199-202)

La consolidación de las creencias se encuentran en las narrativas que se crean de lo femenino y que Lagarde identifica como aquellos cautiverios que han encerrado el actuar y

⁶ Más adelante, en este mismo apartado, hablaremos del subalterno pero desde la perspectiva de la teórica Gayatri Chakravorty Spivak.

conocimiento. De esta forma la palabra cautiverio es la narrativa bajo la que se entiende el actuar femenino desde la patriarcal. Los cautiverios son los siguientes: madresesposas, monjas, putas, presas y locas.

No es raro que la clasificación de Lagarde se encuentre en los comentarios realizados a escritoras a lo largo del tiempo y que han servido como una forma de dominar sus cuerpos y sus textos. Esta dominación no sólo se da en los temas que la literatura aborda, también la recepción que se tiene de una escritora y la forma en que historia y crítica literaria las han tratado.

Si revisamos la historia podemos ver cómo a las escritoras las han relegado a los cautiverios de los que Lagarde habla. Un caso muy interesante es el de Guadalupe Amor quien a los 29 años publica *Yo soy mi propia casa* y que debido a los elogios que recibió de Xavier Villaurrutia y de Alfonso Reyes, quien la apadrina, se comenzará a decir que es en realidad Reyes quien escribe los poemas de Pita.⁷

Es en esta anécdota en donde podemos ver un claro ejemplo de la realidad de muchas escritoras mexicanas, quienes constantemente son subestimadas y su talento adjudicado a los escritores con los que se codean. Mismo caso es el de Elena Garro cuya obra fue ensombrecida por la figura de su esposo, Octavio Paz y que no fue hasta hace poco que la producción de Garro fue rescatada y comenzó a tener nuevas relecturas a partir de los estudios de género.

Así como vemos estos ejemplos de la violencia expresiva y de los cautiverios ideológicos también observamos la violencia instrumental en escritoras como Nellie Campobello, que pese a ser una de las escritoras más importantes del siglo XX, fue privada de su libertad a la vista de todos y tiempo después encontrada sin saber las causas reales de su muerte.

⁷ Dicha anécdota la obtenemos del documental *Pita Amor, un recuerdo mantenido* del canal de Youtube “Canal 22”. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=28qHEaydgEk>

¿Qué es lo que nos dicen estas anécdotas sobre la dominación en la literatura femenina y los cuerpos de las escritoras? La respuesta no es sencilla, ya que revela lo mucho que falta por entender no sólo el texto literario, sino también la figura de quien escribe.

Podemos resumirlo a una breve pero significativa lista:

1.- La violencia expresiva se da en las relaciones de poder que existen en el ámbito literario, teniendo en cuenta los contextos ya antes mencionados.

2.- La dominación de los cuerpos y los textos funciona en la medida que se gesta una creencia sobre la escritora y su literatura

3.- Debemos explicar la literatura en su capacidad transgresora como una forma de la subalternidad, la teoría feminista ya apela a esto pero siempre es necesario tenerlo en cuenta. .

Pensar en la figura de la escritora y los textos desde la perspectiva del subalterno, nos permite entender mejor la dicotomía del dominante/dominando y cómo esa misma relación permite la transgresión como parte de la dominación ejercida.

Siguiendo el pensamiento de Gayatri Chakravorti Spivak y Nathaniel Gardner podemos decir que los sujetos que hablan no ocupan una posición discursiva: “no hay sujeto subalterno irrepresentable que pueda conocer y hablar por sí mismo; la solución del intelectual no es abstenerse de la representación” (Spivak 324). Partiendo de esta cita entendemos que la voz del subalterno siempre es representada por un intelectual y esta voz siempre se contamina de la representación dominante. En el caso de las autoras que analizamos entendemos que la representación que están dando es la de un colectivo femenino y un cuerpo convertido en imagen discursiva. Verónica Gerber transgrede los prejuicios del cuerpo femenino y Vivian Abenshushan los de la materialidad del discurso en el cuerpo.

Un aspecto importante de los estudios de género es no revictimizar al sujeto que enuncia, es decir, no es necesario recalcar las formas de dominación que en él se perpetúan,

sino mostrar a través del análisis cómo el sujeto enfrenta y opone resistencia a estas formas de dominación política y del imaginario.

Judith Butler en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (2002) teoriza sobre el cuerpo como forma discursiva y performativa. La formación de cuerpos sexuados siempre está delimitada por una serie de elementos discursivos que conforman la psique en un aspecto social. La performatividad es la construcción y cómo presentamos nuestra sexualidad ante los demás. Es necesario entender cómo se configura el daño corporal a través de lo femenino desde su aspecto discursivo, es decir, el cuerpo como espacio del discurso.

Siguiendo el mismo orden de ideas, Foucault entiende el poder como una fuerza que se ejerce e instaura los paradigmas que se mantienen vigentes y regulan nuestra forma de pensar y de actuar a través del discurso.

Por lo tanto, Patricia Amigot y Margot Pujal en “Una lectura del género como dispositivo de poder” (2009) afirman que la dominación femenina se da a través de los dispositivos del género: “No obstante, el género siempre aparece en interacción con otros dispositivos de la desigualdad, y en esa interacción se configuran experiencias específicas. Esto último permite no olvidar la heterogeneidad que se da entre las mujeres y sus situaciones.” (122-123). De acuerdo con lo expuesto por las autoras, la dominación del sujeto femenino tiene por aliados la exageración de atributos como la irracionalidad y la emocionalidad. En ese sentido, los mecanismos psíquicos del poder aseverados por Amigot y Pujal destacan tres aspectos: vulnerabilidad fundamental en el ser como sujeto social; conciencia, autocensura e identidad y, por último, la melancolía constitutiva como precarización afectiva.

El primer punto se refiere a la sujeción, a la necesidad de subordinarse para posibilitar la existencia. El segundo aspecto se refiere a la autocensura y al autocastigo como parte del

proceso de sujeción. Comienza un proceso en donde lo femenino busca la dominación debido a que ha creído los discursos de verdad que se le han impuesto. El tercer punto se refiere a las posibilidades del amor. Lo femenino nunca es objeto de amor, sólo es sujeto de amor respecto a la idealización de las normas sociales y convenciones de verdades discursivas, más allá del cuerpo y el deseo.

Al entender cómo funcionan los mecanismos de poder a través del género podemos entender el por qué se ha relegado la literatura femenina a un espacio de lo sentimental, también hace evidente el por qué han tenido que ejercer y defender su papel jurídico como escritoras y autoras de los textos que han realizado.

Siguiendo la idea del poder y sus mecanismos discursivos en el género vemos como los textos analizados en este estudio transgreden esos mecanismos de poder a través de la visualidad. Más adelante, cuando entremos en la etapa de análisis, será evidente cómo se da esta transgresión de lo hegemónico en el diálogo con los textos que las autoras intervienen o apropian.

En el siguiente apartado abordaremos los temas de la literatura femenina en México y el recorrido de los estudios de género en la literatura.

1.3 Ejes de la literatura femenina en México

Para este apartado nos proponemos demostrar los temas que la literatura femenina mexicana aborda. Temas centrados en el cuerpo femenino como objeto de consumo y las distintas representaciones que se han realizado de este tema para poder así llegar a la literatura intermedia. También mostramos los temas que la literatura expandida ha tocado a partir de un enfoque de género. Esto con la finalidad de explicar los temas femeninos y las cuestiones de género en los textos analizados.

Para comprender cómo surgen los temas en la literatura femenina y cómo logran la transgresión, es importante hablar de lo hegemónico, ya que la hegemonía no sólo opera en la dominación sino también en lo que puede ser enunciado y lo que no. La RAE define la hegemonía como “supremacía de cualquier tipo” (DLE), sin embargo, partiendo de los estudios de género entenderemos lo hegemónico como aquellas estructuras que permean nuestra sociedad y dictan la norma, como es el caso del género, la sexualidad y hasta la misma literatura al imponer cánones estéticos que deben de seguirse para que algo sea considerado literatura o de lo literario (literariedad).

El término literariedad ya ha sido cuestionado por diversos autores, uno de ellos Jonathan Culler, debido a que no se puede asignar un modo de comprender lo literario ya que sólo responde a los parámetros estéticos de cada época. El autor nos brinda una serie de características que la literatura debe de poseer: la literatura trae a primer plano el lenguaje, integra el lenguaje, es ficción, es un objeto estético y es una construcción intertextual o autorreflexiva. Ahora bien, estas características se pueden encontrar en otros discursos como el publicitario, por lo que, lo literario es aquello que un lector acepta en determinado contexto.

Entonces, si pensamos en nuestros objetos de estudio, ¿podemos considerarlos textos literarios? Comprendiendo a partir de las reflexiones y diálogos que mantienen con el lenguaje en sí, es posible clasificarlos como textos literarios. Pero, vemos que gran parte de la producción de visualismos siguen siendo considerados por algunos lectores como meros juegos que no tienen gran repercusión en el lenguaje. Sin embargo cuando revisamos la historia de la visualidad en la literatura, vemos que esta se remonta desde los technopaegia griegos y paso por los carmina figurata del medioevo, los arcos triunfales novohispanos y nuestra más reciente literatura digital.

En este orden de ideas, revisamos la literatura de Sor Juana quien ya realizaba visualismos como es el caso del *Laberinto endecasílabo* y que debemos de considerar como parte del legado que dejó en la poesía visual mexicana.

Esto nos permite hablar desde una nueva perspectiva que nos permita analizar los temas de la literatura mexicana y los ejes de la literatura femenina, desde una mirada crítica de los estudios de género en la literatura. Alicia Verónica Ramírez Olivares en el texto “De la crítica literaria feminista a los estudios de género” nos brinda un recorrido sobre cómo se da un cambio en la percepción del lector sobre un texto a partir de una interpretación fundamentada en un feminismo literario al hablar de feminismo literario

(...) nos referimos a la crítica, análisis o acercamiento que se hace a un texto, desde una perspectiva femenina. Aunque, por supuesto, si se da el feminismo literario es porque ya existe un «cambio de paradigma» sobre la figura femenina, y que a nivel literario tiene que ver con lo que Robert Hans Jauss denomina «horizonte de expectativas», lo cual se relaciona con el bagaje cultural, social y político que posee un lector/a para interpretar un texto y la forma como se percibe el texto con la interpretación de ciertos elementos que configuren el mundo posible femenino para lograr un «cambio estético». (106)

La mirada con la que vemos los temas en la literatura mexicana, presenta un nuevo paradigma que nos permite fijarnos en aquellos que, siguiendo las ideas de Nelly Richard, hablan sobre lo femenino y es a través de esto femenino que se logra un cambio estético. Autoras fundamentales para entender esto son Judith Butler, Donna Haraway y Nelly Richard, quienes a través de los estudios de género abren un nuevo panorama para entender cómo funcionan los cuerpos y la materialidad de la escritura.

Para empezar, tenemos a Nelly Richard quien se cuestiona si es posible asignar un género a la producción textual en el marco de la precariedad que hay en la institución literaria

en torno a la literatura escrita por mujeres, pese a que el contexto desde donde la autora enuncia es el chileno, hay una serie de paradigmas que empatan con los de nuestro contexto: el del mutismo que existe en la publicación de autoras y la nula personalidad jurídica que tenían para publicar como se mencionó en el apartado 1.1 con las antologías de escritoras.

En el artículo “De la crítica literaria feminista a los estudios de género”, Alicia Ramírez Olivares nos brinda una perspectiva histórica sobre el reconocimiento de las sujetas como escritoras y a su vez de los enfoques que la crítica literaria planteó en torno a lo femenino. Una de las principales tesis del artículo es la constante reinterpretación del feminismo en la literatura a partir de la decodificación que se da del signo mujer:

El feminismo literario se basa en la reconfiguración de las estructuras simbólicas que han influido en la concepción del género femenino, dentro del mundo posible que propone el autor/a y de la interpretación que haga el lector/a. Se vale de diversas disciplinas y estudios teóricos, representa un pluralismo de vías hermenéuticas, puesto que la mujer se inserta en un ámbito cultural y social que constantemente cambia y que se relaciona con política, geografía, cultura, raza, entre otras, y que influyen en la concepción del signo mujer. (Ramírez 107)

A través de esta idea entendemos que el signo mujer no es fijo y que se da en distintas reinterpretaciones de acuerdo con el paradigma dominante. Es así que durante el periodo conocido como el feminismo de la igualdad, veremos temas que buscan poner a la mujer en los espacios públicos y privados para erradicar la idea del ser sumiso y pasivo por una de un ser activo y pensante: “se resalta a un yo literario que no esconde la voz femenina, o se resalta a un sujeto social que obedece a la constitución de una personalidad de acuerdo con su entorno social y su genética natural.” (Ramírez 109)

Más adelante, nos menciona el estado actual de los enfoques de la crítica literaria y la teoría de género, pasando por la interpretación de la identidad a partir de la situación histórica

de un sujeto y la reinterpretación de su mundo posible (teoría decolonial) a la de la reivindicación de la mujer como escritora en un territorio donde el rol social había sido el de ser madre y esposa, por lo que el reconocimiento del sujeto en el estar de la sociedad es indispensable para armar una teoría sobre los escritos femeninos. Por esta razón menciona a Sor Juana como ejemplo del abandono a la figura femenina por no ser considerada parte del desarrollo intelectual:

Sor Juana, por ejemplo, fue una mujer escritora reconocida y respetada intelectualmente en su época; sin embargo, a pesar de esa fama, posteriormente no se le dio la importancia en la historia de la literatura mexicana, sino hasta años más tarde, cuando se vuelve a convertir en un fenómeno estético, a partir de los años 80; fue entonces cuando varios investigadores se disputan el hallazgo de sus textos. (Ramírez 119)

Es a partir de estos puntos que a nosotros nos corresponde pensar en la importancia de esta reivindicación del signo femenino como eje central de los temas en la literatura femenina en México. Podemos observar que la literatura mexicana busca mostrar este tema a través de la enunciación del yo.

Como parte de nuestra experiencia lectora, una gran cantidad de autoras escriben sobre la maternidad y los roles femeninos en la sociedad. Estos temas los podemos encontrar en escritoras como Brenda Navarro con *Casas Vacías*, Aura García Junco con *Anticitera*, *artefacto dentado*, Daniela Bohórquez con *Óptica sanguínea*, por mencionar algunas.

Si nos remitimos a nuestros objetos de estudio encontramos que Verónica Gerber Bicecci constantemente se cuestiona el rol femenino y el papel de la maternidad. En *Mujeres Polilla* (2018) cuestiona las características misóginas que comparan a la mujer con los animales y que se convierten en insultos que la sociedad usa a diario: zorra, perra, cerda, como parte de esos sustantivos con carácter misógino. A través de la ironía, Verónica habla

de otro tipo de mujeres: las mujeres polilla. Esta idea es representada a través de recortes circulares en el texto como forma de mostrar este recurso a través de lo visual, basándose en la actividad que realizan las polillas: comer papel.



Fig. 1. Verónica Gerber. *Mujeres Polilla IX*. 2021, Galería Proyectos Monclova.

Fig. 1. 1. Figura en un trabajo de investigación con detalles bibliográficos completos en el título

En la imagen vemos representado lo dicho anteriormente sobre la representación visual de la polilla a través de los círculos.

Por otro lado, Vivian Abenshushan cuestiona la identidad jurídica y el reconocimiento de las escritoras, así como la tesis desarrollada sobre la infinitud de las ideas en el texto. En *Permanente Obra Negra* (2019) vemos el desarrollo de la idea de la negra literaria, aquellas escritoras fantasmas que no obtienen reconocimiento por los textos que producen, así como de las relaciones de poder que han existido a lo largo de los años en la literatura con respecto a las periferias.

Es a través de distintos tipos de tipografía y de un texto dividido en seis partes que Vivian crea una relación intertextual con diferentes ideas y desarrolla sus ideas sobre la escritura y la transgresión.

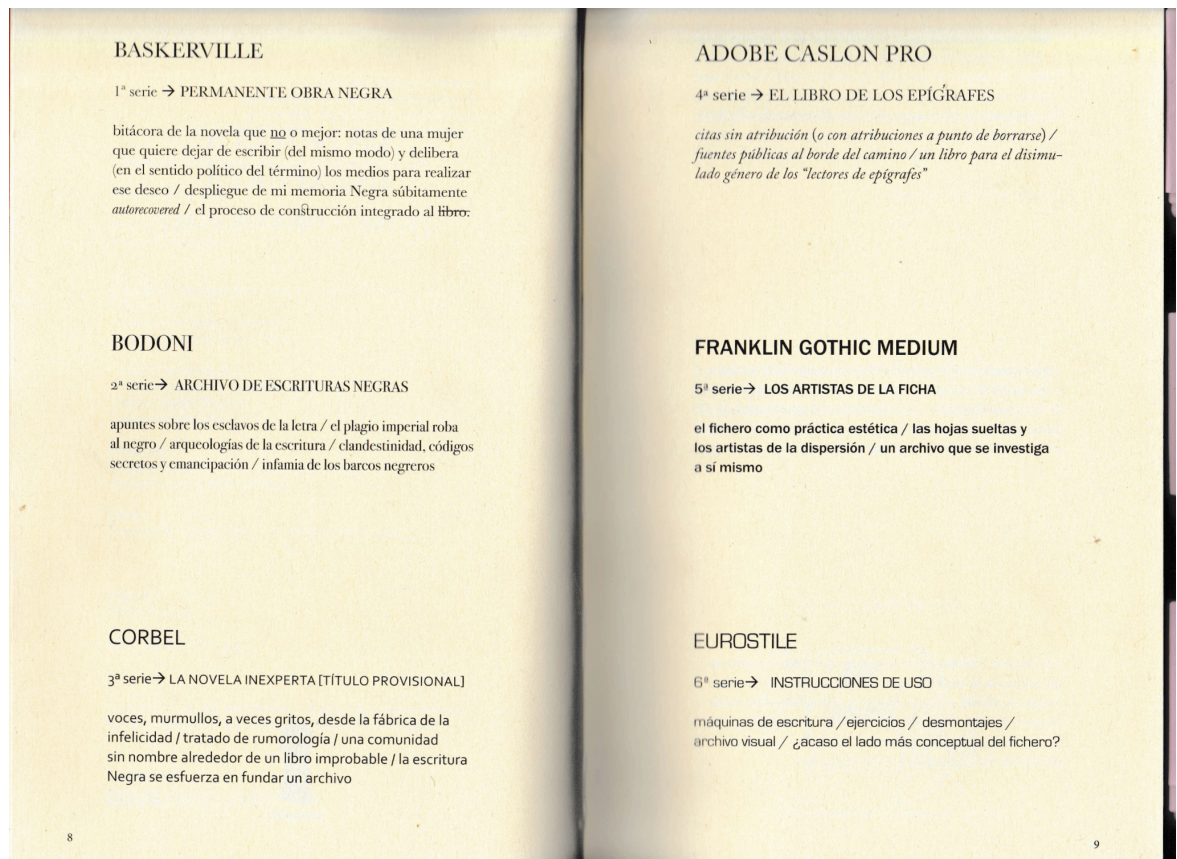


Fig. 2. Vivian Abenshushan. *Permanente Obra Negra*. 2019, SEXTO PISO.

Fig. 1. 2. Figura en un trabajo de investigación con detalles bibliográficos completos en el título

En la imágenes observamos la clasificación por tipología y como cada una nos brinda un desarrollo de ideas que permite entender la obra como un conjunto pero también por separado. Podemos clasificarlo de la siguiente forma

Tipografía	Idea desarrollada
Baskerville	Novela sobre la idea de escribir y las negras literarias
Bodoni	Ideas sobre la esclavitud literaria y las formas de transgresión en la escritura
Corbel	Fragmentos polifónicos sobre la idea de fundar un archivo y la clandestinidad de las autoras
Adobe Caslon Pro	Citas sobre epígrafes
Franklin Gothic Medium	El uso del fichero como un archivo en la práctica literaria.
Eurostile	Archivo visual sobre el uso del fichero pero también sobre las ideas plasmadas en las otras tipografías.

Observamos la relación que existe entre los textos en torno a un mismo tema: el de la Negra literaria y la memoria. El uso de distintas tipografías da por entendido que cada texto

es independiente en el fichero, pero el hecho de colocarlos juntos los convierte en una misma unidad de significado.

Concluimos este apartado con la afirmación sobre que los temas en la literatura femenina se renuevan conforme el paradigma en el que se encuentran. Cada época literaria reformula los conceptos sobre el feminismo y los temas que surgen a partir del movimiento.

En el siguiente apartado explicamos la tradición literaria de lo visual a partir de movimientos como el Fluxus, pero también explicamos el constante ciclo de las formas no convencionales de la escritura.

1.4 Acercamientos a una historia del nuevo arte de crear historias (literatura intermedial)

Para este apartado nos proponemos presentar el contexto en el que nace la literatura intermedial a partir de los escritos de Ulises Carrión, el análisis que Javier Maderuelo realiza de ellos en *Ulises Carrión, escritor* (2016) y un recorrido histórico y teórico por los textos que nos permiten entender esta nueva forma de creación. Del mismo modo buscamos establecer una conexión entre los textos analizados y su influencia carrioncista. Explicamos qué es el fluxus y cómo este movimiento artístico influye en la concepción de las artes, incluida la literatura.

Las formas de creación no convencionales se pueden rastrear desde la Antigua Grecia con las technopaegnias griegas que podemos asociar con los caligramas; también podemos mencionar los carmina figurata del medioevo y las creaciones novohispanas conocidas como laberintos endecasílabos o laberintos poéticos.

Sin embargo, podemos ubicar a Stephane Mallarmé como uno de los primeros poetas en cuestionar la materialidad del texto en la construcción del poema *Un tiro de dados jamás abolirá el destino* o *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* obra que cuestiona la

materialidad del espacio de la escritura y que pondría un especial énfasis en las posibilidades de la creación literaria. De acuerdo con Cózar en *Poesía e imagen* (1991) el texto poético de Mallarmé crea sentidos superpuestos que tienen un impacto entre elementos a partir de un lenguaje objeto que convierte a las artes en un lenguaje y no en un vehículo (347)

Para Cózar el cubismo, futurismo y dadaísmo son las vanguardias que llevarán al término el proceso de montaje de la palabra. El cubismo por un lado jugará con los planos, las formas y los objetos líricos como en el caso del poema *La pluie* de Apollinaire. El futurismo se preocupa e intercede en las posibilidades visuales o fónicas del lenguaje. Por último el dadaísmo está convencido de que lo literario debe de convertirse en acción, de ahí el irracionalismo de sus elementos.⁸ Si mencionamos estas tres vanguardias se debe a la experimentación que estas realizaron con el lenguaje y sus posibilidades, nociones que se acercan a la idea no instrumental del lenguaje y de la experimentación textual que observamos en los objetos de estudio (formas, soportes, materialidad)

Uno de los grupos más importantes en el ámbito de la experimentación en las poéticas visuales fue el *Noigrandes* conformado por poetas como Augusto de Campos y que da inicio a la poesía concreta en Brasil, punto de referencia para las demás expresiones en latinoamérica. El grupo jugaba con los límites de la palabra y buscaba dotarla de otras significaciones.

Por otro lado, en México, tenemos expresiones visuales por parte de escritores como Tablada, quien con sus caligramas nos da una muestra de la visualidad. También tenemos experimentaciones como las de Octavio Paz con los discos grabados en conjunto con Vicente Rojo, así como con sus "Topoemas". Uno de los movimientos que más interactúa con este tipo de expresión es el estridentista, fundado por Manuel Maples Arce y Germán List

⁸ de Cózar, Rafael. *Poesía e imagen Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XX*. El carro de la nieve, 1991.

Arzubide, quienes experimentaran con las posibilidades tecnológicas de la escritura al hacer poemas que recrean el cine y la radio.

Sin embargo, un trabajo visual mucho más formado y concreto con su forma de expresión lo veremos con *El canto del gallo* (1972) de Jesús Arellano, lo que denomina poeectrones, una serie de poemas realizados con una máquina composer, lo haría entrar en la poesía visual concretista al aplicar tecnologías nuevas al texto y ligarlo con una fuerte carga política.

También mencionamos el trabajo de Samuel Gordon *La poesía visual en México* (2011) cuyo trabajo es un sustento teórico que permite entender la visualidad en la poesía mexicana con cuestionamientos hacia la poesía visual y conceptos como la imagen poética mostrando un gran panorama que abarca la Nueva España, los caligramas de Tablada, el estridentismo y estudios sobre *Blanco* de Octavio Paz

Actualmente, hay un creciente interés por estudiar y visibilizar la producción literaria femenina debido al cambio de paradigma que se le da a lo literario en el siglo XX. Este cambio, teórico y creativo, cuestiona los mecanismos que distribuyen la literatura, la forma de escribir y la necesidad instrumental de la lengua.

Hay una larga historia de este cambio de paradigma que podemos rastrear a partir de autores como Roland Barthes y Jacques Derrida, quienes lo prevén a partir de las lexías y la deconstrucción de las narrativas. Terry Eagleton retoma el pensamiento de Derrida para explicar los cambios de paradigma:

Si se examinan de cerca esos primeros principios, se cae en la cuenta de que siempre pueden ser "desconstruidos"; se puede demostrar que más bien son producto de un sistema particular de significados que lo apuntala desde afuera. Generalmente se definen los primeros principios de esta clase partiendo de lo que excluyen, forman parte de la "oposición binaria" tan cara al estructuralismo. Así, para una sociedad

dominada por quienes pertenecen al sexo masculino, el hombre es el principio básico y la mujer lo opuesto y lo excluido; y mientras tal distinción mantenga su puesto firmemente todo el sistema funcionará con eficiencia. (Eagleton 83)

La “deconstrucción” se entiende como aquel proceso que permite entender las oposiciones como transgresiones del texto y que permiten desmantelarlo en la significación de las aporías del sentido.

Barthes propone en *S/Z* (2004) las lexías como unidades mínimas de lectura que surgen a partir del significante, comprendidas a través del significado y que permiten construir múltiples interpretaciones de un texto (Barthes 9-12).

Estos conceptos, deconstrucción y lexías, nos permiten entender la fragmentación de juegos textuales como lo son los hipertextos y los textos intermediales. Cada uno de estos fragmentos de significado permite la constante reinterpretación del texto y que podemos observar en *Mujeres Polilla* (2018) al resignificar con la apropiación y los recortes circulares en cada uno de los puntos del poema *Catálogo de las mujeres*, de Sémónides de Amorgos. También lo observamos en *Permanente Obra Negra* (2019), al tener un formato de fichero que permite la reinterpretación en cada uno de los aspectos que conforman el libro: imagen, texto, tipo de letra, espacios y citas.

Estos juegos textuales los podemos rastrear en textos como *Si una noche de invierno un viajero* (1979), de Italo Calvino; *Diccionario Jázaro* (1985), de Milorad Pavić y en Latinoamérica obras como *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. Los anteriores son una muestra de los cambios estructurales que se estaban produciendo en la narración. Estas novelas juegan con la estructura del texto a partir de la codificación de la escritura y la decodificación con lo que el lector observa. Entonces el texto se convierte en algo que sólo se puede decodificar a partir de los elementos visuales con los que contamos.

Los textos con los que trabajamos siguen la misma estructura de la codificación y decodificación a partir de las imágenes que nos muestran, pero qué entendemos por imágenes y cómo estas se convierten en parte de un texto literario, ya no como un paratexto sino como la escritura en sí. Estas nuevas formas de narrar abandonan la linealidad del texto y los papeles establecidos por el autor y lector, nos da una multilinealidad de lecturas que nos permiten lograr eso que Barthes llama la reinterpretación. Es a partir de este cuestionamiento que realizamos este recorrido ideológico e histórico que nos permite entender el cambio de paradigma.

Hay un largo antecedente que se puede rastrear desde los inicios del fluxus y de la poesía concreta. Lo hegemónico se desestabiliza, la forma no puede seguir siendo la misma porque se está volviendo obsoleta. No responde a las necesidades políticas, sociales y artísticas de los nuevos creadores y sus contextos. Hay una democratización de las artes y del conocimiento y una reflexión sobre el papel del escritor y qué es realmente la escritura.

Estos cuestionamientos comenzaban a surgir en el ambiente literario mexicano por la década de los 70. Escritores, jóvenes promesas, como Ulises Carrión, dejarían la literatura pero no el acto de la escritura.

Tales fundamentos y decisiones no sólo están basados en las decisiones artísticas de los creadores, también tienen una fuerte posición de resistencia ante las editoriales que muy poco habían hecho por la publicación de escritos que fueran en contra de la hegemonía que por muchos años había dejado fuera a escritores y escritoras que hablaban de otras formas de concebir el arte y el contexto. Esta hegemonía había estado liderada por el creciente boom latinoamericano que surge de un éxito editorial con visión cosmopolita y folklorizada de Latinoamérica.

Entonces, ¿qué tenemos acerca de los materiales y escritos que se realizaron bajo un nuevo paradigma literario? Para poder hablar del cambio de pensamiento en la

conceptualización de lo literario, de la literatura hacia la escritura y el libro como objeto es necesario hablar de Ulises Carrión, quién será de vital influencia en las producciones de las autoras que se estudian: Verónica Gerber Bicecci y Vivian Abenshushan (et al.).

El acercamiento a las ideas e influencias de Carrión abren el panorama a la historia de la nueva escritura y cómo ésta es un medio para dar voz a lo no hegemónico, aquello que rompe con el género, los cuerpos y crece en un ambiente de resistencia.

En un primer momento, tenemos la idea de la escritura como una problemática en el arte. Javier Maderuelo, en “Ulises Carrión, escritor” (2016), explica que la escritura tiene una función instrumental que nos sirve para transmitir información útil a partir de las cosas que nombramos y de los actos que realizamos. Por lo tanto, para que la escritura llegue a ser un arte por sí mismo debe de alejarse de su finalidad instrumental y narrativa. (Maderuelo 23)

Con base en estos fundamentos, Ulises Carrión, se aleja de la literatura para experimentar nuevas formas de escritura. De esta forma se le cataloga escritura expandida o como literatura extendida, término explicado por Cruz Arzabal, García Walls y González Aktories en “Intermedialidad” capítulo del libro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (2021). Podemos entender la literatura extendida como “la ruptura de las fronteras entre artes y discursos” (II). Los autores, anteriormente mencionados, toman como ejemplo de discusión la obra de Ulises Carrión. Esto nos permite catalogar, en un primer momento, la obra de Gerber y Abensushan como manifestaciones de la literatura extendida debido a la influencia que tienen de la obra carrioncista.

Pero, ¿cómo y de dónde surge esta influencia? No basta con explicar la concepción que Ulises Carrión tiene sobre la escritura, también hay que revisar como la desconfianza que comienza a tener de lo literario y lo retórico como medio artístico de la literatura le permite entender que otro factor importante son los soportes en los que se distribuye la literatura, la

cual ha estado supeditada a la censura de las editoriales al discriminar textos, ya que esto sólo afianza el poder y jerarquía de dichas instituciones. (Maderuelo 42)

Esta concepción de las editoriales, explica Javier Maderuelo, lleva a la marginalización de las formas no convencionales de arte (Maderuelo 50), ya sea el performance, el videoarte, etc... por mencionar algunos.

Entonces tenemos que la reflexión del poder de las editoriales frente a los textos literarios que publican, desemboca en una censura que marginaliza otras formas de expresión artísticas.

Carrión desarrolla, por influencia de corrientes como el Fluxus y el contacto con Ehrenberg, una escritura que no sólo rompe con el significado y el significante de la relación que mantienen las palabras en un texto, sino que también critica a la industria y a los medios de difusión al entender que la escritura se manifiesta en espacios relegados a soportes que pueden ser llenados con estructuras que condicionan el significado de un texto, llámese textos literarios o instrumentales de la comunicación.

Al entender esto, disocia la escritura literaria de la dicotomía realidad-ficción y comienza a trabajar con estructuras que se pueden convertir en metáforas como es el caso de su libro “Sonnets”. Uno puede reconocer un soneto debido a su estructura sin la necesidad de entender el significado de las palabras y eso es lo que Carrión pone en evidencia. A él (en un principio) no le interesa el tema, pero sí la forma, por lo tanto el elemento intrínseco de la escritura será el espacio y cómo permite alterar la expresión de los textos y el sentido de los mismos (79) por medio de recursos como la tautología, la apropiación, la variación y la permutación que sugerirá situaciones a través de códigos.

A partir de esto, podemos encontrar una relación entre *Constellations* de Carrión y *Mujeres Polilla* (2018) de Verónica Gerber. En el primero, Carrión relaciona unos puntos dispersos en la hoja con los poemas de *Constellations* de James Joyce; en el segundo caso,

Verónica, recorta círculos en los puntos del poema *Catálogo de las mujeres* de Semónides de Amorgos. Por lo tanto vemos que una relación que puede tomarse como una influencia de Carrión en Gerber.

Observamos una relación parecida con el texto *Permanente Obra Negra* de Abenshushan al tener elementos que la clasifican como un libro-obra/gráfico-textual al ser concebido como un fichero en su publicación impresa (sólo si no se toma en cuenta su origen como una página web, pero eso se discutirá más adelante al analizar las respectivas obras desde la literatura intermedial).

Podemos entender estos textos a partir de los *iconotextos*, término propuesto por Peter Wagner en *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (1996): “Se entiende por *iconotexto* una obra en la que el lenguaje visual y el verbal están fusionados e integrados en un todo que no puede dividirse sin que la obra pierda su identidad semántica y estética .” (Givone 129)

De acuerdo con lo establecido por Aktories, Arzabal y Walls, podemos analizar *Mujeres Polilla* (2018) y *Permanente Obra Negra* (2019) desde lo intermedial; ya que los procesos que realizan crean una fusión entre los medios que no permiten la separación de estos y que a su vez sólo tienen sentido si se encuentran juntos. (Aktories et al. 11)

Por lo tanto, entendemos que ambas obras utilizan distintos procedimientos con un sólo fin, el de la transgresión de lo hegemónico (iconotextos estudiados por la intermedialidad) a través de los soportes, el lenguaje, la expresión, el sentido, la yuxtaposición y la fusión.

Desde la teoría, revisamos cómo surge la escritura que realizan las escritoras Verónica Gerber Biceci y Vivian Abenshushan, también cómo se da el cambio de paradigma y pensamiento que lleva a que exista esta renovación en la literatura y en el modo de comprender los textos.

Capítulo 2: Intermedialidad. Metodologías para analizar visualidades.

Para este capítulo nos proponemos explicar cuales son los mecanismos que utiliza la literatura visual y cómo podemos entender un texto literario con esa estructura, la de la imagen como texto. Así mismo, también explicamos los conceptos de literatura expandida, transmedia, multimedia e intermedial, a partir de las propuestas teóricas de Julian Woodside Woods, Roberto Cruz Arzabal y María Andrea Giovine en *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (2021).

Los estudios intermediales surgen a partir de la necesidad de comprender las diferentes expresiones artísticas que las vanguardias estaban desarrollando en Europa a mediados del siglo XX. Lo intermedial hace referencia a la mirada de quien observa la obra y no tanto de quien la crea ya que los límites de lectura sólo existen para el lector y el decodificar esos límites es su tarea como parte de un proceso activo.

Indudablemente, este cambio tiene su auge a partir del desarrollo de las tecnologías y la relación que estas mantienen con la producción de discursos. Dick Higgins considera que

los límites entre las artes, marcados por el renacimiento, que proliferaron en la revolución industrial ya no pueden mantenerse a partir de la estética naciente del Fluxus. De este modo acuña el término intermedia para definir aquellas obras que rompían esos límites a partir de los nuevos órdenes de producción ligados con el consumo. El concepto de Higgins permite entender cómo las artes pueden intercambiar sus medios y fundirse en algunos aspectos para producir nuevas identidades y lenguajes (González et al. 5-6).

La intermedialidad nos permitirá analizar los objetos como procesos de migración y transformación de los lenguajes que sugieren, es decir, a partir de su dinamismo. En el libro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (2021), los editores compilan una serie de artículos que proponen distintas metodologías para poder estudiar las obras intermediales.

Para la finalidad de este estudio nos centraremos en explicar aquellas que nos permiten analizar las relaciones entre imagen y texto, por lo tanto la metodología de análisis es extraída de los siguientes capítulos: “Materialidad”, de Roberto Cruz Arzabal; “Escritura/Inscripción”, de María García Walls; “Legibilidad” Cinthya García Leyva; “Libro”, de Susana González Aktories; “Imagen”, de María Andrea Giovine Yáñez y “Poéticas visuales”, de María Andrea Giovine Yáñez.

Debido a la naturaleza híbrida de los textos, también utilizaremos la metodología propuesta por Gabriel Hernández Espinosa, en la cual se propone analizar el texto a partir de dos categorías: básica y periférica. Cada categoría profundiza en distintos conceptos que permiten desentrañar la naturaleza de las poéticas visuales. La categoría básica propone analizar el marco, la textura, la forma, el color, los usos retóricos generales y el ethos (estos dos últimos tomados a partir del Grupo μ). La categoría periférica analiza la temporalidad, el punto tipográfico, el ritmo y el contraste plástico. Es importante mencionar que los elementos de la categoría básica siempre están presentes, pero los de la periférica pueden no estarlos, por lo que pasan a ser elementos de segundo orden.

Para los fines de este estudio, hemos decidido tomar puntos de encuentro entre ambas propuestas para entender los mecanismos en los objetos de estudio. Esto se debe a que la naturaleza de ambos es distinta, mientras que en la obra de Bicecci nos encontramos con un poema (bajo las condiciones de lo que ya se ha expuesto sobre la forma y el fondo), la obra de Abenshushan es una novela que necesita de otros conceptos para ser analizada.

Antes de explicar los conceptos realizaremos un breve recorrido por la historia de los estudios de la intermedialidad que nos permita entender el surgimiento de los mismos.

2.1 Acercamiento histórico a los estudios intermediales

Para entender el concepto intermedia es necesario diferenciarlo de dos conceptos muy parecidos: experimental y extendido. Comúnmente utilizan estos conceptos como sinónimos para la descripción, análisis y difusión de las prácticas artísticas híbridas.

El término experimentación se refiere al abandono de los esquemas dominantes y al cuestionamiento de los fundamentos de la existencia de una obra. El término extendido se refiere a la ruptura entre fronteras del arte y los discursos, un trasvase de códigos entre el lenguaje y los medios que comúnmente se relaciona al uso de imágenes en obras literarias. Por último, lo intermedia es aquella convivencia entre medios y lenguaje de las obras pero desde la mirada de quien analiza más que aquel del que crea.

En un principio, Dick Higgins acuña el término intermedia para entender los discursos a partir de los cruces, roces e intercambios con otros medios, por lo que lo intermedia es un fenómeno que se da en obras con múltiples lenguajes e identidades en donde los medios de comunicación tienen un papel importante.

Hans Lund habla sobre la relación intermedial que se da en tres categorías: combinación, integración y transformación. Estas categorías engloban los procesos de yuxtaposición, correspondencia, adaptación, intercambio o fusión de discursos.

Irina Rajewsky distingue el cambio o transferencia como parte de obras que se adaptan, la combinación de medios en los mixed media y las referencias intermediales cuando un medio simula la presencia de otro. Para Rajewsky hay una clara diferencia entre los términos intra, inter y trans; el primero es cuando sólo abarca un medio; el segundo, dos medios y el tercero se da con fenómenos elaborados en cada medio con sus respectivos discursos y/o recursos.

Cluver menciona que los productos intermediales son textos intersemióticos en los cuales es imposible separar la imagen de la palabra. A partir de esta definición acuña los términos transmedia que recurre a la transposición y cuyo ejemplo es la écfrasis; el segundo es multimedia que a partir de la yuxtaposición nos da medios separables; el tercero, los mixed media que a través de la combinación nos dan las novelas gráfica; y por último, las relaciones intermedia que por medio de la unión y fusión dan resultados como la poesía fonética y concreta.

Wolf reconoce el vínculo entre lo intermedial, la intertextualidad y la intersemiosis al nombrarlo como una metarreferencialidad como forma de explicar dos formas de composición: lo extracomposicional y lo intracomposicional, el primero como la transición de un discurso a otro y el segundo como una creación coparticipativa.

Norman Bryson y Micke Bal acuñan el término Poéticas Visuales cuyo principal enfoque son los estudios semióticos dedicados a las relaciones entre textos e imágenes (visualidades).

En lo que a el estudio concierne nos ceñimos a una definición de lo intermedial como aquella convivencia entre medios que permiten la creación de nuevos significados a partir de la textualidades y materialidad que utilizan desde la mirada de quien analiza.

A partir de la propuesta de estos autores, nos adentramos en la propuesta de análisis de Gabriel Hernández Espinoza para abordar la poesía visual.

2.2 Propuesta de análisis para la poesía visual

Hernández elabora una propuesta de análisis para la poesía visual, la cual se fundamenta en conceptos que se retoman del estudio de las visualidades. Ya antes mencionamos que la propuesta se fundamenta en el análisis de dos categorías: la periférica y la básica. En la metodología se propone un esquema que permite visualizar las relaciones jerárquicas.

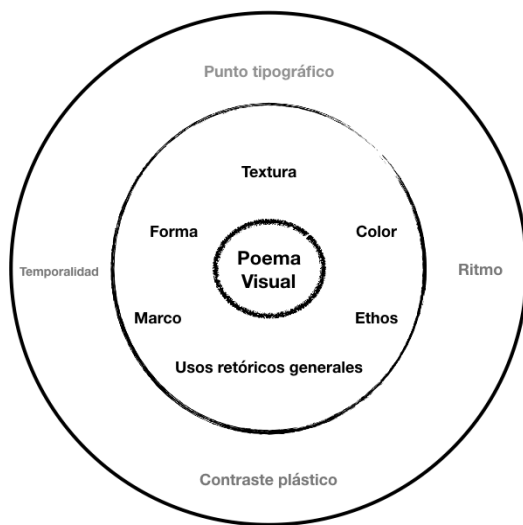


Fig. 1. Gabriel Hernández Espinosa. *Esquema de la propuesta de modelo de análisis*. 2013, Poesía visual en México a finales del siglo XX, FFyL, BUAP.

Fig. 2. 1. Figura en un trabajo de investigación con detalles bibliográficos completos en el título

El investigador menciona cuatro características que permiten clasificar una manifestación artística como poesía visual. Enlistamos las características.

1. Multimodal: la integración de distintos códigos convierte las expresiones en manifestaciones híbridas.
2. Varios centros informativos: múltiples lecturas
3. Sintaxis simultánea: no hay orden establecido; el lector decide cómo acercarse a este tipo de textos.

4. Lectura rápida: la decodificación de la lectura puede variar dependiendo del estímulo.

Procedemos a explicar los elementos de análisis de cada una de las categorías: básica y la periférica. Tengamos en cuenta que para la construcción de esta propuesta se retoman conceptos explicados por el Grupo μ en *Retórica General* (1987) y *Tratado del signo visual* (1993) Por lo que también recurriremos a los textos de donde dicha propuesta nace.

2.2.1 Categoría Básica

Para el análisis de la Categoría Básica se propone analizar los siguientes conceptos: el marco, la textura, la forma, el color, los usos retóricos generales y el ethos. Cada uno de estos conceptos busca profundizar en los mecanismos que todo poema visual debe de tener.

Marco

Uno de los primeros elementos para analizar en un poema visual es el marco. De acuerdo con Gabriel Hernández Espinosa, en el marco: “se aíslan las formas visuales por medios ajenos a la percepción de las imágenes, de aquí se desprende una clasificación de los poemas visuales” (66).

Dicha tipología clasifica los poemas en siete tipos: poema minimalista, poema verbal-visual, poema-propuesta, poema-acción, poema-objeto, video-poema y poesía cibernética.

Para los fines metodológicos de este estudio, sólo explicamos y ejemplificamos el poema minimalista, poema verbal-visual, poema propuesta, poema-objeto y poesía cibernética. Dejamos de lado los otros debido a que se alejan de los objetos de estudio.

El poema minimalista “Busca expresar la materialidad del signo plástico enunciado. Anula todo discurso semánticamente complejo para ofrecer la pureza simple de lo elemental: superficies, trazos, la dinámica de una situación en el espacio, la percepción del ritmo por medio de la serialización de las imágenes, etc. Generalmente requiere de un marco-título de

referencia para cobrar sentido” (Hernández 66). El autor enfatiza en la necesidad de un título para que este poema tenga sentido. Mientras en el texto lo ejemplifica con *Apartheid Soneto* de Avelino de Araujo, optamos por ejemplificar con “Ritmos” en *Poesías* de Ulises Carrión, con la finalidad de ofrecer otros textos que amplíen la ejemplificación. Seguiremos la misma estructura con los otros ejemplos.

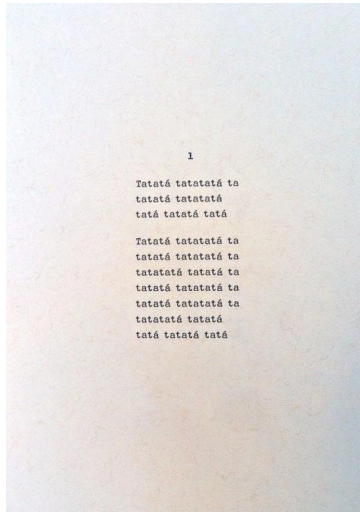


Fig. 2. Ulises Carrión. *Ritmos*. 2007, Poesías, Taller Ditoria.

Fig. 2. 2. Poema en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

El poema verbal-visual es aquel que “conjuga palabra e imagen (...) dos discursos disyuntivos tomen sentido al relacionarse entre sí, construyendo el poema como una red de informaciones cruzadas entre sus aspectos plásticos y verbales” (Hernández 66-67). Con la finalidad de ejemplificar utilizamos el poema “El saúz” en *Otro día* de Verónica Gerber Bicecci



Fig. 3. Verónica Gerber. *El saúz*. 2019, Otro día, Almadía.

Fig. 2. 3. Poema en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

El poema-propuesta es, en palabras de Hernández: “Presenta variaciones tipográficas y enfatiza la posibilidad de que el arte sea un suceso abierto a cualquier persona y no propio de un artista especializado” (Hernández 67). En este poema el papel del lector va mucho más allá de la observación, ya que implica la interacción con el texto en su característica temporal efímera y situacional. Tomamos como ejemplo *Envío #6 Más allá de la vanguardia: La transmaternidad*, utilizado por el colectivo *Polvo de Gallina Negra*, y que tomamos del Archivo “Pinto mi Raya”.



Fig. 4. Polvo de Gallina Negra. *Envío #6 Más allá de la vanguardia: La transmaternidad*.

(s.f.), Archivo “Pinto mi raya”.

Fig. 2. 4. Arte correo en un archivo con detalles bibliográficos completos en el título

El poema objeto “Consiste en dotar de una dimensión simbólica o metafórica a un objeto o conjunción de objetos habitualmente tomados de la vida cotidiana, descontextualizados y/o manipulados, convirtiéndolos así en portadores de un mensaje poético” (Hernández 68). Podemos decir que el poema objeto está ligado con la materialidad del poema y las metáforas materiales de las que habla Katherine Hayles en su libro *Writing Machines* (2002) y que describe como artefactos cuyas propiedades físicas y usos históricos estructuran nuestras interacciones (21 - 24), retomamos esta información a partir del libro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (2021). Como ejemplo mostramos el poema de Joan Brossa.

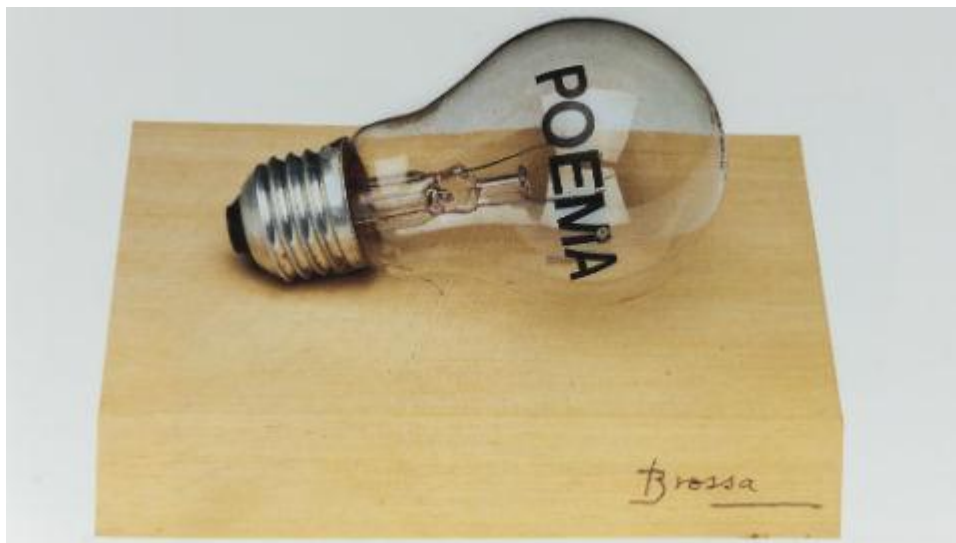


Fig. 5. Joan Brossa. *Poema*.

Fig. 2. 5. Poema con detalles bibliográficos completos en el título

Por último, la poesía cibernética “La poesía cibernética o ciberpoesía incorpora a la creación del poema visual y/o sonoro todas las posibilidades ofrecidas por la informática e internet. En la ciberpoesía se integran las distintas variantes de poesía experimental hasta aquí

vistas y ha dado origen al nacimiento de algunas otras, como la joven holopoesía, que consiste en hologramas poéticos.” (Hernández 69). Como ejemplo de este tipo de poéticas, tenemos los poemas alojados en la página <https://brokenenglish.lol/> de Horacio Warpola y Canek Zapata.

Identificar la tipología nos permite relacionarla con los objetos de estudio para ofrecer una clasificación que sea extensiva.

Forma

Esta categoría explica las relaciones jerárquicas que componen la línea, los contornos, las figuras y el tamaño y variación de las formas de éstas.. Al identificarlas y establecer la orientación, obtenemos la situación del espacio, la cual puede ser central, marginal, horizontal o vertical. El resultado de esta relación jerárquica es la tensión entre las imágenes y las palabras, esta puede ser nula, débil o fuerte (Hernández 70).

Textura

El modelo de Gabriel Hernández entiende la textura a partir de Fernández Serrato y su clasificación de texturas en el material del soporte y las de evocación sinestésica (Hernández 69). Trabajaremos con ambas, el texto de Verónica Gerber evoca lo sinestésico y el de Vivian Abenshushan el soporte.

Color

Este aspecto se fundamenta en tres variables, la dominancia, la luminosidad y la saturación. En la propuesta metodológica se menciona que en ocasiones este elemento puede ser o no ser un elemento de peso, por lo que dependerá del poema si se encuentra en la

categoría básica o en la periférica. Para la investigación lo trataremos como elemento de ausencia o presencia (Hernández 71).

Usos retóricos generales

La propuesta de análisis de Gabriel Hernández Espinosa propone una simbiosis entre la retórica visual y la retórica verbal debido a las características dicotómicas que poseen: abierta/general y específica/puntual, respectivamente (65-66).

Hemos decidido explicar la metodología pero retomando los textos origen centrándonos en el apartado “La relación retórica” en el libro *Tratado del signo visual* (1993) del Grupo μ (243).

Retomando al Grupo μ , explican una clara diferencia entre lo icónico y lo plástico, así como de lo iconoplástico. Cada uno de estos tipos de retórica, responde a los elementos que se encuentra en presencia/ausencia o en conjunto/disjunto; sin embargo, se acepta cierto grado de concomitancia que permite puntos en común entre las tres retóricas.

Debido a los propósitos de la investigación se explican cada una de estas retóricas con la finalidad de entender si los objetos de estudio producen significado a partir de lo icónico, lo plástico o lo iconoplástico.

Icónico

Tropos

Para el Grupo μ , el tropo se encuentra “*in absentia* conjunto (IAC)” y que Hernández explica como “el término percibido sustituye al concebido, es decir que un elemento sustituye a otro que debería aparecer en las relaciones formales configuradas por el texto visual. A esto tradicionalmente se le ha llamado metáfora visual.” (65). Es decir, hay una sustitución que lingüísticamente se acerca a los procesos que se dan en la metáfora y la metonimia (Grupo μ 247)

Interpenetraciones

Para el Grupo μ , las interpenetraciones son “*in praesentia* conjunto (IPC)” y que Hernández explica que se producen cuando “se construye una figura combinada de dos o más elementos, aparecen todos juntos y presenta rasgos de uno y otro elemento, y no predomina alguno” (65).

Emparejamientos

Los emparejamientos se encuentran “*in praesentia* disyunto (IPD)”. Hernández los explica como “Resultan de la presencia simultánea de dos figuras diferentes con su propio espacio bien delimitado y regularmente se considera a una como transformación de la otra, no hay subordinación o coordinación y pueden construir una archiforma” (65). Es importante aclarar que no hay relaciones jerárquicas en este uso retórico.

Tropos proyectados

Los tropos proyectados se encuentran “*in absentia* disyunto (IAD)”. Hernández explica que “no hay sustitución de elementos, en el tropo proyectado hay un elemento ausente, el concebido, sin embargo las figuras o formas percibidas deben evocar con suficiente fuerza el elemento ausente” (55). El autor explica que este uso retórico se da por la presencia única de la imagen o por la alusión al referente que puede existir con algún título.

Plástico

Tropos

Para el Grupo μ , el tropos se encuentra “*in absentia* conjunto (IAC)” en donde lo percibido es conforme a un tipo y ciertas reglas contextuales llevan a superponer otro tipo. (249). Se ejemplifica a partir de una secuencia de círculos interrumpida por un cuadrado.

Interpenetraciones

Para el Grupo μ , las interpenetraciones son “*in praesentia* conjunto (IPC)” en donde dos elementos tienen características reconocibles de uno en el otro. En este caso el círculo puede estar aplanado y los cuadrados tener esquinas redondeadas. (250)

Emparejamientos

Los emparejamientos se encuentran “*in praesentia* disyunto (IPD)”, las dos entidades se encuentran simultáneamente pero lo contextual o lo pragmático nos permiten considerarlas transformaciones de una sobre la otra; en este uso retórico ponen de ejemplo los mandalas. (250)

Tropos proyectados

Los tropos proyectados se encuentran “*in absentia* disyunto (IAD)”, en donde lo ausente debe ser evocado con suficiente fuerza para entrar en interferencia con lo manifestado, sin embargo debido a su naturaleza plástica sólo se puede dar a través del intertexto. Se ejemplifica a partir de una serie de círculos titulada “cuadrados”. Elemento evocado a partir del texto lingüístico. (251)

Iconoplástico

Lo iconoplástico sólo sigue reconociéndose en los cuatro usos retóricos, sin embargo el modo sólo admite la presencia/ausencia y deja a un lado la disyunción, ya que sólo puede existir conjunción entre lo icónico y lo plástico. (252)

Tropo plástico en lo icónico

Ambas unidades dependen de lo plástico y sólo son sustituibles en redundancias icónicas. Proponen el siguiente esquema:

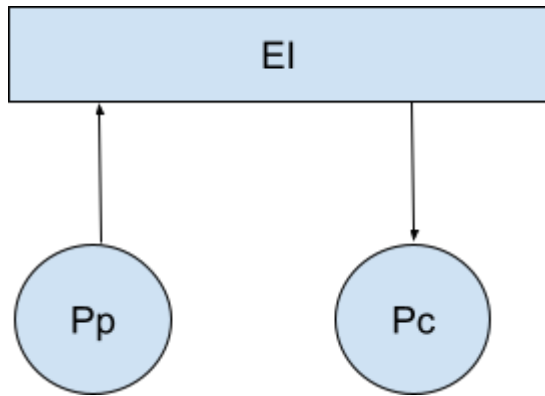


Fig. 6. Grupo μ . Representación de lo aquí expuesto. 1993, Tratado del signo visual.

Fig. 2. 6. Figura en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

Emparejamiento plástico en lo icónico

Los elementos icónicos son simétricos y están intervenidos por elementos plásticos diferentes. El grupo ejemplifica a partir de dos piernas pintadas con distintos colores. Se propone el siguiente esquema.

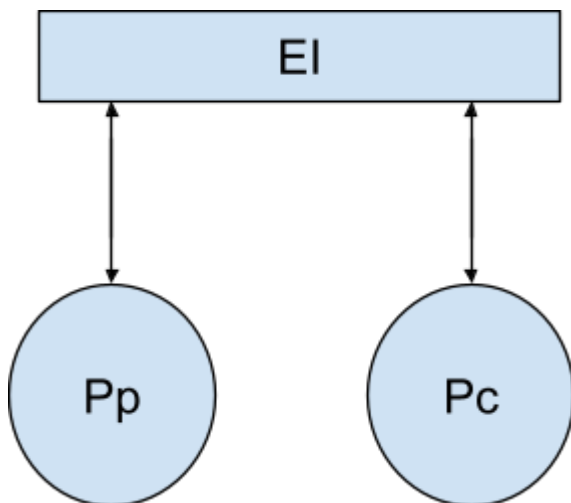


Fig. 7. Grupo μ . Representación de lo aquí expuesto. 1993, Tratado del signo visual.

Fig. 2. 7. Figura en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

Tropo icónico en lo plástico

En este tropo las repeticiones son icónicas pero su orden es plástico. Una secuencia de hombres interrumpida por la imagen de un animal, nos brinda dicho uso retórico. Se propone el siguiente esquema.

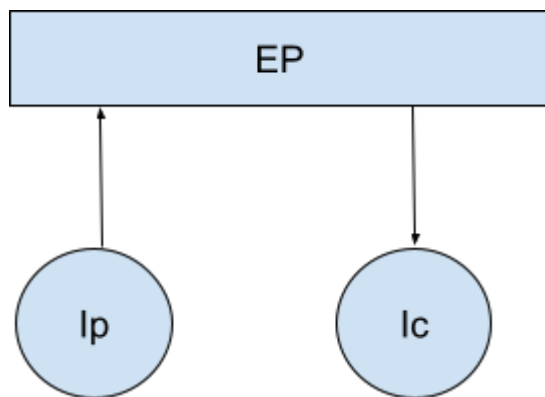


Fig. 8. Grupo μ . Representación de lo aquí expuesto. 1993, Tratado del signo visual.

Fig. 2. 8. Figura en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

Emparejamiento icónico en lo plástico

Dos elementos icónicos emparejados a partir de un elemento plástico. En este caso se ejemplifica con el de una ciudad y un campo unidos por una franja de color amarillo que marca la división de los elementos. Se propone el siguiente esquema.

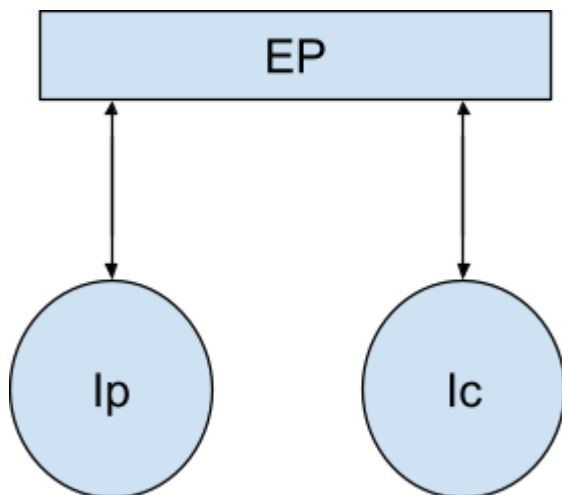


Fig. 9. Grupo μ . Representación de lo aquí expuesto. 1993, Tratado del signo visual.

Fig. 2. 9. Figura en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

Ethos

Siguiendo a Fernández Serrato, quien a su vez explica el *ethos* del Grupo μ , Hernández nos explica que toda la significación del poema recae en esta categoría. Por lo tanto, se analiza lo que el Grupo μ denomina como *ethos synnome*, el cual es dependiente del contexto ya que ahí se produce el sentido parcial o total del texto estético particular (76). El *ethos* funciona a través de interpretantes quienes le dan un posible significado o sentido a las relaciones poéticas visuales que se dan en el texto.

Hernández marca pautas que se deben de seguir para evitar dar una interpretación ambigua al texto: identificar el movimiento literario al que pertenece, fijarse en las relaciones intertextuales y entender el marco histórico. Al tener estos elementos presentes se puede dar una interpretación psico-subjetiva de la obra del autor (76).

2.2.2 Categoría Periférica

Para el análisis de la Categoría Periférica se propone analizar los siguientes elementos: el contraste plástico, el punto tipográfico, la temporalidad y el ritmo. Hernández Espinosa remarca que los elementos de la Categoría Periférica al encontrarse lejos de la centralidad del poema visual pueden ser elementos prescindibles en el poema visual y esto no afecta al análisis.

Contraste Plástico

Gabriel Hernández resalta que este elemento es comúnmente aplicado a las pinturas a partir del análisis greimasiano. En palabras del autor:

Este elemento resalta la copresencia sobre la misma superficie de términos opuestos, contrarios o contradictorios. Además se atiende, si hay reiteración o simultaneidad.

Aquí se parte de que la interpretación no sólo es formular “efectos de sentido”, sino

compararlos y oponerlos creando un sistema de significados coextensivo a los símbolos a describir. (72).

Por lo tanto, esta categoría nos permite entender nociones dicotómicas que generan contraste en el poema.

Punto Tipográfico

El autor menciona que esta categoría se asocia con la forma pero debido a que en algunos poemas visuales la tipografía también produce significado se reserva su análisis para aquellos en los que este elemento sea significativo. En palabras de Gabriel Hernández: “En cuanto al punto a pesar de ser un elemento simple llega a ser significativo, y las propiedades que lo definen son su dimensión, su forma y su color. Estos elementos ayudan a establecer una jerarquía para el lector, quien no necesariamente la sigue.” (73).

El punto tipográfico también puede aportar significado a partir de los procesos de inscripción que presenta en el libro, por lo que en este análisis es importante prestar atención en cómo lo usan las obras estudiadas.

Temporalidad

Este elemento se refiere a la cronología de los hechos contados en el poema visual. Hernández apunta que generalmente el poema visual trabaja con imágenes aisladas pero que existen propuestas que hacen uso de imágenes secuenciales y desarrollan el poema en una dimensión y estructura temporal. En palabras del autor: “Es la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen, dicha estructura es la de pasado-presente-futuro, esta relación temporal estará marcada por la sucesión. De este modo se tienen dos tipos de imagen, las secuenciales y las aisladas” (75).

No hay mucho que decir sobre esta categoría, ya que sólo se presentará en poemas que puedan seguir una secuencia narrativa.

Ritmo

Al igual que el ritmo en la poesía verbal es la repetición de un sonido o la constante en las sílabas tónicas en los versos, el ritmo en la poesía visual será la repetición de un elemento visual y su variación de tamaño. En palabras de Hernández: “Es un elemento abstracto, se manifiesta mediante la alternancia de los elementos fuertes y débiles sin olvidar a los silenciosos que también contribuyen a crear la estructura rítmica.” (75).

2.3 Conceptos para una propuesta

Los siguientes conceptos se retoman de la propuestas de distintos autores del libro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (2021) a partir de la necesidad de crear puentes que permitan analizar textos narrativos visuales a partir de la intermedialidad, pero que también permite poder analizar elementos como el soporte y el conjunto de lo que podemos llamar una narrativa hipertextual que nos permite entender los procesos de corporalidad a partir de las materialidades.

2.3.1 Materialidad

Roberto Cruz Arzabal pone en cuestión que entendemos por los elementos materiales en un texto, algo que va más allá de los elementos físicos y de los elementos semióticos, por lo tanto define la materialidad a partir de las relaciones de uso e interpretación que ésta produce y siguiendo a Hayles nos menciona que son las interacciones entre lo físico y la interpretación (61). El autor propone dividir el estudio de la materialidad en tres elementos: comunicación, textualidad y formas extendidas.

Materialidad comunicativa

Los medios de comunicación son vistos desde su parte ideológica y su relación con los soportes que transmiten esa ideología. Ya McLuhan había mencionado en su libro *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano* que “el medio es el mensaje”, y esto produce cierta comprensión de la unión entre lo semiótico y lo material; por lo tanto, el estudio de las materialidades engloba la compleja realidad de los medios, el circuito comunicativo, las interacciones sociales, el soporte que lo permite y la percepción producida (Arzabal 63).

El autor desarrolla el concepto a partir de varios autores, pero aquí nos centraremos en lo propuesto por Katherine Hayles quien desarrolla el concepto de *embodiment* como una polaridad creada a partir de la separación de cuerpo y mente que permite el entendimiento del cuerpo como construcción social y la inscripción e incorporación. Dentro de la primera, el cuerpo es el efecto de una textualidad social, por ello, en las obras literarias, el cambio en las marcas textuales asociadas con la corporalidad produce a su vez un performance singular; el texto deviene cuerpo distinto, por ejemplo, en la poesía de la disidencia sexual de Pedro Lemebel. Dentro de la segunda, el cuerpo existe como materialidad orgánica y eso es lo que produce una textualidad; las circunstancias del cuerpo contribuirán a generar materialidades textuales singulares, es decir, textos incorporados/encarnados. Por ejemplo, los sobres y papeles sueltos que Emily Dickinson utilizó para escribir numerosos poemas que dialogan con la materialidad de los soportes. (Arzabal 64).

Materialidad textual

Siguiendo a Katherine Hayles retomamos el concepto de metáfora material que ya explicamos en el apartado anterior, aquí ampliamos este concepto a partir de las relaciones entre significación, medio textual e interacción social (Figura) que para Hayles y Jessica

Pressman permiten entender los usos que se les dan a los medios a partir del soporte y nuestra interacción con ellos (Arzabal 64). Si bien, la metodología surge a partir de la comparatística de medios textuales y cuyo fin es entender cómo se dan las distintas interacciones con un mismo texto a partir del medio en el que se produce, no está alejada de los objetivos que perseguimos en este estudio ya que la obra de Vivian Abenshushan se compone de la interacción de sus textos a partir del soporte y que desde la metáfora material se puede analizar mucho.

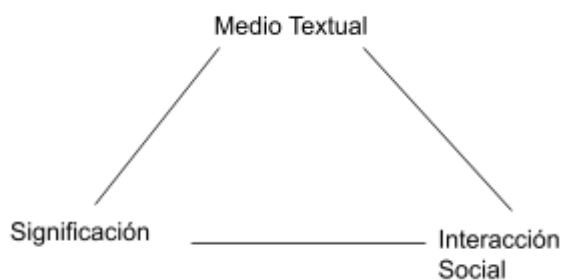


Fig. 10. Representación de lo aquí expuesto.

Fig. 2. 10. Figura en artículo de investigación

Materialidades extendidas

Las materialidades extendidas abarcan la red de relaciones que se da en un objeto para producir su efecto estético, es decir, aquellas materialidades que dejan de ver la materia como el mero soporte y se constituyen a partir de las relaciones que crean con otros medios y formas de escritura. (Arzabal 70). Partiendo de esto, entendemos los procedimientos de escritura de los poemas y textos como una forma de entender la materialidad mediante la tríada obra/cuerpo/poema.

2.3.2 Escritura / Inscripción

Escritura e inscripción son dos conceptos distintos. El primero hace referencia a los distintos procedimientos semióticos y el segundo a las tecnologías que permiten la materialización de esos procedimientos semióticos (Walls 75).

La autora menciona como las vanguardias usaron la escritura para criticar las estructuras sociales, políticas y culturales mediante la experimentación de los códigos lingüísticos. Experimentan con la visualidad de la escritura a través de las mismas zonas visuales que posee como lo son los márgenes, la tipografía, las imágenes, el tamaño de la letra, por mencionar algunos. (Walls 77). Ejemplo de esto tenemos textos futuristas como *Le Soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front* (1917) de Filippo Tommaso Marinetti.

2.3.3 Legibilidad

La legibilidad implica entender cómo leemos y por qué leemos un texto, cuáles son los elementos que nos permiten entender un texto a partir de los espacios que le permite la escritura e inscripción.

Leyva menciona que lo legible se entiende a partir de la idea del texto como cuerpo y de quien lo decodifica como un cuerpo lector, por lo que existe una codependencia entre cuerpos lectores y cuerpos legibles.

Por lo que lo legible “indaga la espacialidad en la que cuerpos legibles y cuerpos lectores se ven interpelados” (Leyva 89). Esto apela a la significación que puede existir en los espacios de la escritura a partir de sus posibilidades de lectura. Entendemos por espacio todo aquello que sirve como material de inscripción para el proceso semiótico de la escritura.

Esta necesidad de legibilidad nos muestra nuevas formas de poder leer algo y darle a lo ilegible una nueva legibilidad. Siguiendo a Pron (2014) Leyva menciona que también debemos de prestar atención a las tachaduras, recortes, espacio en blanco y todo aquello que se considere ilegible para cuestionarnos cómo es posible seguir leyendo.

2.3.4 Libro

Del libro ya hemos hablado bastante en el apartado 1.4 del capítulo 1. Aquí presentamos algunas cuestiones que no ahondamos en aquel apartado, tales como la capacidad autorreflexiva y metatextual que permite replantear en ellos mismos elementos como lo material-funcional, lo estético, lo discursivo y su legibilidad para entenderlos como un dispositivo tecnológico productor de semiosis a través del lenguaje y signos (Aktories 100).

Por esta razón, Susana Aktories explica que Johanna Drucker entiende el libro como una interfaz dinámica que permite experiencias inmersivas al ver la lectura como un acto cognitivo.

Esto produce una constante renovación en las lecturas (lo que podemos entender a partir de las *lexías* de Barthes). Una de ellas es el hipervínculo o ergódica, término acuñado por Aarseth, que permite distintos recorridos en un texto para romper la lectura secuencial, elemento que podemos encontrar en *Permanente Obra Negra*. (2019), ya que nos permite cuestionar dónde y cómo leemos el libro, convirtiéndolo en un objeto intermedial e interactivo (Aktories 102).

Reconocer el libro como objeto nos permite entender la naturaleza de los objetos de estudio, en este caso el del libro-objeto, no nos extenderemos mucho en ello ya que lo hemos tratado antes; sí recuperamos la definición que nos brinda Susana Aktories: “mostraban sólo sus cualidades impresas como algo fijo, y las “nuevas”, que lo revelaban desde la experiencia dinámica a través de la cual se actualiza a cada instante durante la lectura y en múltiples direcciones” (105).

Por último, resaltamos como parte de la metodología el análisis de la puesta en página, ya que “la disposición de los componentes gráfico-escriturales también genera una “impresión” de lectura. Dicha impresión, más que meramente visual, se entiende desde una

potencia performativa.” (Aktories 106-107). Esta performatividad se da a través de las formas que presentan lo legible e ilegible como tachaduras, recortes, impresiones, etcétera.

2.3.5 Imagen

Los estudios de la imagen englobados en la ciencia de la imagen son llamados iconología. Uno de los principales teóricos de la imagen es W. J. T. Mitchell quien divide el estudio de esta entre imagen e imagen material. La primera se refiere a lo que se evoca en la mente y la segunda a la existencia verificable de la primera en un soporte específico.

A partir de esas diferencias Mitchell distingue la clasificación y función de la imagen. Las imágenes se pueden clasificar por su grado de iconicidad, la materialidad, su originalidad o reproducibilidad y su estructura. Las funciones de la imagen son cuatro: la representativa, la simbólica, la semántica y la estética.

A partir de los postulados de su libro *Teoría de la imagen* Mitchell postula el giro pictórico que implica todo acto de ver como resultado de una construcción cultural y por lo tanto política, entonces, María Andrea Giovine, siguiendo a Martin Jay, menciona que la forma de ver algo no depende del objeto en sí, sino de las convenciones que aceptamos y que nos rigen, muy acercado a las ideas de John Berger, en *Modos de ver*, sobre la construcción de la mirada a partir del receptor y su posicionamiento ante una obra de arte.

2.3.6 Poéticas Visuales

Partiendo del punto anterior tenemos las *poéticas visuales*, prácticas que implican las relaciones entre la visualidad y la escritura. Su estudio se lo debemos a Norman Bryson quien a finales de los 80 's emplea ese título en el artículo “Intertextuality and Visual Poetics” (1988) en *Critical Texts*. María Andrea Giovine nos da un recorrido histórico entre las relaciones que han tenido el texto y la imagen y debido a la hibridación y los distintos cuestionamientos que los autores realizan a todos los elementos que giran alrededor del texto

es difícil seguir nombrando lector a quien lee este tipo de textos, ya que en él se producen distintos procesos cognitivos que implican una participación más activa, por lo que Mora (2012) propone llamarlo lectoespectador; Arseth (1997), lector-reconfigurador; y Gache (2006), operador. (Giovine 126)

Este cuestionamiento sobre los textos y la figura del “lector” nos interesa en el sentido de la decodificación de los objetos de estudio. Antes de hablar del *iconotexto*, término que nos ayudará a crear una clasificación para los objetos de estudio, es importante aclarar que no es lo mismo que una imagen/texto, imagen-texto e imagentexto, ya que los dos primeros hacen una distinción entre ambos medios y el tercero es un término acuñado por W. T. J. Mitchell. El término *iconotexto* propuesto por Peter Wagner en 1996 y que entiende la imagen y texto como un binomio inseparable que al dividirse pierde identidad semántica y estética, por lo que en un lector de iconotextos se dan dos operaciones al momento de leerlos, una articulación simbólica sumada a una articulación de la imagen que produce una sintaxis iconotextual (Giovine 130). Esta sintaxis iconotextual es la que permite poder leer los objetos de estudio y que a través del análisis nos permite poder acercarnos a su ethos.

	Relación transmedial	Obra multimedia	Obra con medios mezclados	Obra intermedial
Separabilidad entre medios	+	+	+	-
Coherencia y autosuficiencia de cada medio	+	+	-	-

Múltiples obras	+	-	-	-
Producción simultánea	-	-	+	-
Procedimiento	Transposición / Referencia	Yuxtaposición	Combinación	Fusión

Fig 11. *Vocabulario Crítico para los Estudios Intermediales*. Representación de lo aquí expuesto. 2021

Fig. 2. 11. Figura en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

Es importante aclarar que para el análisis de las obras se tomaron en cuenta sólo sus versiones en soportes físicos, ya que entendemos que la visualidad cambia de acuerdo con la materialidad. Podemos pensar en una extensión hacia lo digital a partir de la obra de Abenshushan, pero eso conforma otras textualidades propias de la literatura digital.

Antes de continuar con el análisis de las obras, es importante puntualizar que a partir de la tabla comprendemos las obras analizadas como intermediales, debido a la fusión que existe entre sus elementos. No entendemos *Mujeres Polilla* (2018) como una escritura yuxtapuesta y combinada, ya que la relación entre sus elementos es tan fuerte que si uno no se encuentra no hay significado, lo mismo ocurre con *Permanente Obra Negra* (2019), ya que cada ficha, es parte del todo de un mecanismo de escritura aleatoria.

Capítulo 3: Análisis

3.1 La obra de Verónica Gerber Bicecci

Artista visual que escribe, es así como se autonombra Verónica en distintas biografías y entrevistas. Verónica Gerber ha tenido una gran participación como editora, expositora,

compiladora y escritora. Las publicaciones en las que ha participado se centran en cuestiones que giran sobre la escritura, las poéticas visuales, la ausencia, la memoria y la transgresión. Su producción textual abarca un total de nueve libros y varios textos en revistas y compilaciones. En estos textos podemos identificar una tipología textual convencional que abarca el ensayo, la novela y la poesía; sin embargo, debido a los fines de esta investigación sólo los tomaremos como textos con características intermediales.

Obras en las que podemos apreciar estos temas son: *Mudanza*, *Conjunto Vacío*, *El vacío amplificado*, *Otro día* y *En una orilla brumosa*. Si selecciono estas obras es debido a la relación que van creando sobre los temas antes mencionados, es decir, las posibilidades de la escritura a partir de una poética visual ya sea teórica o práctica.

En *Mudanza* (2017), Gerber nos brinda una pieza ensayística en la que busca crear una genealogía del arte conceptual. En cada uno de los ensayos, Gerber muestra un profundo entendimiento de aquello que considera escritura lo que también convierte este libro en una posibilidad de ensayo conceptual.

Conjunto Vacío (2016) es una narrativa que juega con los diagramas de Venn para contar la historia de la desaparición de la madre de la protagonista. La poética de esta novela juega entre lo dicho y lo no dicho, el diagrama de Venn funciona como el elemento que enuncia las posibilidades de lo que puede ser y lo que es.

El vacío amplificado es una apropiación de algunas páginas de los cuadernos de José Clemente Orozco en donde responde a las imágenes para crear un texto visual que podemos asociar con el ensayo.

Otro día (2019) es una reinterpretación de *Un día* de Tablada, Gerber realiza una reinterpretación de los haikús en un tiempo apocalíptico en donde las imágenes que Tablada presentó en su momento se convierten en desesperanza.

Por último, *En una orilla brumosa* (2021), Gerber realiza una compilación de ensayos especulativos que cuestionan la relación entre imagen y escritura para ofrecer vías alternas en la apropiación de estos medios.

3.1.1 Mujeres Polilla / Semónides de Amorgos

Semónides de Amorgos fue un poeta griego del periodo helénico. Uno de sus trabajos más conocidos, y que será intervenido por Gerber Bicecci, es *Catálogo de las mujeres* del que se considera “como uno de los más antiguos y curiosos testimonios de misoginia en la literatura occidental” (Nápoli 11). Tobías Nápoli explica en su artículo “El mar y la tempestad: un tópico literario desde el yambo de *Las mujeres* de Semónides de Amorgos a la *Andrómaca* de Eurípides” explica la clasificación femenina que realiza el poeta.

Semónides define a la mujer según su semejanza con diez razas o castas, creadas por Zeus, de las que ocho corresponden a animales (el perro, el asno, el cerdo, el zorro, la comadreja, el simio, la yegua y la abeja) y otras dos a elementos naturales (el mar y la tierra). Sólo se salva la mujer-abeja, prudente y laboriosa. Todas las otras tipologías de mujeres, cuya semejanza se presenta poéticamente como originadas en los seres naturales, presentan innumerables defectos o vicios: la mujer-tierra, vaga, encarna la necesidad; la mujer-zorra es perversa; la mujer-comadreja hurta y causa daño a sus vecinos y es dañina y esquiva; la mujer-yegua, hermosa y lasciva, evita los trabajos serviles y la fatiga, y no toca el mortero ni levanta la basura: ni siquiera se sienta junto al hogar para evitar el hollín; la mujer-perro, iracunda y ladradora, representa la inmoralidad; la mujer-cerdo la suciedad; la mujer asno es laboriosa pero promiscua sexualmente; la mujer-simio, finalmente, que es la peor desgracia, representa la fealdad. Estas tipologías carecen de profundidad psicológica, ya que se trata de meros estereotipos de los distintos vicios; así, ya desde la época arcaica, la mujer se concibe

y se trata como un genérico, mientras que el hombre se define como un ser individual.

(Nápoli 11-12)

La explicación del autor resulta interesante, ya que nos demuestra cómo *Catálogo de las mujeres* crea al sujeto femenino desde los pares sujeto/animal con una connotación negativa, por lo que el texto expresa la misoginia con respecto a la creación femenina y su lugar en el mundo.

3.1.2 Elementos visuales: poesía visual

Entender *Mujeres Polilla* (2018) como un iconotexto nos permite abrir una clasificación que dé paso a entender este tipo de escrituras. Con lo postulado en capítulos anteriores podemos entender la obra como poesía visual debido a la relación intrínseca que existe entre distintos medios. La obra es intermedial y en esa intermedialidad la clasificamos como poesía visual.

La obra *Mujeres Polilla* es una intervención y apropiación del poema *Decálogo de las mujeres*. Intervención en cuanto hay presencia de elementos añadidos al texto original como lo son los recortes y las tachaduras iniciales; apropiación debido a la resignificación que realiza en el texto para reconfigurar su significado.

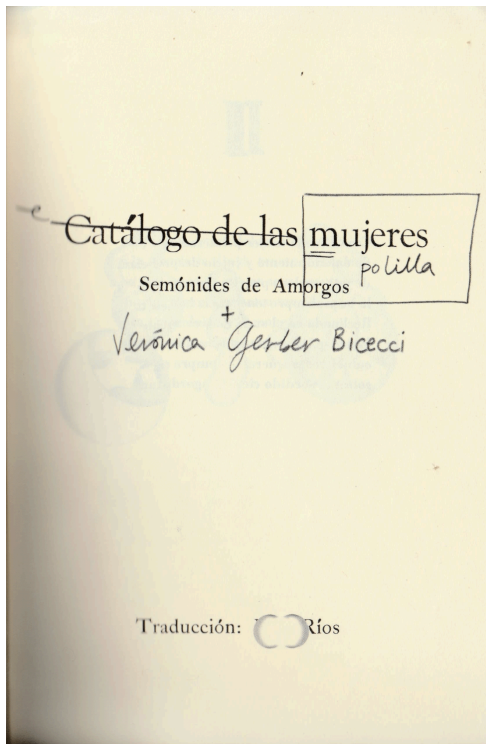


Fig. 1. Verónica Gerber. *Mujeres Polilla*. 2018. Tsunami

Fig. 3. 1. Poema en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

En la imagen podemos apreciar los elementos intervenidos. En este caso la autora realiza la intervención a través de la tachadura que realiza a las palabras “Catálogo de las” para agregar la palabra polilla debajo de la palabra mujeres y encerrarlas en un cuadrilátero.

El proceso de apropiación consiste en la añadidura del nombre de la autora “Verónica Gerber Bicecci junto con el símbolo “+”. Esta apropiación es el eje central de lo que más adelante explicaremos como escritura colectiva ya que la apropiación del texto permite la resignificación.

La obra consta de un total de doce páginas intervenidas; el título y las estrofas. Al final se encuentra un texto titulado “Adenda de las mujeres polilla” en donde Verónica explica la intención de la intervención y un posible significado:

He leído muchas veces el Catálogo de las mujeres de Semónides de Amorgos (s. VI a. C.), y en cada lectura me parece que a su taxonomía le hacen falta algunos especímenes. Las mujeres polilla, por ejemplo: aquellas que sufren del síndrome del

nido y devoran la materia que habitan. Es decir, aquellas cuyo conocimiento se ciñe a destruir. Decidí carcomer este texto -probablemente el poema misógino más antiguo que conocemos en la historia occidental- tomando los signos de puntuación como centro de cada circunferencia cortada. La reescritura de las mujeres polilla empieza, entonces, en su propia casa. (Gerber 55)

Entendemos que la intervención del poema es una forma de resignificar el ethos de la poesía. Añade elementos de transgresión que alteran tanto el contenido como la estructura. Por lo tanto, podemos pensar que la poesía de Verónica busca moverse entre esos elementos; el de la transgresión y la resignificación.

Retomando el modelo de análisis de Hernández para aplicarlo en este apartado. Iniciamos con la “Categoría básica” que nos brinda el análisis de marco, forma, textura, color, usos retóricos generales y ethos.

Mujeres polilla (2018) nos brinda elementos para clasificarla dentro de una tipología, lo que nos da el marco desde donde debemos de analizar. Clasificamos el texto como un poema minimalista por concentración, ya que “su intención es enfatizar la materialidad del signo plástico enunciado, anula todo discurso semánticamente complejo, ofreciendo lo elemental, trazos, superficies, espacialidad y la percepción del ritmo a través de la serialización de imágenes.” (Hernández 6). Esto lo podemos apreciar en cada una de los elementos del texto.

En la figura vemos la primera estrofa del poema de Semónides de Amorgos junto con los recortes circulares aplicados en cada uno de los puntos del poema que hace alusión a la metáfora corporal “mujer polilla”

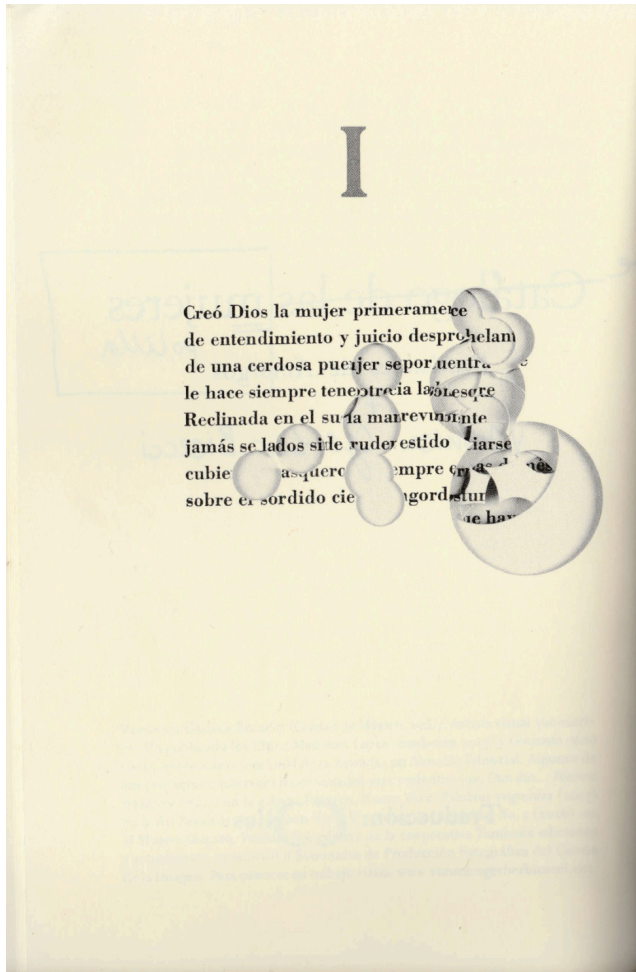


Fig. 2. Verónica Gerber. *Mujeres Polilla*. 2018. Tsunami

Fig. 3. 2. Poema en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

Identificamos en esta primera imagen un total de doce cortes que corresponden a los signos de puntuación de esta primera estrofa. Los signos recortados son comas, punto y coma y punto final. Más adelante veremos la constante en el tamaño de los cortes y que permite observar una forma de ritmo.

Con respecto a la forma, identificamos que son círculos. La línea que delimita estos círculos se crea a partir del corte que atraviesa a las palabras, por lo que el espacio que las figuras están tomando sólo se puede entender a partir de los signos de puntuación. A partir del modelo de Hernández entendemos que la tensión en estas figuras es nula, debido a que “(...) los elementos del texto presentan una gran proximidad y se funden en una sola figura

(...)” (11). Recordemos que tanto las palabras como los círculos son elementos visuales con diferentes niveles de inscripción, por lo que las palabras fusionadas con los cortes circulares nos permite entender esa tensión nula pero al mismo tiempo una doble visualidad.

Para el apartado de textura debemos recordar que en esta investigación estudiamos el texto presentado en el libro *Tsunami* (2018), antología editada por Gabriela Jauregui en donde aparece el poema minimalista *Mujeres Polilla* (2018). Este recordatorio es de vital importancia, ya que las cuestiones visuales, materiales y de soporte son muy distintas a las de la exposición presentada en la “Galería Proyectos Monclova”, porque nos da distintos marcos de referencia para entender el poema.

En el caso de la edición impresa nos permite ver la sombra de los recortes y cómo estos permiten visualizar otras palabras del poema de Semónides, así como la composición que Gerber crea a partir de la superposición de las páginas

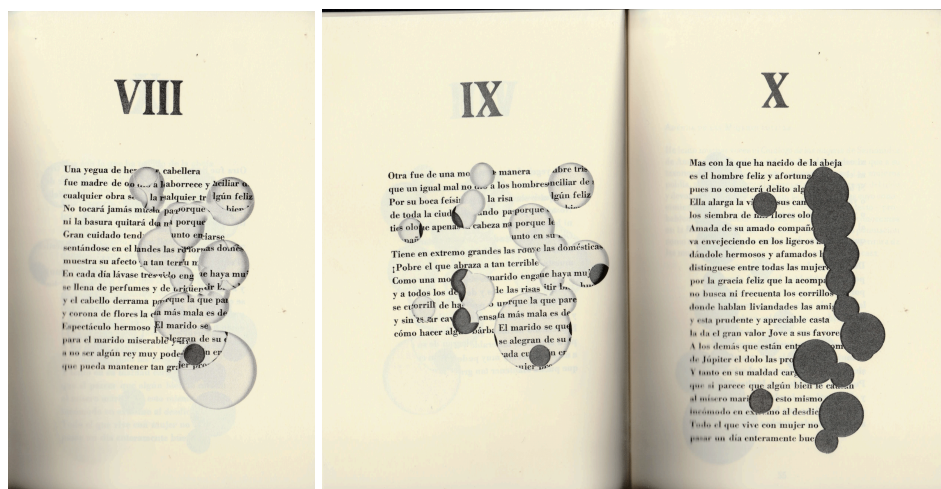


Fig. 3. Verónica Gerber. *Mujeres Polilla*. 2018. Tsunami

Fig. 3. 3. Poema en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

En la imagen observamos los apartados titulados: “X”, “IX” y “VIII”. Observamos cómo en cada uno hay una textura distinta con respecto al interior de los círculos, la superposición nos indica que el primer apartado en ser recortado fue el “X”, después el “IX”

y así de forma sucesiva. De la misma forma, la superposición nos muestra la materialidad de las hojas recortadas.

Respecto al apartado del color, Hernández menciona que este puede ser un elemento que se encuentre en presencia o ausencia. Debido a que el texto son fotocopias podemos mencionar que el color está en ausencia, ya que el blanco y negro es producto de la copia y no de un sentido poético.

Uno de los elementos de mayor peso en el análisis de la categoría básica es el uso de elementos retóricos generales. Esta categoría se retoma a partir del estudio que realiza el Grupo μ sobre signos visuales y su posible retórica en *Tratado del signo visual*. Del libro retoma las siguientes categorías: tropos, interpenetraciones, emparejamientos y tropos proyectados

Partiendo de las definiciones presentadas en el capítulo 2 de cada uno de estos elementos, comprendemos el objeto de estudio como un tropo proyectado, debido a que “no se limitan a la sustitución de elementos, sino que hay un elemento ausente, el concebido, sin embargo, las figuras o formas percibidas deben evocar con suficiente fuerza el elemento ausente.” (16).

El elemento ausente en el poema es la “mujer polilla” que se evoca a partir de la relación que existe entre los recortes y su relación con el papel carcomido por estos insectos. Para llegar a la relación semántica de estos elementos, tomamos en cuenta dos elementos: el título del poema y el texto colocado al final del poema: “(...) Las mujeres polilla, por ejemplo: aquellas que sufren del síndrome del nido y devoran la materia que habitan. Es decir, aquellas cuyo conocimiento se ciñe a destruir. (...)” (Gerber 55)

Si partimos de las relaciones semánticas, tenemos un referente el cuál es la polilla; un medio de comprensión, el texto final y el resultado semiótico de estos dos: los recortes circulares que simulan el papel devorado por las mujeres polilla. En este caso la significación

va más allá, no sólo hay una relación de la actividad de la polilla con los recortes, sino la actividad de carcomer del insecto pasa a devorar el lenguaje a través de la ausencia del mismo.

Ahora bien, algo que debemos de aclarar es si nos encontramos ante una metáfora o una metonimia, porque la actividad de la polilla puede comprenderse como una parte de esta y así crear esa relación metonímica en la imagen, pero al mismo tiempo crea una metáfora que demuestra la actividad de la polilla traslada a la mujer como devoradora del machismo. Por lo que no se discrimina ninguna, se acompañan simultáneamente

El Grupo μ menciona que los tropos proyectados se pueden dar a raíz de las series de elementos que presenta un mismo autor. La repetición de los recortes nos permite vislumbrar el elemento *in absentia disyunto* (IAD) del signo plástico, debido a la forma de los recortes circulares que realiza la autora. En el caso del objeto de estudio estamos ante un tropo proyectado plástico, que a partir de la ausencia disyuntiva crea un ritmo basándose en los recortes circulares que nos permite asociarlo con la polilla.

Por lo tanto vemos que esta relación de retórica visual del signo plástico nos permite entender que es la repetición aquello que crea esta metáfora del cuerpo femenino como mujer polilla y que subvierte la clasificación misógina de Semónides en una de liberación propuesta por Verónica.

El ethos, el cual pertenece a la categoría básica, lo analizaremos en el capítulo 3.1.3, en donde abordamos el tema de la transgresión, ya que esa es la esencia del ethos en el objeto de estudio.

La categoría periférica nos brinda el análisis del contraste plástico, punto tipográfico, temporalidad y ritmo. Si bien esta categoría no es sustancial para el análisis de la poesía visual, consideramos que es necesario; ya que aporta elementos clave para entender el poema a través del ritmo y el punto tipográfico.

Recordemos que la categoría periférica no se aplica a todos los poemas visuales, porque no todos presentan las mismas características. En *Mujeres Polilla* (2018) el punto tipográfico es importante ya que nos permite entender la obra desde las posibilidades de la transgresión y cómo esto permite su inscripción.

Encontramos dos tipografías distintas, la primera pertenece al poema de Semónides y al texto final de la autora “Adenda de las mujeres polilla”; la segunda corresponde a la escritura que Gerber realiza sobre el título del poema en la portada del mismo.

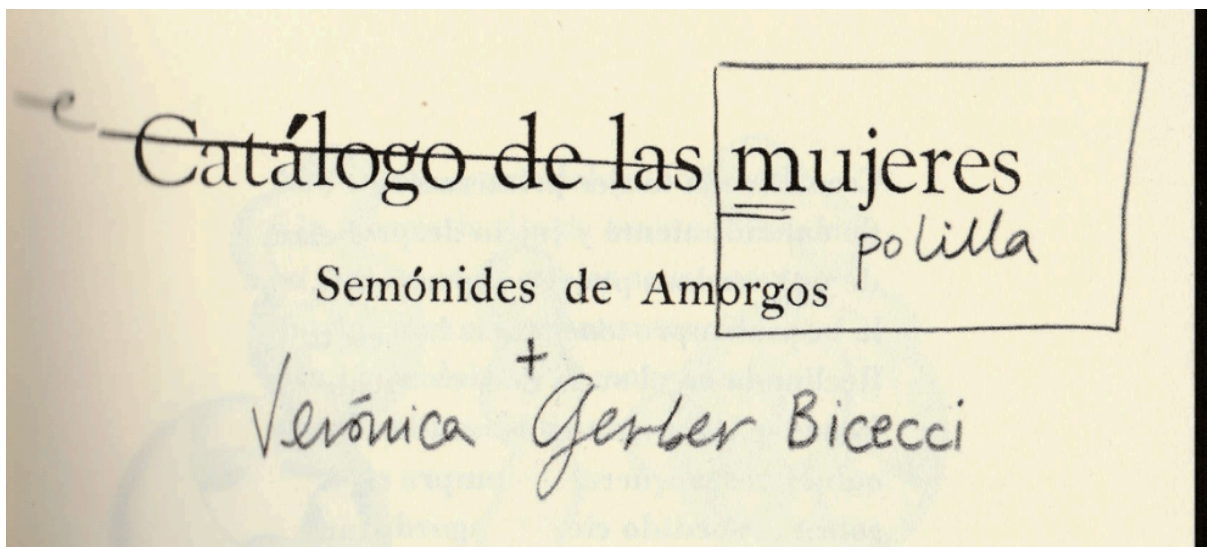


Fig. 4. Verónica Gerber. *Mujeres Polilla*. 2018. Tsunami

Fig. 3. 4. Poema en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

Consideramos que la distinción de estas dos tipografías son importantes debido a que la intervención, apropiación y transgresión se reflejan a través de una escritura no mecanizada que asociamos a la letra de la autora debido a la inscripción de la misma.

En el capítulo 2.3.3 abordamos ciertas cuestiones sobre la legibilidad, por lo que en este punto es importante preguntarse qué marcas de legibilidad se pueden apreciar en este método de escritura. La capacidad de ser legible deriva de la capacidad de poseer un cuerpo, un pacto entre el lector, lo que lee y cómo lo lee. Las tachaduras, los rayones, los recortes y los espacios en blanco nos permiten entender la posibilidad de un texto de ser legible. Por lo

tanto, la legibilidad del poema *Mujeres Polilla* (2018) radica en la intervención; es decir, sin los rayones y los recortes el texto no tendría sentido, por lo que al estar implicados en su legibilidad crean un nuevo cuerpo con capacidad de significar en su construcción y resignificar en su transgresión. *Mujeres Polilla* se convierte no sólo en un texto de Verónica, sino también de Semónides, por lo que no niega la hegemonía ni el machismo; lo transgrede.

El ritmo en el poema resulta muy interesante ya que lo que parece estar predeterminado sólo por recortes circulares en los signos de puntuación también está marcado por el tamaño de estos de acuerdo con el signo de puntuación. Los de menor tamaño son las comas; le siguen los dos puntos; los punto y seguido, y cierre del signo exclamativo, comparten el mismo tamaño; los siguientes en tamaño son los punto y seguido y los más grandes son los punto y final.

Otra fue de una mona, de manera
que un igual mal no dio a los hombres Jove.
Por su boca feísima, es la risa
de toda la ciudad, cuando pasea
tiesa, que apenas la cabeza mueve.
Tiene en extremo grandes las rodillas,
¡Pobre el que abraza a tan terrible monstruo!
Como una mona, a su marido engaña,
y a todos los demás; ni de las risas
se cura, ni de hacer sólo un buen hecho:
y sin cesar cavila, piensa y trama
cómo hacer algún bárbaro delito. (Traducción: E. J. Ríos)

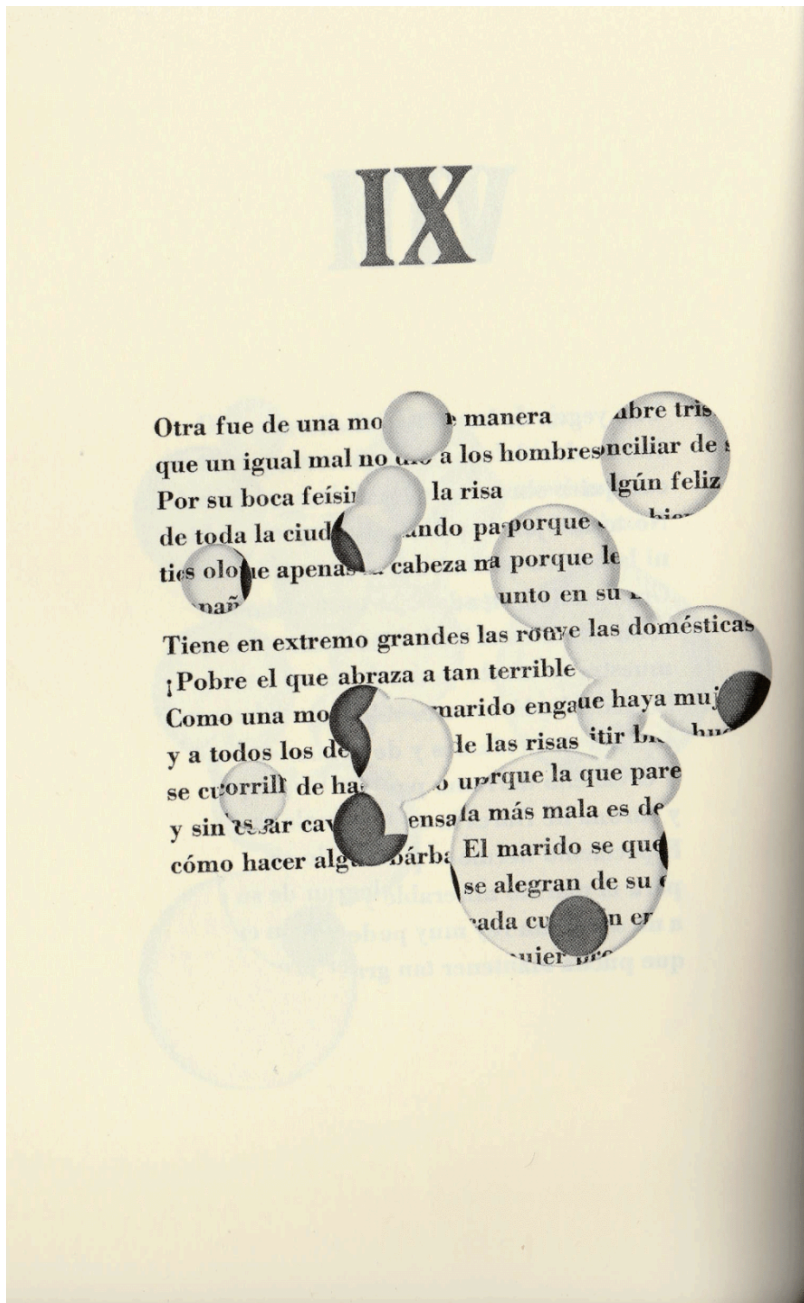


Fig. 5. Verónica Gerber. *Mujeres Polilla*. 2018. Tsunami

Fig. 3. 5. Poema en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

En este fragmento observamos el ritmo de cada uno de los signos de puntuación. Esto resulta muy importante, ya que nos permite apreciar una construcción poética a partir del contorno de la forma en elementos que tienen una repetición que en un principio parece arbitraria. En el fragmento número IX tenemos un total de quince círculos que corresponde

con los quince signos de puntuación, si contabilizamos cada uno de ellos a lo largo de todo el texto encontramos la siguiente distribución:

	, (coma)	; (punto y coma)	. (punto final)	. (punto y seguido)	: (dos puntos)	! (cierre exclamativ o)	TOTAL
I	9	1	1	1			12
II	3		1	1			4
III	10		1	3	1		15
IV	3	1	1				4
V	14		1	3	1		19
VI	2		1	2	1		6
VII	7	1	1				8
VIII	8		1	5			14
IX	9	1	1	2	1	1	15
X	22	4	1	9			36
TOTAL	87	8	10	26	4	1	136

Tabla 1. Representación de lo aquí expuesto.

El total de recortes circulares es de 136. Es importante puntualizar que la traducción que toma Verónica es la de E. J. Ríos, ya que el traductor acomoda de esta forma las estrofas para darle sentido al título catálogo. Cada número engloba las estrofas que designan un tipo de mujer. Por lo tanto, hay una división que atiende al significado y no tanto a la forma del poema de Semónides.

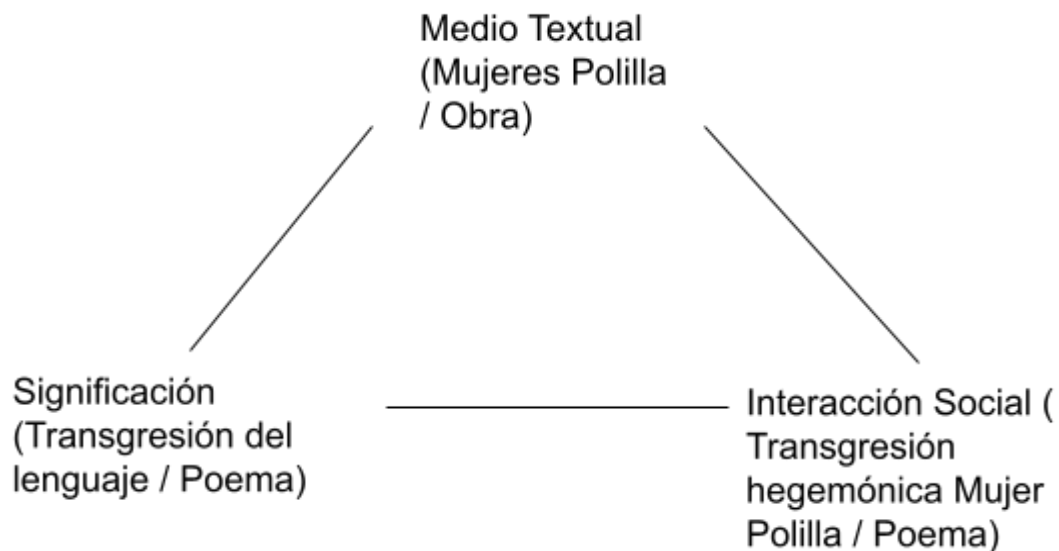
Ya abordamos los temas respecto a los elementos visuales que posee el poema minimalista de Gerber, desde la metodología propuesta de Hernández, sin embargo, hay otros conceptos que ya explicamos en el capítulo 2, los cuales son: materialidad, escritura/inscripción, legibilidad y libro. Si bien abordamos la legibilidad y la escritura/inscripción, es importante hablar de aquello que entendemos por materialidad en la obra y su relación con el concepto libro.

Partimos de la explicación que da Arzabal sobre lo que entiende Hayles por materialidad. Recordemos que la cualidad de materialidad es la interacción entre lo físico y la interpretación y por lo tanto se dividirá en comunicativa, textual y de formas extendidas.

Es importante aclarar que *Mujeres Polilla* (2018) también fue presentada en la exposición *Descalzos los pies, los campos en ellos, sentiré al acreedor de la tierra en mis plantas desnudas* (2021) de Verónica Gerber Bicecci en la Galería de Proyectos Monclova. En dicha exposición presenta varios de sus libros en los muros de la galería. El juego que se realiza a partir de esta materialidad nos permite entender la comunicación entre medios que se afectan entre sí y permiten distintas significaciones: la obra en el libro como una transgresión del lenguaje; en el muro como una pieza de la plasticidad.

Por lo tanto, la materialidad que nos presenta Verónica Gerber desde lo comunicativo es la transgresión del lenguaje que permite crear la significación de la mujer polilla; desde la textualidad, las distintas significaciones a partir del medio en el que se produce; por último, la

materialidad extendida que nos permite entender la siguiente triada obra/cuerpo/poema. Si los visualizamos como esquemas visuales, quedan de la siguiente forma:



Esquema 1. Representación de lo aquí expuesto.

Como parte del análisis de la estructura del texto es importante puntualizar la puesta en página, de la que escribe Aktories, ya que nos permite entender la obra desde una potencia performativa, (106-107) debido a que los elementos colocados en el objeto de estudio no son un azar. Están ahí por la significación que cada uno de ellos produce para crear el significado de la mujer polilla como devoradora del lenguaje misógino en el discurso hegemónico.

Por último, todos los componentes visuales en *Mujeres Polilla* (2018) permiten crear la significación que le damos a partir de la transgresión hegemónica. En el siguiente apartado ahondamos en el concepto de Ethos para explicar cómo se produce la transgresión.

3.1.3 Transgresión hegemónica en *Mujeres Polilla*

Una de las principales razones de esta investigación es entender cómo se produce una transgresión de la hegemonía a través de los recursos visuales en los objetos de estudio. Ya hemos realizado un recorrido sobre la literatura escrita por mujeres, lo femenino en lo literario y cómo ha surgido la violencia textual a partir de los cánones impuestos que sólo han invisibilizado las obras escritas por mujeres.

Dentro del modelo de análisis que hemos aplicado en la investigación, se propone el estudio del *ethos* como parte fundamental del sentido del texto. Recordemos que este funciona a través de interpretantes como el movimiento literario al que pertenece, las relaciones intertextuales y el marco histórico. Estos elementos nos brindan un posible significado e interpretación psico-subjetiva del autor en el sentido de las relaciones poético-visuales.

Consideramos que el poema minimalista *Mujeres Polilla* (2018) transgrede la hegemonía a partir de la misma transgresión que realiza con el texto lingüístico el cual ejerce una dominación que catalogamos como violencia expresiva debido a que el dominio y el control son los universos de significación del texto de Semónides. La mirada en el poema griego es completamente masculina, si bien el poema responde a su contexto no deja de funcionar como un mecanismo de poder que mantiene lo hegemónico. Configurar lo femenino como animalidad produce una mirada de dominio sobre el cuerpo femenino. Esta dominación como violencia expresiva funciona a partir de los espacios que se han relegado a lo femenino tanto en su cuerpo como en el espacio que habita.

Lagarde nos explica que esa dominación se da a partir de la perspectiva que el patriarcado ha creado de lo femenino: la sumisión y la carencia de algo. Por lo tanto, la clasificación que transgrede Gerber es producto de las narrativas que comprenden el acto femenino a servicio del patriarcado. Lagarde menciona que la capacidad de transgresión se da

a partir de convertir la opresión en una diferencia que no posee el opresor. El cuerpo en tanto discurso y como sistema de opresión, permite esa transgresión a partir de la creación de la mujer polilla que se logra al resignificar el texto a través de un mecanismo visual.

Cabe mencionar que esa capacidad transformadora sólo la posee el oprimido. En ese sentido es interesante recordar que para Spivak el subalterno sólo habla a partir de la voz del opresor. En ese sentido, la autora transgrede esa subalternidad al subvertir los prejuicios sobre lo femenino gestados en el poema de Semónides.

Es en ese sentido que el cuerpo pasa a ser un mecanismo de liberación en su espacio discursivo, de acuerdo con Butler, y de los mecanismos psíquicos que abordan como la identidad y la conciencia, siguiendo a Pujal y Amigot. Al estar liberado de esos mecanismos de opresión, se da la concepción de un nuevo discurso, por ende, de un nuevo cuerpo: el de la mujer polilla. Este discurso no se hace desde lo individual, como se ha acostumbrado en la literatura y su figura cuasi religiosa del autor, ya que Gerber invita a la reescritura de los textos a partir de la liberación de otras mujeres:

(...) Las mujeres polilla, por ejemplo: aquellas que sufren del síndrome del nido y devoran la materia que habitan. Es decir, aquellas cuyo conocimiento se ciñe a destruir. Decidí carcomer este texto -probablemente el poema misógino más antiguo que conocemos en la historia occidental- tomando los signos de puntuación como centro de cada circunferencia cortada. La reescritura de las mujeres polilla empieza, entonces, en su propia casa. (Gerber 55)

Esta reescritura libera al cuerpo y al discurso de su autocensura y de su vulnerabilidad como sujeto social, ya que aparta la irracionalidad y la emocionalidad para brindar un discurso creado a partir de la misma conciencia del oprimido.

Por último, podemos establecer dos conclusiones a partir de lo expuesto:

1. La transgresión hegemónica del cuerpo y el discurso surge a partir de la creación de la mujer polilla por medio de la visualidad.
2. Hay una segunda transgresión que se da a partir de la reescritura y la invitación a una colectividad femenina.

Es interesante observar como mecanismos de la transgresión que logran una liberación discursiva se gestan a partir de elementos visuales. En el siguiente apartado, revisamos la obra de Abenshushan y sus mecanismos de transgresión.

3.2 La obra de Vivian Abenshushan

Vivian Abenshushan se ha posicionado como escritora, ensayista y editora. Una de las principales líneas que ha trabajado en los tres campos es la de la literatura intermedial. Esto lo apreciamos desde sus trabajos como editora en Tumbona Ediciones al publicar textos que juegan con la imagen, la palabra y lo político. Su labor también se ve reflejado en el interés por rescatar la obra de Ulises Carrión en la editorial Tumbona con los prólogos de Heriberto Yépez a las reediciones de textos de Carrión.

Algunos de los temas que aborda son la productividad, el papel del plagio y la originalidad en la producción de textos, el cruce entre lenguajes y las escrituras colectivas como bien se marca en la autoría de *Permanente Obra Negra* (2019) al colocar la abreviatura “et al” para decir que esta obra está hecha por distintas voces.

También se ha dedicado a la investigaciones sobre la poesía visual, poesía sonora, por lo que en el 2001 crea el Laboratorio de Escritura Expandida.

3.2.1 Elementos visuales: narrativa intermedia

Permanente Obra Negra (2019), al igual que *Mujeres Polilla* (2018), podemos entenderla como un iconotexto, sin embargo se aleja mucho de ser un poema visual como el

de Verónica; por lo que elementos del análisis que utilizamos antes no aplican para esta obra, pero sí tiene interesantes puntos de encuentro. Con lo postulado en capítulos anteriores podemos entender la obra como una narrativa intermedia debido a la relación intrínseca que existe entre elementos visuales y performativos. La obra es intermedial y en esa intermedialidad la clasificamos como narrativa intermedia.

Si aplicamos la metodología de Hernández en el texto de Abenshushan, nos toparemos con elementos que no podrían ser analizados como el marco ya que no podemos clasificarlo a partir de una tipología poética. Sin embargo, retomando los conceptos a partir del Grupo μ encontramos que elementos como los usos retóricos generales y el ethos son aplicables.

También podemos aplicar conceptos como la materialidad, escritura/inscripción, legibilidad, libro, imagen. También es importante la teoría de los medios de comunicación aplicada a los distintos soportes de *Permanente Obra Negra* (2019) junto con la metáfora material nos permite entender los distintos significados que produce este texto.

Los usos retóricos generales proponen cuatro sitios de la retórica que se clasifican en elementos conjuntos y disyuntos en presencia o ausencia. Los cuatro usos son los siguientes: tropos, in absentia conjunto (IAC); interpenetraciones, in praesentia conjunto (IPC); emparejamientos, in absentia disyunto (IAD); tropos proyectados, in praesentia disyunto (IPD).

Para encender cuales son los usos retóricos presentes en la narrativa intermedial de Abenshushan es importante explicar cómo funciona la materialidad en la obra, ya que el uso comunicativo que la autora le da a la obra nos da entendimiento de cuál es la imagen que busca proyectar.

La obra titulada *Permanente Obra Negra* (2019), se concibió como un sistema de códigos que se puso en marcha a partir de una página web, después pasó a ser un fichero,

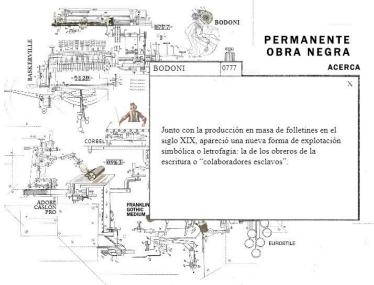
luego un engargolado dividido en tres horizontalmente y por último el formato en libro que nos presenta la editorial Sexto Piso.

Cada uno de estos soportes da muestras de distintas materialidades y significados.

Arzabal propone dividir el estudio de las materialidades en tres: la comunicativa, la textual y la de las formas extendidas.

A partir de la materialidad comunicativa comprendemos las relaciones entre lo semiótico y lo material, ésto nos permite analizar las diferentes significaciones a través del soporte. Para comprender mejor la materialidad comunicativa, la visualizamos a través de un cuadro de doble entrada que nos ejemplifica los distintos soportes y su significación.

FORMATO	PERCEPCIÓN PRODUCIDA	SOPORTE
LIBRO SUAJADO	La realidad textual que permite jugar con el formato del libro y obtener una multitud de lecturas a partir de seis fichas	
LIBRO CONVENCIONAL	La significación sólo se da a través de las relaciones que creamos con los elementos que se nos presentan en la página y el camino que se escoge para leer.	

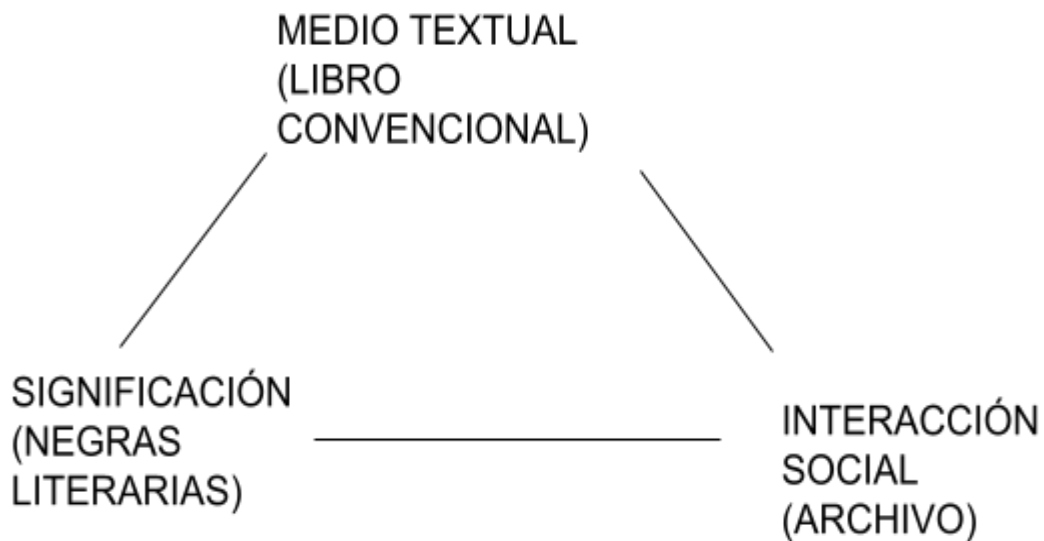
CAJA DE FICHERO	Metáfora material que encarna la realidad que busca transmitir el libro	
LIBRO ELECTRÓNICO PROGRAMADO	Código de programación que a través del juego aleatorio permite al usuario encender el mecanismo que le brinda la modalidad de lectura.	

Las relaciones semióticas que surgen a partir de las significaciones materiales de los distintos soportes nos permiten entender la funcionalidad de cada uno. Para la investigación se usa el formato de libro convencional ya que nos permite un recorrido de lectura guiado a través de la multimodalidad de la obra.

La materialidad textual surge a partir de las relaciones entre el medio textual, la significación y la interacción social que nos permite entender el concepto de metáfora material que se entiende como los usos que le damos a los textos a partir del soporte y cómo interactuamos con él (Arzabal 64).

Esta materialidad resulta muy apropiada para el análisis de la obra de Abenshushan ya que se escogió uno de los cinco soportes para el análisis de este. Es importante retomar el

camino de lectura que se realizó, ya que sólo así podemos comprender la metáfora material producida.



Esquema 2. Representación de lo aquí expuesto.

Entendemos la metáfora material a partir del texto como archivo que produce su contenido a partir de las negras literarias. Esta interacción social es la que permite la lectura multimodal del texto ya que nos brinda una posibilidad infinita de combinaciones entre los distintos tipos de fichas que maneja la obra de Vivian.

Al mismo tiempo, nos brinda la composición de una materialidad extendida que entendemos como archivo/cuerpo/narrativa partiendo de las posibilidades que brinda el soporte escogido para el análisis.

Una vez que hemos comprendido cómo se presenta la materialidad en la obra de Abenshushan podemos explicar los recursos retóricos que dan significación al texto lingüístico y a la imagen. Para esto partimos de una lectura que demuestra los elementos visuales que configuran el cuerpo femenino oprimido y la transgresión en las distintas fichas. Escogimos la siguiente ruta de lectura debido al carácter multimodal de la obra y del fin que tiene el análisis, tomando en cuenta los principios interpretativos de la hermenéutica y el horizonte de percepción de Gadamer.

Al ser una obra que Vicente Luis Mora⁹ clasifica como de cognición distribuida¹⁰ y expandida, nos permite realizar una lectura que Abenshushan clasifica como “lector salteado” a partir de las nuevas formas de lectura que nos ofrecen la intermedialidad.

La perspectiva de de Mora, nos resulta de vital importancia para establecer nuestro recorrido de lectura, ya que a lo largo de su artículo sobre el texto de Abenshushan, nos habla de la fragmentariedad del texto y la posibilidad de lectura que brindan el fichero al no ser un medio de orden, sino de acumulación:

En cambio, el fichero no es un modo de organización, sino de acumulación, de adición y acarreo de materiales. El fichero no termina nunca, no tiene fin. Es un medio para agregar fichas con textos y más textos que pueden no llegar a ningún final conocido, porque no hay ninguna forma superior, ningún todo, que les marque un límite. El archivo es cerrado y monádico, el fichero es abierto, rizomático y proliferante. El archivo tiende al orden —lastrado por el mal de archivo derrideano— y el fichero a la entropía del desorden acumulativo. Por eso mismo, la decisión basal de Abenshushan de construir su libro como un fichero responde a una cosmovisión acumulativa autocrítica, que por motivos ideológicos no se quiere extractiva, explotadora, acumuladora de capital literario, sino anárquica, libre, como una comuna de citas que acumula cuidados, o días de existencia, sin constituirlos en una riqueza amasable. (Mora 100)

Con la anterior cita queda claro el sentido fragmentado y desorganizado que presenta la obra, cuya finalidad es ser un texto que constantemente se esté renovando y construyendo a

⁹ Mora, Luis Vicente. “Cognición distribuida y estética de la acumulación fragmentaria en “Permanente obra negra”, de Vivian Abenshushan”. *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. N. 38, 2022, 97 - 110.

¹⁰ Cognición explicada como las habilidades cognitivas que aplicamos en las herramientas. En este caso el autor aboga que la lectura es distribuida por el soporte utilizado ya que “la obra de Abenshushan presenta una interesantísima idea de la cognición como una capacidad humana esencialmente desorganizada, fragmentaria y anárquica” (Mora 104)

partir de las múltiples combinaciones que pueden tener las fichas regidas por el sistema de tipología. Es así como establezco mi lectura fragmentaria que busca la significación a partir del horizonte de la feminidad y la transgresión hegemónica.

Para visualizar el recorrido de lectura ofrecemos el siguiente cuadro de doble entrada basándonos en la tipología que Abenshushan ofrece sobre el contenido de cada una de ellas. Sólo utilizamos aquellas tipologías que mejor brindan una textualidad y materialidad sobre la finalidad de este estudio: lo femenino y la transgresión hegemónica. Por lo que elegimos las tipologías Baskerville, Bodoni, Corbel y Eurostyle. A continuación, presentamos una tabla que indica cuáles fueron las fichas seleccionadas para el análisis de cada una de las tipologías.

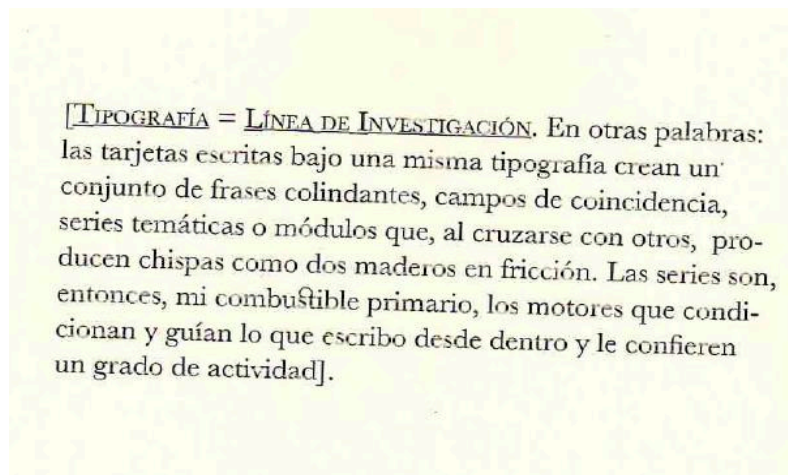
TIPOGRAFÍA/PERCEPCIÓN	SIGNIFICADO	PÁGINAS
Baskerville	Autoconocimiento de la obra y negras literarias	24, 34, 48, 74, , 88, 102, 116, 150, 180, 208, 402
Bodoni	Negra literaria	44, 66, 128, 176, 246, 276, 316
Corbel	Relato polifónico sobre el concepto de negro literario	448, 428, 194, 142, 102, 92
Eurostile	Visualidades sobre la negritud	53, 57, 59, 103, 105, 289

Tabla 2. Representación de lo aquí expuesto

Recordemos que la materialidad de la obra tiene como elemento de significación las negras literarias. Esa materialidad textual aplica para las cuatro tipologías escogidas y sus respectivas fichas.

Hablemos de los procesos de escritura e inscripción en la obra. Walls menciona que: “las vanguardias usaron la escritura para criticar las estructuras sociales, políticas y culturales mediante la experimentación de los códigos lingüísticos. (...) a través de las mismas zonas visuales que posee como lo son los márgenes, la tipografía, las imágenes, el tamaño de la letra, por mencionar algunos.” (Walls 77).

Por lo tanto es importante mencionar que la tipografía escogida para cada una de las partes de la obra, remarca el significado individual. Desde un punto de vista holístico, cada una de estas partes aporta significado a la significación principal: la de las negras literarias. El juego con las tipografías es parte de la inscripción que busca resaltar Abenshushan a través de las distintas formas estéticas de la escritura que ella destaca como “línea de investigación”:



(Abenshushan 114)

Fig. 6. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra*. NI. 2019. SEXTO PISO

Fig. 3. 6. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

Entonces, cada una de estas tipografías crea un modo de entender la obra a través de la relación que mantienen entre sí. También remarca el sentido del archivo como un

repositorio de informaciones investigadas que pueden crear coincidencias a través de la lectura salteada.

La legibilidad nos permite entender la significación a partir de la lectura que nos ofrece alguna obra. En este caso, la obra de Abenshushan nos permite, como ya se ha mencionado antes, distintas lecturas e interpretaciones a partir de las combinaciones que surgen entre los elementos con los que la autora juega: la tipografía, la imagen, el texto lingüístico, los espacios en blanco y las tachaduras.

Cada uno de estos, juega un papel importante en la decodificación del lector sobre la obra, nos permite entender lo legible pero también lo ilegible. En este sentido “indaga la espacialidad en la que cuerpos legibles y cuerpos lectores se ven interpelados” (Leyva 89), por lo que aquel cuerpo que crea Abenshushan con su fichero es uno fragmentado con una posibilidad infinita de combinaciones, de ahí el título *NI* con múltiples significaciones con las que Abenshushan permite la interpretación de la obra: Novela Inexperta, Novela Incompleta, Novela Infinita.

Cabe mencionar que esta decodificación es inherente a la materialidad del libro que como objeto nos permite visualizarlo como un archivo, como algo que no pertenece a la lectura hegemónica y que si no fuera por el formato que nos presenta Editorial Sexto Piso, sería poco probable identificarlo como un libro desde el sistema de significados que poseemos.

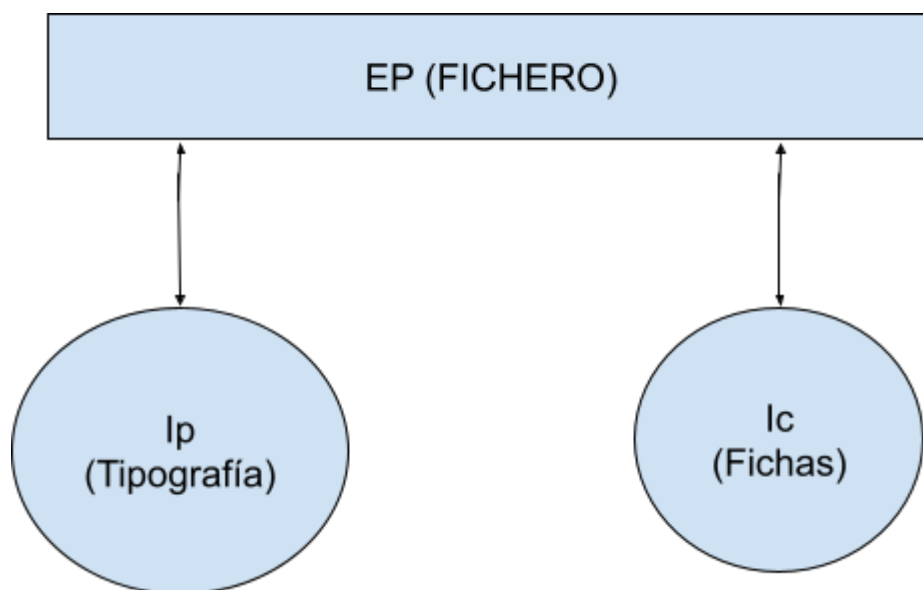
La legibilidad de la obra es inherente a su ilegibilidad. A lo largo de las fichas se cuestiona la figura del autor y las ideas, por lo que la ilegibilidad nos permite acabar con esa figura del autor como en algún momento mencionó Barthes con su famosos “la muerte del autor”, pero que Abenshsushan lleva a otro espacio a partir de las escritura colaborativa que diluye el significado y figura del autor. Tenemos una muestra de esto en las siglas *et al.* colocadas en la autoría de la obra, al lado del nombre *Vivian Abenshushan*.

Ahora que ya hemos comprendido los elementos performáticos y de inscripción que permiten la comprensión del libro, nos remitimos a los recursos retóricos visuales que permiten la interpretación del mismo.

Los usos retóricos generales proponen cuatro sitios de la retórica que se clasifican en elementos conjuntos y disyuntos en presencia o ausencia. Los cuatro usos son los siguientes: tropos, in absentia conjunto (IAC); interpenetraciones, in praesentia conjunto (IPC); emparejamientos, in absentia disyunto (IAD); tropos proyectados, in praesentia disyunto (IPD).

Procedemos a explicar cuáles son los usos retóricos generales de cada una de las tipografías.

Partiendo de la retórica del Grupo μ , comprendemos que la obra de Abenshushan pertenece a un orden iconoplástico debido a que la significación se da a través de la forma y del uso, que en este caso es la tipografía y el fichero. Podemos hablar de un emparejamiento icónico en lo plástico. Si bien no hay una línea explícita que nos indique la división de fichas por tipografía, se nos sugiere a partir de la portada del libro que rememora al suajado y su división por fichas. Por lo que tenemos el siguiente esquema:



Esquema 3. Representación de lo aquí expuesto.

En donde el enunciado plástico (EP) es el fichero, el ícono percibido (Ip) es la tipografía y el ícono concebido (Ic) son las fichas. A partir de los íconos percibidos y concebidos crea un enunciado plástico que asociamos con el fichero y que mediante la relación recíproca, logra hacer del fichero una retórica sobre la negritud.

Por lo tanto vemos que esta relación de retórica visual del signo iconoplástico nos permite entender que es la división por tipología y fichas, aquello que crea esta metáfora material del fichero como forma de transgresión a la hegemonía de la escritura. Este cuerpo que permite una interacción social a través del archivo logra la manifestación de discursos que intervienen en la comprensión de la negra literaria y su liberación.

En la serie Baskerville, la cual habla sobre el proceso de creación del archivo a partir de la experiencia de una negra literaria, podemos entender los procesos creativos producidos en la creación de *Permanente Obra Negra* (2019) como una forma de autoficción que realiza Abenshushan a través del autoconocimiento, pero también como la parte más política y representativa de la obra.

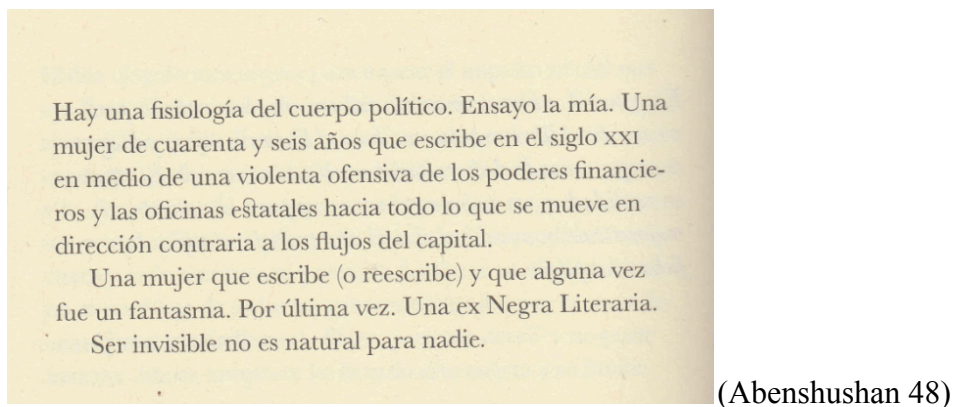
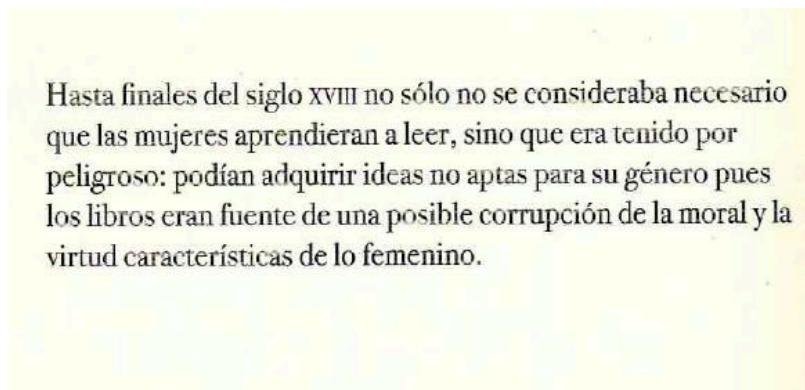


Fig. 7. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra*. NI. 2019. SEXTO PISO

Fig. 3. 7. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

En el fragmento anterior vislumbramos los elementos políticos y de autoconocimiento sobre la corporalidad en la escritura y lo que implica ser una Negra Literaria. En medio de ese caos político existe una posibilidad de transgresión.

En la serie Bodoni, la cual tiene como línea de investigación las negras literarias y las implicaciones de la palabra negro en la construcción del ideario colectivo, Abenshushan nos brinda una reflexión sobre lo que implica ser mujer en un espacio cuyos signos y códigos están diseñados por y para lo hegemónica. Nos brinda fragmentos que permiten crear una idea sobre las posibles transgresiones en torno a la escritura y la liberación de la comunicación femenina y del cuerpo femenino.



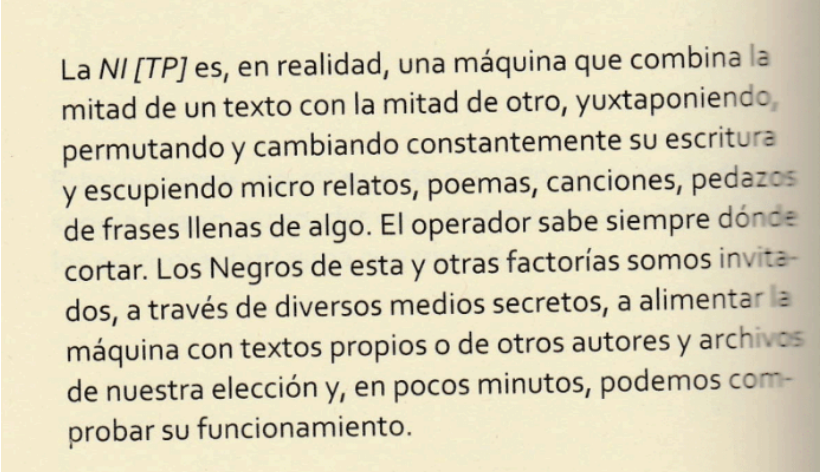
(Abenshushan 128)

Fig. 8. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra*. 2019. SEXTO PISO

Fig. 3. 8. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

A través de este fragmento, Abenshushan, nos advierte sobre las implicaciones transgresoras que puede tener la comunicación y la lectura como corruptoras de lo femenino.

En la serie Corbel, en la cual se indaga sobre las distintas voces narrativas que construyen el significado de la negritud en la literatura, leemos lo que Abenshushan nombra la *NI [TP]*, cuyo significado se logra a partir de la polifonía pero también de la metatextualidad que explica los mecanismo textuales del mismo apartado.



La NI [TP] es, en realidad, una máquina que combina la mitad de un texto con la mitad de otro, yuxtaponiendo, permutando y cambiando constantemente su escritura y escupiendo micro relatos, poemas, canciones, pedazos de frases llenas de algo. El operador sabe siempre dónde cortar. Los Negros de esta y otras factorías somos invitados, a través de diversos medios secretos, a alimentar la máquina con textos propios o de otros autores y archivos de nuestra elección y, en pocos minutos, podemos comprobar su funcionamiento.

(Abenshushan 102)

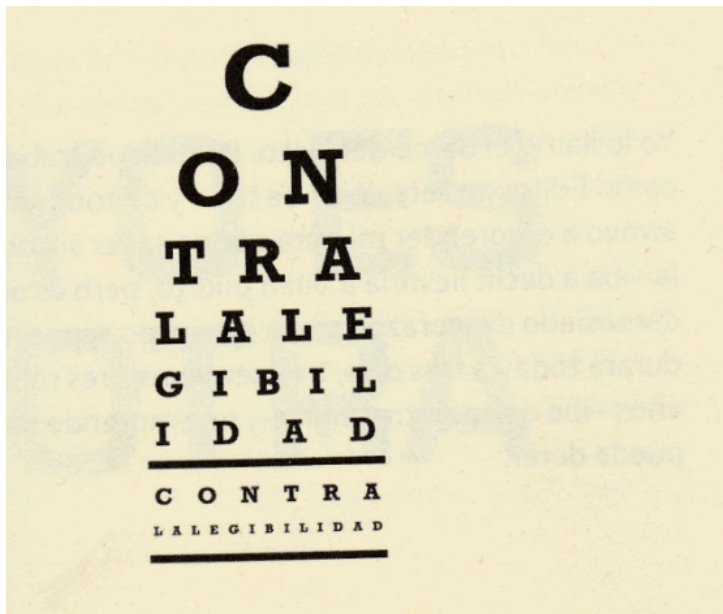
Fig. 9. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra. NI*. 2019. SEXTO PISO

Fig. 3. 9. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

A través del relato ficcional, se nos mencionan los procesos utilizados para la composición de este apartado, la yuxtaposición y la permutación. La mecanicidad que menciona el texto nos permite entender la lectura multimodal y salteada de la que antes hablamos, ya que sólo así la NI [TP] puede tener algún significado.

Por último, en la serie Eurostile, la cual nos muestra lo que llamamos imagen sobre la negritud y sus implicaciones en el ámbito literario como una forma de esclavitud y de liberación, nos encontramos frente a otro aparato visual y que por lo mismo funciona a partir de una retórica interna que identificamos como “*in absentia* conjunto (IAC) icónico” debido a que “el término percibido sustituye al concebido, es decir, cuando un elemento sustituye a otro que debería aparecer en las relaciones formales configuradas por el texto visual. A esto tradicionalmente se le ha llamado metáfora visual.” (14).

La explicación anterior nos permite entender el sexto apartado de la obra como una retórica que tiene sus propios mecanismos al ser una metáfora de los demás apartados de la obra y del mismo fichero.



(Abneshushan 103)

Fig. 10. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra*. 2019. SEXTO PISO

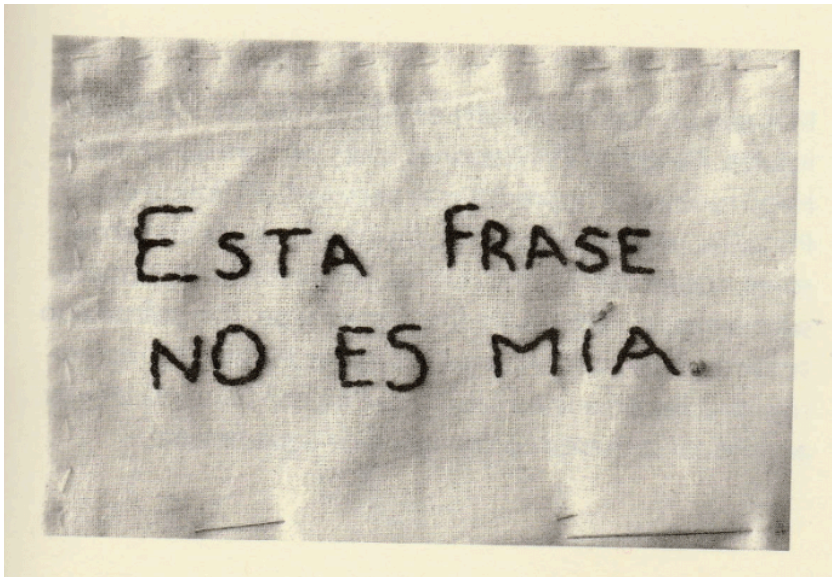
Fig. 3. 10. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título



(Abneshushan 59)

Fig. 11. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra*. NI. 2019. SEXTO PISO

Fig. 3. 11. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título



(Abenshushan 289)

Fig. 12. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra*. 2019. SEXTO PISO

Fig. 3. 12. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

En las imágenes podemos apreciar conceptos desarrollados anteriormente por Abenshushan (la legibilidad del texto, la escritura colectiva y la negra literaria) pero trasladados a la retórica icónica por medio del tropos. Si bien la misma autora toma este apartado como el más conceptual de su obra, podemos que esto se debe a las metatextualidades que se producen en la visualidad.

La obra de Abenshushan hace un uso de la retórica visual como forma de creación de metáforas materiales que giran en torno al tema de los procesos de escritura, las ideas y la personalidad jurídica de las escritoras, así como un cuestionamiento de la figura del escritor.

En el siguiente apartado se analiza el “ethos”, con relación a la transgresión y los estudios de género dentro de la visualidad.

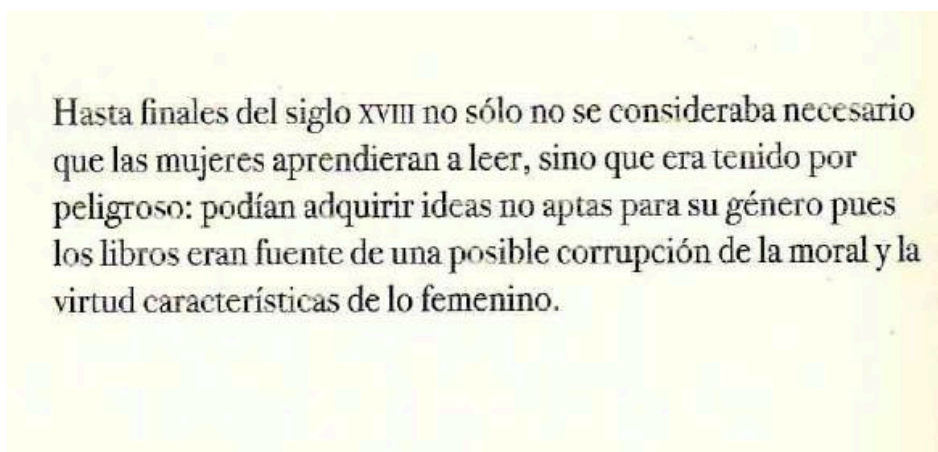
3.2.2 Transgresión hegemónica en *Permanente Obra Negra*

Consideramos que la narrativa visual *Permanente Obra Negra* (2019) transgrede de distintas formas la hegemonía. La transgrede en cuanto a la configuración de sentido que se le

da a la negra literaria, como aquella sujeta que ha sido invisibilizada por los mecanismos editoriales que privilegian el patriarcado y la producción. También hay transgresión a partir del formato con el que se comercializa la obra y las múltiples lecturas que desafían la literatura convencional.

Rita Segato habla sobre la violencia expresiva a partir de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Esta violencia se establece en el sistema de comunicación y deja un mensaje claro, el del dominio del patriarcado sobre lo femenino, en este caso el cuerpo. En *Permanente Obra Negra*, observamos esta violencia expresiva a partir de la dominación que se ejerce sobre la negra literaria, aquella sujeta femenina que no tiene posibilidad de expresarse al utilizar su escritura en beneficio de otros. Entonces, el fichero como forma de expresión, remarca esta acumulación de datos y saberes, cuya finalidad es la disolución del autor/autora para crear un texto comunitario que transgrede esa violencia expresiva.

A partir de esto, podemos decir que la violencia expresiva, en el ámbito literario, crea relaciones de poder que codifican los cautiverios de los que habla Lagarde: madresesposas, monjas, putas, presas y locas. Abenshushan nos muestra la codificación de estas narrativas opresoras a partir de las fichas y las series/líneas de investigación que cada una tiene.



(Abenshushan 128)

Fig. 13. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra*. 2019. SEXTO PISO

Fig. 3. 13. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

En ejemplo anterior vemos esa dominación a través del lenguaje. El lenguaje se configura como una forma de liberación. La palabra escrita es la corrupción de lo femenino, por lo tanto se gesta una dicotomía en donde la comunicación es tanto opresión como transgresión.

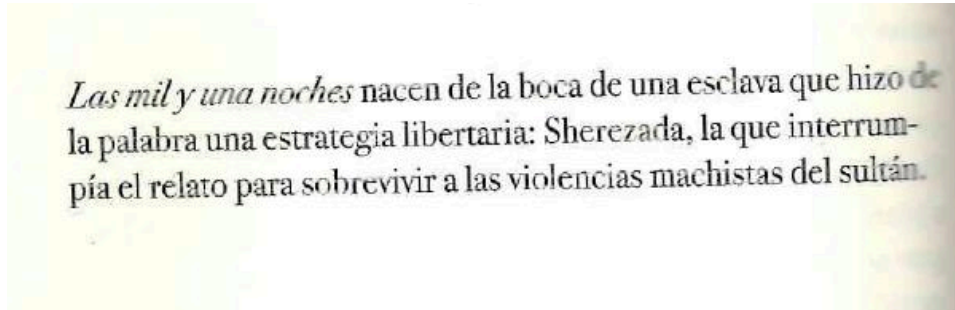
En ese sentido es interesante el sistema de dicotomías que maneja la obra a partir del lenguaje. Si bien la investigación no busca marcar esas dicotomías, es interesante mencionarlás ya que surgen a partir del análisis de los mecanismos visuales que transgreden lo hegemónico.

Dentro de esas dicotomías podemos hablar del subalterno, porque es a la vez oprimido sin posibilidad de mostrar su voz, pero al mismo tiempo muestra esa voz a través de los escritos que realiza para otros. Es importante mencionar que la serie Baskerville, en donde Abenshushan despliega el flujo de conciencia sobre la realización del libro y el autoconocimiento sobre la escritura y el deseo de dejar de escribir¹¹, es un claro ejemplo de la subalternidad. La realización de la obra surge a partir de una experiencia personal como negra literaria:

“Ser negra literaria fue una experiencia atroz que me llenó de desencanto frente al género de la novela, además de las condiciones de trabajo; y cuando terminé esa experiencia, que por fortuna no duró más de dos meses, decidí que algún día me gustaría escribir sobre ese mundo de los sótanos de la literatura, ese submundo totalmente naturalizado desde hace mucho tiempo, desde hace más de siglo y medio, que emplea negros literarios para sostener una industria que es sobre todo una fábrica”. (<https://mascultura.mx/vivian-abenshushan-entrev-obra-negra/>)

¹¹ Nótese otra dicotomía que aborda la relación escribir/no escribir como acto de liberación y de sumisión.

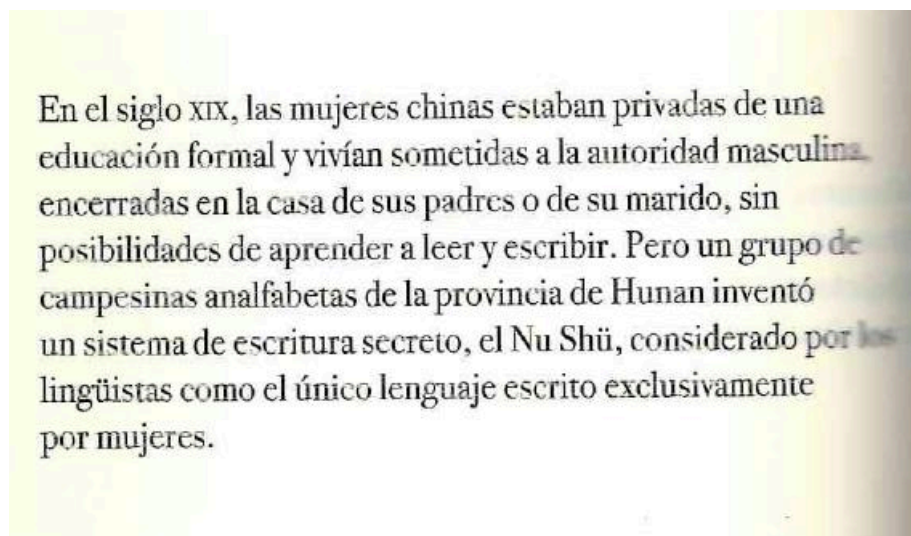
Es justo en ese apartado en donde detalla las condiciones de la negritud en la literatura y junto con las demás series ahonda en ese término y en las características de la sumisión femenina (pero también de las formas de liberación) en la literatura.



(Abenshushan 246)

Fig. 14. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra*. 2019. SEXTO PISO

Fig. 3. 14. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título



(Abenshushan 276)

Fig. 15. Vivian Abneshushan. *Permanente Obra Negra*. 2019. SEXTO PISO

Fig. 3. 15. Ficha en un libro con detalles bibliográficos completos en el título

A través de esos dos fragmentos observamos la capacidad del subalterno de convertir la opresión en algo que el opresor no tiene, en este caso la liberación a través del lenguaje. Entonces, si bien la escritura surge de una experiencia personal se convierte en una voz

colectiva, en donde el texto lingüístico, que en un momento fue opresión se convierte en liberación.

Por lo tanto, los mecanismos de opresión que construyen la discursividad femenina se ven transgredidos a partir del lenguaje. Es así como el cuerpo se convierte en discurso y la negra literaria pasa a ser una forma de liberación. El concepto de autor se diluye para dar paso a la colectividad, a la lectura salteada, al no orden y a la recursividad en la obra. Si el cuerpo es explicado como discurso, de acuerdo con Butler, entonces estamos ante un cuerpo sin nombre, que transgrede el lenguaje y por lo mismo libre de los mecanismos de opresión.

A través de Amigot y Pujol entendemos esto como la liberación de la vulnerabilidad fundamental en el ser como sujeto social en sus aspectos de conciencia, autocensura e identidad que mantiene a las sujetas femeninas en opresión debido a las narrativas que las asocian como sentimentales e irracionales.

De la obra de Abenshushan podemos concluir los siguientes puntos:

1. La transgresión se da a través de la visualización realizada por medio de las líneas de investigación o también llamadas tipografías.
2. El soporte del libro es también una transgresión a las normas editoriales que mantienen en precarización a las autoras, en este caso la figura del autor diluyéndose en las fichas y la idea del fichero.
3. La autoría colectiva se gesta a partir de una experiencia personal que busca la liberación a través del lenguaje.

Por último, la obra de Abenshushan está pensada para ser leída de forma no convencional, esto permite una visualización que transgrede tanto en forma como contenido, por lo que la idea del cuerpo gestada en la idea de la negra literaria y la materialidad del fichero se unen para realizar la transgresión hegemónica.

3.3 Puntos de encuentro

Hemos recorrido a lo largo de la investigación lo que entendemos por literatura femenina, los mecanismos que gestan una opresión en el ámbito editorial, los mecanismos visuales y qué entendemos por visualidad (así como literatura extendida e intermedial) y cómo estos mecanismos se unen para poder codificar sistemas de transgresión hegemónica en la literatura que darán como resultado una liberación del lenguaje y de las narrativas que configuran a las sujetas femeninas.

Podemos resumir los puntos de encuentro en las siguientes afirmaciones:

1. Ambas obras buscan crear una colectividad femenina en cuanto a la reescritura y la autoría de los escritos. Gerber invita a las mujeres a reescribir las historias que han impuesto narrativas en los cuerpos femeninos y Abenshushan reconoce que la literatura es un acto colectivo en donde la voz del autor se diluye entre los ecos de otras voces.
2. La visualidad es el punto medular de ambas obras para lograr la transgresión. Para Gerber, transgredir el texto es resignificar y esta resignificación sólo se da a través del cuestionamiento que permiten los recortes circulares en el texto, nos brinda nuevas formas de entender la feminidad al cuestionar las narrativas hegemónicas. Por otro lado, Abenshushan cuestiona el concepto de autor y los mecanismos de la producción literaria a partir de la materialidad encarnada en la tipografía y de la idea del fichero como colectividad.
3. Ambas obras hacen uso de la retórica plástica: *Mujeres Polilla* de los tropos proyectados en lo plástico porque los círculos recortados evocan la idea de la polilla que devora el texto. *Permanente Obra Negra*. *NI* hace uso de un emparejamiento icónico en lo plástico, es decir, lo iconoplástico porque las tipografías (elemento

icónico) se emparejan a partir de las fichas (elemento plástico), es decir, las una para lograr la idea del fichero.

4. La figura del subalterno y su liberación es necesaria para la transgresión, ya que como mencionamos anteriormente, el subalterno no existe si no hay una fuerza opresora que en este caso son los mecanismos que invisibilizan la corporalidad femenina (negras literarias y la clasificación de las mujeres como animales), por lo tanto puede existir una transgresión.
5. La violencia expresiva es el punto de partida para hablar de la posibilidad de una transgresión. Si no identificamos la violencia expresiva como el eje de la opresión no reconocemos la existencia del subalterno porque no visualizamos la violencia. La violencia expresiva representada en los textos de Gerber y Abenshushan se visualiza a partir del reconocimiento de un cuerpo femenino condenado a la sumisión y que sólo logra su liberación a partir de otra expresión de este cuerpo: la mujer polilla que resignifica los textos y la disolución de la figura del autor en un texto como eco de muchas voces.

Para brindar una mejor comprensión de los mecanismos visuales y su forma de transgredir lo hegemónico brindamos el siguiente cuadro de doble entrada que muestra los elementos visuales y la materialidad de cada una de las obras que logra una textualidad.

	Retórica visual	Usos retóricos generales	Medio textual	Significación	Interacción social
MUJERES POLILLA	Plástica	Tropos proyectados	Obra <i>Mujeres</i>	Transgresión del lenguaje	Poema

			<i>Polilla</i>		
PERMANENTE OBRA NEGRA	Iconoplástica	Emparejamiento icónico en lo plástico	Libro convencional	Negras literarias	Archivo

Tabla 2. Tabla con los resultados del análisis

Dos autoras contemporáneas que se alejan de la escritura convencional para brindarnos nuevas formas de leer y de hacer legible lo ilegible. Ambas con un sentido político que recalca las condiciones de las sujetas femeninas en la literatura y que a través de procesos visuales revelan y desmontan las formas de opresión hegemónica.

Conclusiones

Mujeres Polilla (2018) y *Permanente Obra Negra* (2019) son dos obras que nos ayudan a comprender los mecanismos del poder en las sujetas femeninas a través de elementos visuales. Como observamos a lo largo de este trabajo ambas obras buscan la colectividad en la escritura a partir de transgredir y desmontar las convenciones literarias como lo son el soporte, el autor y qué entendemos por literatura. Esto se logra a partir de la apropiación, la intervención y la acumulación. Para las autoras no hay un sólo autor de la obra, cada elemento es una apropiación del conocimiento y al mismo tiempo una resignificación. De este modo Abenshushan y Gerber crean resignificaciones de conceptos y obras, ambas transgrediendo el lenguaje a su modo.

La hipótesis planteada en esta tesis, Los textos *Mujeres Polilla*, de Verónica Gerber Bicecci y *Permanente Obra Negra*. NI, de Vivian Abenshushan, autoras del siglo XXI, transgreden lo hegemónico a través de la representación del cuerpo mediante la literatura visual, se sustenta a partir del análisis formal que se realizó de los poemas desde la retórica visual y el feminismo.

Entender qué es lo visual fue fundamental para el objetivo de esta investigación. Ya que configuramos lo visual a partir de la imagen, damos por hecho que en el texto lingüístico no puede existir esa visualidad; configuramos dos campos distintos el del texto lingüístico y el de la imagen. Sin embargo, la letra como símbolo en su concepción y en la arbitrariedad de su inscripción y escritura crea una visualidad que se omite. En este momento configuramos una visualidad en el texto académico al escoger el tipo de letra que usamos y el formato que le damos. Por lo que la primera transgresión se da en la inscripción que las autoras realizan de sus obras. Jugar con la tipografía, las tachaduras, los espacios ya es motivo de la visualidad, por lo que la literatura en sí tiene una visualidad ya establecida.

Si pensamos en ese primer cuestionamiento, nos adentramos en los soportes que se escogen para la inscripción de las obras. Es un juego performativo escoger un fichero, en el caso de Abenshushan, o una fotocopia, en el caso de Gerber; ya que ambas juegan con los modos de lectura que esa elección conlleva. Es así como cada uno de estos soportes permite la interacción, el juego, la composición y la lectura multimodal conllevando así un nuevo planteamiento sobre cómo leemos y qué entendemos de esa lectura que hacemos.

Preguntarnos, ¿cómo afecta el soporte, mi contexto, la distribución del texto, la tipografía a mi lectura? Esa pregunta es esencial para abrir nuevos horizontes en cuanto al estudio de la literatura y de esta literatura expandida. Aquí otra transgresión, la de la forma en la que hemos leído y por qué leemos de esa forma.

Si pensamos en esos cuestionamientos, también surgirá la duda sobre qué es lo literario. Pese a que esa discusión ha sido el meollo en varias etapas y corrientes literarias, fue necesario hablar sobre la herencia que nos ha dejado la visualidad para observar que el modo de expresión y el juego con la palabra no es algo reciente. Desde los caligramas griegos, los carmina figurata del medioevo, los arcos triunfales del barroco, las vanguardias y llegando hasta nuestra época con autores como Carrión, observamos que tarde o temprano se regresan a estas expresiones que buscan llevar el lenguaje a nuevas formas. Gerber y Abenshushan son conscientes de los procesos de construcción en sus obras y por lo mismo usan todos los elementos que se dan por hecho en lo literario para realizar cuestionamientos a lo literario, el lenguaje y las narrativas femeninas.

Por lo tanto, fue necesario definir que lo femenino no es aquello escrito por una mujer, sino aquellas obras que desestabilizan lo hegemónico. Cuando hablamos de literatura femenina, nos referimos al contenido y no a la escritora, lo que nos llevó a un serio cuestionamiento sobre la producción literaria escrita por mujeres en México y que derivó en la visibilidad que se le ha dado a sus escritos. Esto nos permite cuestionarnos si las cualidades

femeninas que surgen a partir de la producción literaria escrita por mujeres serán diferentes a partir del cruce con otras textualidades que van más allá de la poesía visual como lo son las digitales, que anteriormente mencionamos y se encuentran presentes en la obra de Abenshushan; apelando al concepto de lo femenino que abordamos, la textualidad puede cambiar.

Bibliografía

- Abenshushan, Vivian. *Permanente Obra Negra. NI. Sexto Piso*, 2019.
- Amigot Leache, Patricia., y Pujal i Llombart, Margot. “Una lectura del género como dispositivo de poder.” *Sociológica*, no. 70, mayo-agosto de 2009, pp. 115 - 152.
- Argañaraz, Eugenia. “Des-andar la forma a través del Arte. Modos de leer y construir memoria en Conjunto vacío de Verónica Gerber Bicecci.” *Telar. Revista del instituto interdisciplinario de estudios latinoamericanos*, no. 27, 2021, pp. 101-124.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. PAIDÓS, 1989.
- . *S/Z*. Siglo XXI Editores, 2004.
- Berger, John. *Modos de ver*. Gustavo Gili, 2000.
- Bernal, César A. *Metodología de la investigación*. PEARSON EDUCACIÓN, 2010.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. PAIDÓS, 2002.
- Carrión, Ulises. *Poesías*. Taller Ditoria. 2007.
- Chakravorty Gayatri, Spivak. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, no. 39, 2003, pp. 297 – 364.
- De Cózar, Rafael. *Poesía e imagen Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XX*. El carro de la nieve, 1991.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. FCE, 1998.

Gelpi, Juan. "Testimonio periodístico y cultura urbana en la noche de Tlatelolco de Elena Poniatowska." *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, no. 12, 2000, pp. 285-308.

Gerber Bicecci, Veronica. "Mujeres polilla". *Tsunami*. Ed. Gabriela Jauregui. Sexto Piso, 2018. pp. 41-55.

-. *Otro día*. Almadía. 2019

-. "Poner el lenguaje en las vías (para que estorbe)". *En una orilla brumosa*. Ed. Verónica Gerber Bicecci. Gris Tormenta, 2021. 13-34.

Gilles, Deleuze., y Guattari, Felix. *Rizoma I Introducción*. Ediciones Coyoacán. 1966. pp. 7-39

González Aktories, Susana, ed. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales*. UNAM, 2021.

González Boixo, José. "Introducción: Del 68 a la generación inexistente." *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, editado por Universidad de León, 2009, 7 - 23.

Gordon, Samuel. *La poesía visual en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Grupo μ . *Retórica General*. Ediciones Paidós, 1987.

-. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. CATEDRA, 1993.

Haraway, Donna. *Manifiesto Ciborg*. (s.i.).

"Hegemonía, N." *Diccionario de la Lengua Española*. RAE, 2023, <https://dle.rae.es/hegemon%C3%ADa?m=form>

Hernández Espinoza, Gabriel. "Poesía visual en México a finales del siglo XX". Tesis. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2013.

Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres*. UNAM, 2005.

Maderuelo, Javier. *Ulises Carrión, escritor*. Ediciones La Bahía, 2016.

Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. AKAL. 2009.

Pedroza, Liliana. *Historia secreta del cuento mexicano, 1910 - 2017*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.

“Pita Amor, un recuerdo mantenido” *Youtube*, subido por CANAL 22, 04 Dic. 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=28qHEaydgEk>

Polvo de Gallina Negra. *Envío #6 Más allá de la vanguardia: La transmaternidad*. Pinto mi raya, (s.f.).

Pron, Patricio. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Turner, 2014.

Ramírez Olivares, Alicia V. “De la crítica literaria feminista a los estudios de género.” *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria*, Afinita Editorial, 2013, pp. 105 - 121.

Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Edit. Zegers, Francisco, 1993.

Rodríguez-Blanco, Sergio. La atadura entre imagentexto y autoficción. Mecanismos de lo irrepresentable en los libros *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber y *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, no. 2, 2019, pp. 438 - 468.

Sefchovich, Sara. *Del silencio al estruendo: Cambios en la escritura de las mujeres a través del tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

Schmitter, Gianna. *Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela Conjunto Vacío*, de Verónica Gerber Bicecci. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, vol. 14, no. 1, Feb-Mar. 2021, pp. 1-26.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016.

-. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón, 2013.

Tanner, Constanza. La escritura más allá de las palabras: sobre la obra híbrida de Verónica Gerber Bicecci. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, no.18, 2019, pp. 66 - 92.

Zavala Salazar, Berenice. “La representación de la corporeidad femenina en Los vigilantes, El camino de Santiago y La muerte me da (un) vehículo para la denuncia socio-política”. Tesis. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2019.