

## LA VIDA INTERIOR DE LAS IMÁGENES EN LA OBRA DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO: HACIA UNA ECOLOGÍA IMAGINAL

Marta del Pozo Ortea

University of Massachusetts - Dartmouth

**Resumen:** El panorama cultural contemporáneo nos ofrece nuevas estéticas posthumanistas que piden una reformulación de la antigua centralidad del sujeto y del lenguaje. Este ensayo atiende a la propuesta del escritor español Agustín Fernández Mallo como ejecutor de la desarticulación de tal centralidad y por ende del antropocentrismo al proponer la coexistencia de lo humano con las imágenes y los objetos con los que se establece una relación estética. Este artículo introduce la relevancia del giro pictórico y de la “ecología imaginal” como articuladoras de la poética de Agustín Fernández Mallo haciendo hincapié en lo que denominaremos la perspectiva interior de la imagen. Estas ideas se desarrollarán a través de un recorrido por las imágenes materiales y poéticas de su obra.

Palabras clave: Giro pictórico, ecología imaginal, fenomenología alienígena, postpoesía, trans subjetividad.

## 1. El giro pictórico

En los años noventa tuvo lugar una icónica coincidencia: mientras el crítico literario americano W.J.T. Mitchell acuñaba el concepto de “giro pictórico”<sup>1</sup>, simultáneamente, el historiador y filósofo alemán Gottfried Boehm desarrollaba su teoría sobre el “giro icónico”. Su antología *Was ist ein Bild? (¿Qué es una imagen?)* vería la luz el mismo año. Ambos intelectuales buscaban responder a la supuesta centralidad del lenguaje anunciada años atrás por Richard Rorty con su “giro lingüístico”<sup>2</sup>. Pero la idea, nos aclaraban, no era desterrar el paradigma lingüístico del panorama, sino, comprender la imagen como ‘logos’ o proceso ‘generador de significados’<sup>3</sup> (Boehm and Mitchell 10). Por otra parte proponían demostrar la inseparabilidad de la imagen y el lenguaje:

It was inevitable that when language became the paradigmatic object of philosophy, replacing (as Rorty summarized it) “ideas” and “things”, that images would soon be on the horizon as well. We are, I think, firmly on the same ground in thinking that it is the role of images as a “significant other” to language that most often provides the master terms for a pictorial turn. (Boehm and Mitchell 22)

Como apunta Vicente Luis Mora existen otras muchas etiquetas que apuntan a esta transición

del logocentrismo, con sus implicaciones antropocéntricas (en tanto a la supuesta centralidad del lenguaje humano como herramienta epítome de la comunicación), hacia un lugar aún por definir, que podríamos denominar la Era de la Imagen, Sociedad en Red (Castells), Telépolis (Echevarría). (Mora 326)

A todas ellas cabría añadir el término “videoesfera” de Régis Debray, que se opone a la anterior época de la “logosfera” (52)<sup>4</sup>. Dichas formulaciones registran una necesidad de trascender el logos y la naturalización del signo lingüístico como modos imperantes de la comunicación y de aludir a la imagen, con su potencial mítico-simbólico, como herramienta comunicativa clave en la cultura visual reciente. En esta ubicuidad de la cultura tecnológica y visual opera también la mirada del nuevo escritor como captor de lo que las imágenes tienen que decir o comunicar. Sin embargo, como nos advierten Breidbach y Vercellone en su libro *Pensare per immagini*, el hecho de pensar y comunicarse vía “imaginal” no es algo nuevo. Tampoco lo es el que las imágenes puedan “pensar” o comunicar más allá de toda vía correlacionista, es decir, sin la criba del pensamiento humano<sup>5</sup>.

La idea de que uno podría pensar en imágenes tiene un origen muy lejano (pensemos en los jeroglíficos egipcios). En el pensamiento moderno se ve con Goethe, quien tiene como objetivo reflexionar sobre las formas de la naturaleza. Sobre esta base, tenemos la intención de [...] comenzar a interrogarnos sobre qué significa hablar hoy del giro pictórico, es decir, de una modalidad comunicativa que se remonta siempre a la imagen en virtud de su presencia cada vez mayor en nuestras vidas. Está claro que nos referimos de esta manera a los nuevos medios de comunicación, Internet y las ciencias naturales que trabajan según modelos. (5; mi traducción)

Así, del mismo modo en que Goethe tomaba como base de su pensamiento analógico las formas naturales, hoy en día se establecen “modelos” visuales comunes entre la tecnología y las ciencias. En este sentido, Felice Frankl en su ensayo “Image Science”, defiende la necesidad de desarrollar un lenguaje visual que pueda ser utilizado

1. Este aparecerá en un artículo publicado en Artforum de 1992. Más tarde, abrirá su libro *Picture Theory* de 1994.

2. Ver bibliografía.

3. Esta concepción de la imagen como logos está en relación con la idea de la “razón poética” de María Zambrano. Leemos en *El sueño creador* cómo la filósofa define el símbolo como inextricable de la razón: “el símbolo es ya razón: solo cuando una imagen cargada de significado entra en la razón adquiere la plenitud de su carácter simbólico”. (Zambrano 76)

4. Para más información sobre el estatus de la imagen contemporánea aconsejo consultar las obras de Freedberg, Elkins, Manovich y Brea.

5. Según Eduardo Viveiros de Castro, sería preciso descolonizar el conocimiento para ver que el hecho de pensar no ha de estar necesariamente circunscrito por el lenguaje, lo simbólico ni lo humano (27).

tanto por los científicos como por los artistas, “modelos visuales” analógicos que puedan resultar comunes para ambas disciplinas. El nuevo protagonismo de lo visual recupera su valor en los nuevos modos de comunicación y, por ende, para la literatura actual. Adicionalmente, dada su proliferación, los estudiosos de la imagen contemporánea comienzan a reclamar una propia ciencia y un lenguaje visual compartido por artistas y científicos.

Por otra parte, hemos de considerar que el pensamiento por imágenes no solo desplaza la antigua primacía de la herramienta lógica-lingüística como modo primario de comunicación al resaltar la omnipresente faceta comunicativa de las imágenes. En su plena radicalidad en el mundo contemporáneo, también opera en los modos de reproducción del capital (i.e. los medios de comunicación y otras diversas formas de cultura). En lo que sigue hablaremos pues de una *ecología imaginal*<sup>6</sup>, en el sentido de que la imagen habita *ecológicamente* (toma como ‘casa’)<sup>7</sup> el mundo en todas sus facetas técnico-humanistas y es parte integrante de este sistema de relaciones globales posthumanistas en tanto que, considerada como objeto, se establece como agencia ontológicamente independiente<sup>8</sup>. En esta cultura en red observamos, pues,

a highly differentiated communication matrix in which images are continuously circulated, transformed and relayed at different times and across a variety of channels [...] Image flows are thus no floating signifiers, but they work as material forces by virtue of their very differentials. (Terranova 147-148)

Con dicho estatus de “fuerza material”, la imagen “fluye”, “se radica” en el mundo, como cualquier otro sistema informativo; tiene físicamente masividad, peso, y su participación en el escenario ecológico posthumanista como objeto independiente resulta indiscutible al generar modos de comunicación, ya sea esta intelectual, sensitiva, emocional o subliminal. Con todo ello, hablar de una ecología imaginal no solo supone trascender la cultura letrada como modo protagonista de comunicación, sino establecer lo imaginal como categoría ontológica en el nuevo marco de relaciones posthumanistas; observar cómo se instalan con fuerza en los presentes modos de cultura concebidos como “objetos”, los cuales constituyen, habitan y se radican el mundo en plena relación ecológica con lo humano.

En última instancia, la categoría ontológica de la imagen no solo establecería, como defiende Terranova, la diferenciación material de la imagen, sino que, además propondría una apertura a una dimensión simbólica. En otras palabras, una vez reconocido el signo gráfico de la imagen, es preciso recuperar una perspectiva subjetiva que nos lleva finalmente a rehabilitar la categoría de lo imaginal relegada al ostracismo durante el proyecto antropocéntrico de la modernidad: “Imaginal ecology refuses to limit its perspective to the material, and strives to see beyond the outer shapes of things, to recognize the essence they open to within them” (Richtscheid 150). Se trata, entonces, de observar las imágenes en tanto fuerza material, pero también simbólica. Debemos de ir más allá de la ontología objetivista que establecería la imagen como mera superficie, es decir, al entendimiento del signo que aún perdura cuando, en plena modernidad, Walter Benjamin suplanta el símbolo con el signo gráfico, oponiéndose así a todo tipo de trascendencia. Al contrario, proponemos considerar lo que estas imágenes tienen que decirnos en su potencial simbólico, desde su subjetividad. En otras palabras, y como el título de este artículo reza, en este artículo nos disponemos a aventurarnos en “la vida interior de las imágenes” en la obra de Agustín Fernández Mallo para escuchar, a través de su obra, lo que estas tienen que decirnos. Aludiremos en las siguientes páginas a la Ontología Orientada hacia el Objeto, a la fenomenología alienígena propuesta

6. Recordemos a Henri Corbin, quien se encargaría de acuñar la categoría ontológica de lo imaginal en tanto diferenciado de la categoría de lo imaginario: “The adjective ‘imaginal’ comes from the French Islamic Scholar Henri Corbin who distinguished it from the derogatory connotation of ‘imaginary.’ He proposed this term (or alternatively *mundo imaginalis*) as pointing to an order of reality that is ontologically no less real than physical reality on the one hand, and spiritual or intellectual reality on the other. (Avens 8)” Hablar del *mundo imaginalis* implica, por una parte, trascender las connotaciones negativas del adjetivo “imaginario” propias del siglo de las luces en su exaltación de la razón sobre lo imaginario, la fantasía que, como apunta Eduardo García, supone definir algo “negativamente, como carencia: ausencia de realidad” (50). Por otra parte, se trata de superar la noción platónica de mimesis a la que la imaginación habría sido relegada desde la antigüedad para aludir a su función creadora, reproductiva: poiesis. El objetivo es recuperar, como señala Corbin en otro lugar, el concepto de la “imaginación creadora” (propuesta a su vez por el místico murciano Ibn Arabi) con toda su implicación ontológica al formar esta parte un orden de realidad que no es menos real (ni razonable) que la realidad física.

7. Pensemos en la etimología de “eco”: del latín *oeco* y del griego *oiko*, significa ‘casa.’ Según Arigo, “the word ecology, fairly young in the English language, was coined by the German zoologist Ernst Haeckel as *Ökologie* from the Greek *oikos* meaning a house, a dwelling place, a habitation in 1873, almost exactly a century before the birth of a new discipline: ecocriticism, which ‘explores the ways in which we imagine and portray the relationship between humans and the environment in all areas of cultural production. (s.p.) De ahí que digamos en el paradigma de la nueva ecología imaginal, que la imagen habita (toma como casa) el mundo.

8. Esto trabaja la Ontología Orientada hacia el Objeto (OOO)

por Ian Bogost y al vitalismo material de Jane Bennet<sup>9</sup>. Todo ello, con el objetivo de rescatar el estatus ontológico (tanto como objetual como simbólico) de la imagen en el nuevo marco de relaciones posthumanistas propuestas por la obra de Agustín Fernández Mallo.

## 2. La imagen postpoética en la obra de Agustín Fernández Mallo

La obra del escritor Agustín Fernández Mallo es pionera en las letras hispanas del siglo XXI en incorporar la imagen técnica en sus textos ensayísticos, poéticos y narrativos. Al hacer esto, ejecuta una vuelta de tuerca hacia lo icónico en el que la imagen se comprende como “logos”, como proceso generador de sentido, tal como postulaban Boehm y Mitchell (10). Así, la imagen técnica penetra ecológicamente (se radica) en el modo de hacer literatura de Fernández Mallo con toda su fuerza material y simbólica.

En cuanto a la presencia física de las imágenes en el texto, la obra de Fernández Mallo incorpora fotografías, mapas conceptuales, links a videos de internet (en múltiples ocasiones creados por él mismo), fotogramas, gráficos, etc. Quizás sea su polémico libro *El hacedor (de Borges)*<sup>10</sup>, *Remake* (2011) el que más se aventure en el “papel de la imagen” (expresión que no uso al azar) y las nuevas tecnologías. El libro incluye una constelación de imágenes provenientes de Google Earth o reproducidas a través del iPhone del protagonista del relato de la serie “Mutaciones”, como es el caso de las imágenes insertadas en el texto “Un recorrido por los monumentos de la Aventura”, que hace referencia a la película *L'Avventura* de 1959 de Michelangelo Antonioni. En el film, un grupo de amigos llega de excursión a un pequeño islote. De repente, se dan cuenta de que uno de los miembros del grupo, Anna, no está entre ellos. La película narra la búsqueda de esta casi inexplicable ausencia. El cuento de Agustín Fernández Mallo relata esta búsqueda. En él se insertan los fotogramas de la película ejerciendo una suerte de continuidad narratorial por medio de la imagen. De esta manera, como se mencionaba al principio del ensayo, en el texto literario lo icónico no detiene la comprensión lógica, sino que se invita a comprender la imagen como ‘logos’ o proceso ‘generador de significados.’ Como proponían Boehm y Mitchell, lo visual se establece aquí como pareja de la palabra.



Con ayuda de una geóloga, recorren lugares que aparecen en el film, buscan piedras, accidentes geográficos, signos reconocibles e identificables con lo expuesto en la cinta original, y refilman y refotografían detalles y localizaciones, incluso a la misma hora del día en que, en la película, un personaje pasó por un determinado lugar. Encuentran restos físicos del rodaje de 1959: la cabaña de escayola y las piedras de cartón [devastadas por la acción del clima], vasijas que ya en la película eran «falsas antigüedades», «falsas ruinas». Es tal su meticulosidad que llegan a encontrar en el fondo marino el grupo electrógeno usado en el año 59, así como, entre los restos de la citada cabaña, fragmentos de sillas, cubiertos, etc. El trabajo se revela difícil y necesariamente exhaustivo debido a los cambios sufridos por la isla tras tantos años.

Fig. 1.

Texto e imagen de “Un recorrido por los monumentos de la Aventura” de la serie “Mutaciones” de *El hacedor de Borges, Remake*.

9. La OOO enfatiza así la continua alienación de los objetos respecto a lo humano, lo que Harman define como un constante “retraimiento epistemológico” de la imagen, el cual derivaría en una patente ininteligibilidad humana (nótese el léxico heideggeriano): “Al retraerse en su eficacia críptica, ‘el equipamiento’ necesariamente es, en gran medida, un misterio oculto [...] La praxis humana no puede clarificar el estatus de la herramienta, sino solo apoyarse en él u operar con él” (Harman 77). Las imágenes serían así “manipulables” (“zuhanden” en Heidegger) pero no “inteligibles”. Es decir, la OOO rescata la cualidad morfológica de las imágenes en tanto objetos, su forma.

10. La obra fue retirada de circulación por la editorial Alfaguara ante la acusación de plagio por parte de los abogados de la viuda de José Luis Borges, María Kodama. Véase Rodríguez Marcos, Javier. “Los peligros de rehacer la obra literaria de Borges”, *El País*, 30 de septiembre de 2011, [https://elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html). Consultada en Julio 2, 2021

Otros ejemplos de inserción de imágenes generadoras de sentido en la obra de Agustín Fernández Mallo serían la inclusión de las viñetas de cómic de Pere Joan con las que finaliza *Nocilla Lab*, las cuales continúan visualmente el texto hasta darle un final puramente icónico a la obra. Otro ejemplo sería la inserción del mapa conceptual de la narrativa en *Nocilla Dream*.

En el ensayo *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma* (2009) – finalista del premio Anagrama de Ensayo del mismo año – Agustín Fernández Mallo reflexiona sobre el papel de la imagen en su literatura como centro articulador de la teoría y práctica postpoética al declarar este que “la actividad, entonces, del poeta, como la del científico, el filósofo o el cocinero, será [...] inventar metáforas verosímiles mediante un nuevo lenguaje” (36). Añade más tarde, que estas “metáforas verosímiles” deben funcionar conceptualmente mediante el modelo de operación de “redes abiertas” o sistemas complejos que más allá de la mera intertextualidad literaria establecen modelos analógicos y metáforas visuales entre las disciplinas<sup>11</sup>. Dicho modelo operaría en la postpoesía al modo de los sistemas complejos (modelos visuales de la ciencia) paralelos al modelo rizomático propuesto por los filósofos Deleuze y Guattari<sup>12</sup>. Este modelo propondría nuevos modos conectivos ontológicamente heterárquicos y desestabilizadores por tanto de la centralidad lenguaje y del antropocentrismo y conceptualmente articulados en torno al valor de la analogía. El mapa del universo Nocilla (Fig. 2) podría ser epítome de esta idea en la obra de Agustín Fernández Mallo:

Todos los elementos de la obra aparecen además interconectados y cartografiados al final del libro en un mapa que contribuye a la navegación por la obra. Así el universo Nocilla, basado en el sistema cosmos:n de Javier Cañada presenta una suerte de nivelación conceptual, ya que objetos, personas e ideas ocupan por igual un espacio físico en este mapa [...] Se trata de un mapa que codifica en su espacialidad no sólo la materia física y visible (lugares, objetos y personas sometidos a las leyes de la física) sino también el mundo subjetivo de las ideas e imaginativo de la ficción en una red de circuitos y comunicaciones virtuales y subterráneas. Por ello, el prólogo a *Nocilla*, a manos de Juan Bonilla, ya nos advierte en mayúsculas que lo que nos vamos a encontrar en estas páginas no es otra cosa que un RIZOMA. (del Pozo 92)

11. Recordemos que Breidbach y Vercellone se referían a la necesidad de usar dichos modelos analógicos, un lenguaje visual usado por artistas y científicos al mismo tiempo.

12. Proveniente del mundo de la botánica, “the rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers [...] [In relation to contemporary society it assumes the idea of the network by implying] the principles of connection and heterogeneity [where] any point of a rhizome can be connected to anything other.” (Deleuze and Guattari 7)

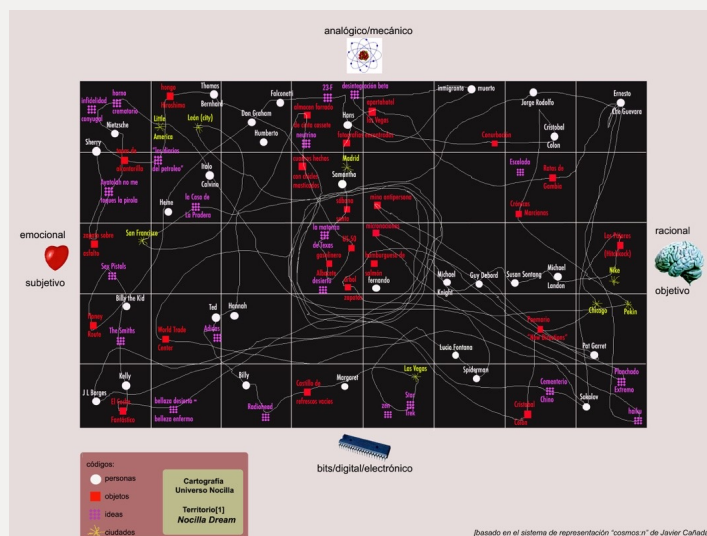


Figura 2.  
 Mapa del universo Nocilla, en *Nocilla Dream*

A lo largo de *Postpoesía* nos encontramos con múltiples referencias televisivas y cinematográficas para disertar sobre cuestiones estéticas. Por ejemplo, en un lugar hallamos el spot publicitario del perfume *Egoiste* de Chanel en el que un joven se pelea con su propia sombra (*Postpoesía* 79) para especular sobre las posibles fuentes de la tradición (Vasari, Plinio el Viejo) y de la cultura popular (Lucky Luke) de donde bebe el anuncio. En otro momento, observamos el célebre fotograma de la película *Blue Velvet* de David Lynch (117) en el que protagonista encuentra una oreja en medio de un descampado. Este hallazgo cataliza la disertación por parte de Fernández Mallo sobre la teoría de las formas del matemático francés René Thom, *Estabilidad estructural y morfogénesis*. Así es como el autor, mediante lo visual cataliza una operación rizomática de conexión analógica entre el cine, la estética, las matemáticas y la literatura. De esta forma, según Fernández Mallo, la postpoesía propondría un modelo interactivo de la literatura con el resto de las disciplinas al vincular

la escritura poética, en cuanto arte, a las líneas de pensamiento más dinámicas que, desde las matemáticas, la física, la filosofía y la tecnología, explican y transforman el mundo en que vivimos, en el que ninguna de estas disciplinas se desarrolla en un compartimento estanco porque, entre otras cosas, comparten el espacio digital que nos envuelve. (Bellón s.p.)

A través de este móvil ejercicio de metáforas, la literatura de Agustín Fernández Mallo devendría, pues, *expandida* al introducir, como haría el cine expandido, otros formatos visuales y digitales en la bidimensionalidad del papel y trascender de esta forma la centralidad del lenguaje y todas sus implicaciones antropocéntricas. En última instancia, su objetivo, según explica en *Postpoesía*, es aplicar dichas metáforas verosímiles al comportamiento morfológico, simbiótico y expandido de la poesía postpoética a través de la implantación estética del modelo en red, y la consecuente actualización de la literatura que supere el modelo tradicional de autoreferencialidad e intertextualidades puramente literarias operantes en el sistema ortodoxo. Con esto, busca implantar un modelo rizomático e interdisciplinario que transicione a otros formatos y conecte disciplinas.

El autor explica dicha transición en *Postpoesía* a través de la “metáfora verosímil” de la imagen de un huevo. Insertada en la primera página del ensayo esta constituye el recorrido cartográfico del libro por vía de la analogía y busca así poner en marcha el modelo rizomático de la lectura:

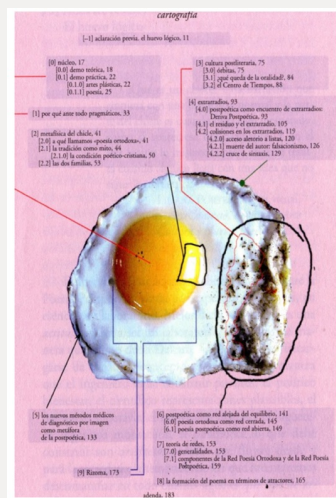


Figura 3.  
Cartografía de Postpoesía

Posteriormente, el autor explica la tradición literaria española en torno a otras dos metáforas derivadas de esta metáfora proteica del texto: el modelo “Colesterol” propio de la poesía ortodoxa, como aquella “tradición que opera desde el interior de un sistema [y] siempre es perjudicial para el desarrollo del mismo” (45) y el modelo “Fotosíntesis,” como aquella “tradición que opera desde el exterior de un sistema [y] es siempre es beneficiosa” (45). Este último se identifica con el modelo postpoético, vinculado con “las líneas de pensamiento más dinámicas”. Se enfatiza aquí el carácter abierto y propiamente fotosintético de la postpoesía con respecto al resto de las disciplinas y de los formatos literarios. El objetivo conceptual final es mostrar que la postpoesía conforma una red según el modelo “libre de escala”: “unos pocos nodos muy conectados y otros muchos con pocas conexiones”. (Fernández Mallo, “Postpoesía” 159)

Si en la red *poesía ortodoxa* los nodos fuertes, muy conectados, eran los propios poetas o las instituciones o las diferentes escuelas poéticas, en la red *poesía postpoética* los nodos no son ni el poeta, ni las escuelas, ni las instituciones, sino los poemas, las obras. Es decir, la red *poesía postpoética* es una red de obras, de productos estéticos, no de sujetos sometidos a explícitas biopolíticas. (Fernández Mallo “Postpoesía” 163)

Es posible que el carácter de manifiesto de *Postpoesía* encuentre en estas líneas definitorias del carácter de la propuesta postpoética su justificación. Según el autor, los nuevos “nodos” de este propuesta estética rizomática serían los poemas o las creaciones estéticas, ecologías de carácter abierto (transdisciplinarias y expandidas), que trascenderían la antigua sinécdoque poema-sujeto autorial, o la tradición letrada centrada en el autor y, por ende, antropocéntrica, con sus consuetudinarias instituciones biopolíticas y culturales. En otras palabras, el hecho de que instituciones, generaciones literarias y el mismo capital simbólico asociado al apellido de autor, obnubilen la hermenéutica literaria. En otras palabras, seguir practicando este tipo de acercamiento literario, lo que Fernández Mallo denomina “la poesía ortodoxa” de carácter “Tribal-céntrico”, supondría someterse a lo que él mismo designa como una “catastrófica involución” (161) causada por aislamiento, rigidez, dogmatismo, desconocimiento y auténtico *absentismo estético-social* (Fernández Mallo, “Postpoesía” 162, el énfasis es mío). En otras palabras se trata de actualizar la poesía en la realidad social y científico-tecnológica del momento; se trata de convertirla en poesía de la experiencia del siglo XXI con todo lo que esto implica; o conseguir lo que él mismo ya había anunciado en el artículo germinativo de la postpoesía: que la actual poesía española entre en sintonía con otras artes plásticas cuyas propuestas estéticas son testimonio del actual discurso científico y tecnológico (el arte transgénico, el arte informático, el arte fractal, el teatro electrónico o el arte del caos)<sup>13</sup>.

Lejos de estar centrado en el autor, el nuevo paradigma debería ser “Opus-céntrico”: de carácter simbiótico, abierto, en red, y en sintonía con el giro icónico y con el escenario digital en donde van a confluír la mayor parte de las prácticas culturales contemporáneas actuales. Tal es la relevancia del giro icónico en la propuesta postpoética de Agustín Fernández Mallo como consustancial al paradigma posthumanista. En una obra postpoéticamente abierta se descentraliza denodadamente lo humano para poner en el centro de la ontología las nuevas redes de relaciones estéticas.

13. Publicado en España en la revista *Contrastes* (abril del 2003) y posteriormente en *Lateral* (diciembre 2004).

### 3. Epifanías de la imagen: una metafísica inmanente

"You must not wish to give a name to things, to everything.  
Things will tell you who they are, if you listen,  
surrendered to them, like a lover"  
Henri Corbin

No solo se ha de tener en cuenta la dimensión física o material, la perspectiva exteriorizante de las imágenes para subrayar su pertenencia o hábitat en las coordenadas ecológicas o posthumanistas del presente panorama estético<sup>14</sup>. Lo imaginal, como se mencionó al inicio del artículo, también posee una dimensión simbólica susceptible de gozar de una ontología propia y una perspectiva interiorizante, tanto en su condición de imagen poética como en la de imagen técnico-material. Las citas que acompañan a este epígrafe hacen referencia a dos ideas alrededor de las cuales orbita la poética de Fernández Mallo y con las cuales se puede profundizar en el estudio de las imágenes poéticas en tanto a su estatus como presencias reales.

Ya en el título del primer poemario del autor *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, este hace referencia al *Tractatus Logico-Philosophicus*, que culmina con la idea de que de lo que no se puede hablar es mejor callar. La mística en la obra de Wittgenstein está unida a la categoría de lo inefable<sup>15</sup>. Así, la experiencia del mundo, su sola existencia, se manifestaría en este sentimiento "inefable": "No es lo místico cómo sea el mundo, sino que sea el mundo". (Wittgenstein "Tractatus" 6.44). Para Wittgenstein, dice Hadot, lo místico no es teológico ni se refiere al éxtasis, sino que es puramente sensorial, emotivo o una experiencia afectiva, "algo que no se puede expresar, porque se trata de algo ajeno a la descripción científica de los hechos, algo que se sitúa entonces en el plano existencial o ético o estético" (Hadot 23). Paralelamente, en la obra de Agustín Fernández Mallo, el poeta llega a esta denominada "mística pragmática" a través de la experiencia estética: mediante el asombro de que el mundo simplemente "sea" y a través de los objetos del mundo, de su contemplación como algo único. Así, el propio Fernández Mallo se apropia en una entrevista del concepto proveniente de la mística de la "epifanía" o la "microepifanía" para ilustrar la operación de la "mística pragmática" en su literatura:

Para mí es fundamental. Ver cómo un objeto común se revela como algo único. Eso es el acto poético en sí. De repente cogemos esta copa y alguien la mueve y la ve como nadie la ha visto hasta ahora. Como si un marciano bajase al planeta Tierra y le preguntaran qué es esto. Seguramente diría un disparate. Ver la realidad como un extraterrestre recién aterrizado. (Fernández Mallo "Entrevista" s.p.)

Por una parte, se trata de "pensar [posthumanistamente] a partir de objetos" (Fernández Mallo "Postpoesía" 72). Por otra, se trata de ver la realidad como tal extraterrestre. Es decir, compartir la experiencia de lo místico a la que se refiere Wittgenstein a partir de la sensación de extrañeza ante la mera existencia del mundo y las cosas y las imágenes que *habitan* (ecológicamente) el mundo.

Paralelamente, el crítico Ian Bogost, propone el término "fenomenología alienígena" para referirse a la misma actitud de extrañamiento que pediría la percepción de los objetos y sus imágenes en su pleno estar como presencias subjetivas en el mundo. De tintes heideggerianos sería la Ontología Orientada hacia el Objeto desarrollada por el filósofo Timothy Morton. Para este, las imágenes – desde su cualidad objetual – se retraen constantemente de nuestra aprehensión noética y, en consecuencia, permanecen ajenas a la criba de nuestro pensamiento humano y nuestra epistemología. Esta aproximación a los objetos mediante el vocabulario de la retracción de

14. Lo que Benjamin denominaría en *El origen del drama barroco alemán* como su perspectiva exteriorizante.

15. En varios lugares, asegura el autor que Wittgenstein es el gran místico contemporáneo y en el futuro, los hombres lo leerán como hoy leemos a San Juan de la Cruz. En la siguiente entrevista el autor dice "me interesa cómo llegó Witt al 'no decir,' típico de la mística, a través de la absoluta racionalidad".  
<https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2010/06/422>



los objetos tiene resonancias con el extrañamiento del que nos habla Fernández Mallo. Por otra parte, Jane Bennet en su libro *Vibrant Matter* rescata respectivamente la noción de “agencia” y “vitalismo” para poner a circular a los objetos en plena autonomía en sus respectivas propuestas ecológicas<sup>16</sup>. La obra y el gesto de Agustín Fernández Mallo se articula desde la misma voluntad de redefinir la relación entre lo Humano y lo no-humano y propone un giro posthumanista paralelo para las letras hispanas en el reconocimiento de la agencia y la subjetividad de las imágenes y los objetos al margen de la criba epistemológica y antropocéntrica.

Pero, ¿qué implica escribir desde tal sensación de extrañeza, de alienación, de retracción, de los objetos y de sus imágenes? El propio autor lo explica en la misma entrevista: “Cuando narras de cualquier cosa, como este azucarillo, tienes que estar en ese instante profundamente enamorado del azucarillo para penetrar en él, verlo, aprehenderlo” (s.p.). “Enamorarse” de estas imágenes-objetos que nos ofrece la realidad, sumergirnos en ellas, supone entrar en un juego de seducción con lo imaginal cuya condición preliminar es deshacerse del pensamiento dual: “los binomios, mente-mundo, teoría-práctica, no están separados sino que se construyen el uno al otro en un continuo rodar retroalimentado sin fin; una especie de juego de seducción” (“Creta” 128). Se trataría, aludiendo de nuevo a Henri Corbin en tanto a las operaciones dialécticas de la ecología imaginal, de rendirnos a las imágenes como amantes. Este es el mismo término que emplea Fernández Mallo, sin mediación entre las “presencias” en un sistema de relaciones transubjetivas entre el poeta y el mundo de los objetos que le rodean y con los cuales convive:

Learning to listen to things, and surrendering to them like a lover, as Corbin says, are part of this process of participating in an imaginal ecology. Doing this implies learning to see the things around us not only as material phenomena, not only as the trees and mountains that the ecologically-minded wish to defend and speak for, but also recognizing their symbolic qualities, that they represent Presences, aspects of reality beyond the material. (Richtscheid 149)

En otras palabras, no habría verdadera transición ecológica de paradigma si por ecológico uno le quita al árbol su “Presencia” simbólica más allá de su materialidad. Como tampoco, proponemos, habría transición en las letras ni en las teorías ni en las agendas posthumanistas contemporáneas si reducimos los fenómenos a su mera materialidad. Además de su perspectiva exteriorizante, la obra de Fernández Mallo nos propone rescatar la mística inmanente y el sentimiento de lo inefable.

#### 4. La vida interior de las imágenes

“Vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia solo puede ser redonda”  
Gaston Bachelard

Los poemarios del autor se articulan alrededor de las ideas que hemos venido tratando: la conectividad rizomática de la postpoesía, de talante transdisciplinar, y la metafísica inmanente. Ambas características contribuyen a la perspectiva posthumanista: el rizoma posiciona a objetos e imágenes en un plano ontológico heterárquico en su literatura. Por su parte, la visión de la metafísica inmanente de Fernández Mallo (propuesta que entiendo paralela a la de Morton, Bogost o Bennet en la crítica americana), activa la subjetividad de los objetos y las imágenes en tanto presencias que causan sensaciones afectivas e inefables de extrañeza. En lo que resta en este artículo daremos algunos ejemplos de cómo las imágenes consiguen este “éxtasis místico” inmanente en la obra del autor.

16. Jane Bennet en este caso se muestra como heredera del élan vital Bergsonian. En *Vibrant Matter*, Bennett predica una toma de contacto entre los “materialistas vitales” contemporáneos con los “vitalistas” clásicos del siglo XX los cuales “[...] distinguished themselves from those ‘naive’ vitalists who posited a spiritual force or soul that was immune to any scientific or experimental inquiry. . . [and] also opposed the mechanistic model of nature assumed by the ‘materialists’ of their day. Nature was not, for Bergson and Driesch, a machine, and matter was not in principle calculable: something always escaped quantification, prediction and control. They named that something élan vital (Bergson) and entelechy (Driesch). Their efforts to remain scientific while acknowledging some incalculability to things is [...] exemplary”. (Bennett 63)

Según la declaración notarial que abre el poemario *Joan Fontaine Odisea [Mi deconstrucción]* – la cual nos presenta este “poemario-performance” y todos los elementos alrededor de los cuales el “evento de la escritura se constituye” – la proyección de la película *Rebecca* de Alfred Hitchcock conforma el paisaje de fondo durante la creación del libro. Leemos: “El objetivo perseguido por esta performance es alcanzar un estado de disipación físico y mental de resonancias místicas por causa de la constante e ininterrumpida visión del film *Rebecca* de A. Hitchcock” (11). Se podría decir que la base de este poemario es propiamente la imagen cinematográfica y la continua reproducción del filme, en forma de “pseudo-mantra”. Este es el paso, como leemos en *Postpoesía*, de una *metafísica del pincel* a una *metafísica del píxel*, de una metafísica analógica, a una metafísica digital. Si la imagen digital ya forma parte de nuestra ecología digital, entonces también es misión del *postpoeta* y de la praxis de la metafísica inmanente rozar dicho “estado de disipación físico y mental de resonancias místicas” sin abandonar la imagen materia o, como en este caso, a través de ella.

Otro poemario del autor, *Carne de Píxel*, trataría de transformar lo analógico en digital: pixelar la carnalidad o la realidad material mediante la creación de imágenes poéticas que, al igual que el píxel, contengan toda la información posible acerca de los momentos intensamente vividos por el yo poético. Sin embargo, y al mismo tiempo, ouroborícamente, el mismo yo busca que estas imágenes captadas desde la retina del yo poético se vuelvan a encarnar. La serie intimista del poemario y el mismo título, reinciden en la ya mencionada *metafísica del píxel* y en la paradoja que ésta encierra, la cual, como comenta Jara Calles, “anuncia la carnalidad del píxel, pero también, y al mismo tiempo, la profundidad del misterio de la materia: la nostalgia de esos momentos irrepetibles que, como el píxel, contuvieron toda la intensidad y emotividad posibles” (s.p.). Así, la metáfora del píxel da pie a esta lectura circular entre carnalidad y virtualidad. Javier Moreno también comenta acerca de esta dinámica:

Y es que la pregunta esencial que puede extraerse y abstraerse de la lectura de *Carne de píxel* podría enunciarse de la siguiente manera, variante de aquel enigma irresoluble del huevo y la gallina: ¿qué fue antes, la carne o el píxel? En ese territorio, en el límite que se abre entre el genitivo activo y pasivo del título, se juega la escritura de Fernández Mallo. (“píxel” s.p.).

He aquí el pixelado n7 del poemario:

Yo he ganado y perdido muchas horas mirando el ascenso vertical de las burbujas del agua con gas en un vaso. Una velocidad constante que, según cierto principio de relatividad, equivale a decir nula. Un ascender para hundirse en la atmósfera [que según San Juan de la Cruz equivale a decir tierra]. La mano sin óxido en la que me sumerjo. Y me la das sabiendo que no hay futuro en el fondo de los versos, salvo para organismos simples, unicelulares, fango que queda tras la caída del cosmos, el hueco que deja su propia trayectoria. No hay célula más simple que el beso, aunque su fuerza invalide las distancias y el espacio [o la luz [que es el espacio]], aunque todo aquello se corrompa ahora en este ascenso de burbujas vertical y nulo, en esta sombra de la luz que es decir más luz, esta semblanza del silencio, este moteado cuántico en la pantalla del cual *no se puede hablar y hay que callar* como dijo el maestro en el Punto 7 y al que llamaré [es natural] pixelado n7. (Fernández Mallo “píxel” 34)

En estas líneas apreciamos nociones de la física cuántica conjugadas con la mística de San Juan de la Cruz o Wittgenstein (el maestro aludido

en el Punto 7 de su *Tractatus*). Se trataría de un ejemplo de la ya mencionada postpoética pero también de la mística inmanente ya que la mística (y el amor) acontece catalizado por vaso lleno de burbujas conjugado por las leyes de la física. La imagen poética del ascenso de las burbujas (fórmula que corresponde paralelamente al amor, al éxtasis místico o al moteado cuántico) deja en el poema y como poso el beso o el silencio, aquello, en definitiva, que ya nos anunciaba Wittgenstein, de lo que no se puede hablar y hay que callar porque ni la ciencia ni la mística pueden explicar la realidad del amante, esa química del beso que, al fin y al cabo, conforma el mundo del poeta.

El ya citado primer poemario del autor, *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del tractatus* (2001), nos da más ejemplos dicha perspectiva interiorizante a través de la narración poética de un amor pasado que se articula en una serie de fotografías verbales. Entorno al “yo observo” (tanto como experiencia estética en tiempo presente como acto memorístico) se despliegan una serie de paisajes imaginales donde interioridad y exterioridad, pasado y presente, el mundo de los objetos y el yo, cohabitan. Leemos las siguientes líneas como recordatorio de la extrañeza de la ontología objetual en Fernández Mallo: “Ensimismados en un objeto no sabemos que es otro quien se nos ha colado en forma de objeto” (21). Incluso la relación entre el “tú que es la amada y, al mismo tiempo, el sujeto hablante” (9), como nos advierte Eduardo Moga en el prólogo, apunta a la experiencia simbiótica de la transubjetividad. También la perspectiva interior de las imágenes se evidencia: “En algún lugar nos aguardan pacientes los símbolos, me digo” (20). En otro momento leemos, testigos de la agencia (activa) del símbolo que “aguarda”. Nos hallamos pues inmersos en el marco de una ontología no-dualista, aquella ecología imaginal transubjetiva, en donde objetos y sujetos, perspectivas interiores y exteriores se funden y (ecológicamente) se funden y confunden. Ya en la segunda página del poemario se establece la intertextualidad con la filosofía de María Zambrano. “Toda belleza tiende a la esfericidad”<sup>17</sup> (19), dice el yo poético citando a la filósofa. Efectivamente, la búsqueda que sigue (de la belleza) es un constante tiento de imágenes esféricas, coincidentes, plenas, actuales, esenciales, eternas (a todo esto apunta el círculo, según el diccionario de términos simbólicos de Cirlot (46-47)). “Bordeo el asunto. Trazo círculos. Tropiezo con los círculos. Tampoco valen las elipses, ni esa trampa en movimiento llamada espiral” (Fernández Mallo YSR 46), comenta el yo poético acerca de su búsqueda esencial. Y ya, finalmente, unos versos del poemario dicen que el hombre sabio sale del mundo de los exteriores (del tiempo y del espacio) “permaneciendo quieto y esférico como la gota de agua en la ingravidez” (Fernández Mallo YSR 40-41). La imagen poética cobra aquí la forma esférica del agua, suspensa en el espacio, ajena al mundo de tales fuerzas exteriorizantes (el tiempo, y el espacio). Pero vivir sin “exterioridad” no implica substracción del mundo sino, al contrario, un dejarse permear por él, por las relaciones interpersonales (la amada), los objetos, las imágenes, y los símbolos; acercarse a un paradigma de contacto, transubjetividad e interpenetración. Igualmente, el hombre y la gota de agua, por ser agua, son capaces de penetrarlo todo.

Otro poemario del autor, *Creta Lateral Travelling* (2004) reincide en el motivo circular. Se trata de un largo poema en prosa que estructuralmente se desarrolla en orden de fragmentos enumerados de manera decreciente y busca un regreso a unos supuestos orígenes de la cultura occidental, localizada en el libro en Creta, conjuntamente a su paralelo biológico: el “inevitable placer del retorno al vientre” (fragmento 55); y, en otro lugar, a los pezones: imágenes de circularidad, esfericidad, regreso y génesis. El penúltimo fragmento del libro (el número 1) recupera la poética del círculo como dicho espacio fenomenológico adecuado para la coincidencia esférica, la reunión arquetípica del ser (y de los objetos) con su propio origen:

17. También para Gaston Bachelard “las imágenes de la redondez absoluta nos ayudan a recogerlos sobre nosotros mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución, a afirmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia solo puede ser redonda” (Bachelard 273). La redondez es para el francés la forma que cobra la experiencia del espacio cuando esta es ejercida desde tal intimidad. Vivir sin “exterioridad” no implica una substracción del mundo, sino al contrario, un dejarse permear por él, por las relaciones interpersonales (la amada), los objetos, las imágenes, y los símbolos; acercarse a un paradigma de contacto e interpenetración. En otras palabras: una ecología imaginal.

Yo siempre regreso a los pezones = islas dóciles= perpleja espiral = origen del disparo = sobados ojos primerísimos átomos = destino de la lengua= diana doble en la que cae miope el arquero = donde los círculos gravitan en más círculos = donde el Origen esconde su metro patrón = donde todo catálogo deviene ridículo = crepúsculo de lo decible = donde manda el Punto 7 [en la página en blanco dos puntos atan silencios]= a donde yo siempre vuelvo = a las islas dóciles = mi única ortografía = a los pezones = grito tu nombre = el eco: (103)

Enumeraciones o ecuaciones circulares, esféricas, de un poemario conceptual, postpoético y rizomático que se encarga de adelantar el aparato crítico de la postpoesía en sus dos ensayos finales y prepara al lector para la obra venidera del autor. Aquí se reincide de nuevo, como en *YSR*, en esa poética de los espacios circulares y en el regreso al silencio (allí donde todo - seres, objetos- coincide consigo mismo): un origen no-dual que se articula paralelo a una aventura de ovillado rizomática por el mundo de las imágenes (por la aventura ocular) y en donde, leemos, “el tiempo cuando es Tiempo nunca escoge para viajar la línea recta, pero tampoco la curva; se anuda sobre cualquier objeto – una taza, una idea, un pigmento- y permanece” (19). Este modo de visionado poético de Agustín Fernández Mallo entra en sintonía con la perspectiva imaginal que aquí hemos querido rescatar como consustancial a la desarticulación de la centralidad del lenguaje y del antropocentrismo en la propuesta posthumanista de Agustín Fernández Mallo. Una metafísica inmanente en donde penetrar el mundo de los objetos supone aceptar su subjetividad, su seducción, enamorarnos de esas imágenes que nos ofrece el mundo y penetrar en su dimensión simbólica (en lo que estas tienen que decir). Y si dicha dimensión, en ocasiones, coquetea con la felicidad, lo hace precisamente al recuperar la perspectiva de los interiores: “ [...]Mi idea de la felicidad no es en absoluto original. Una isla, una casa contemporánea, una pérgola, un pozo, y una silla mirando al suroeste, por definición el mar [pero todo hacia dentro]” (84). Es decir, hacia la vida interior de las imágenes.

Para concluir, podríamos considerar el fotograma ya mencionado de *L'Avventura* insertado en la serie “Mutaciones” y también portada de *Nocilla Lab* (el personaje de Claudia protagonizado por la actriz italiana Mónica Vitti corriendo hacia nosotros), como metáfora de lo que hemos venido denominando la perspectiva y ecología imaginal. La inexplicable desaparición de Anna en el film (y a su vez metáfora de la lógica del lenguaje) ha propiciado esta otra búsqueda, este otro encuentro, dentro del terreno de lo inefable. Lo que nos resta pues es una presencia que se abalanza hacia otra presencia, hacia otra subjetividad, nosotros, “lectoescpectadores”<sup>18</sup> y transeúntes entre la palabra y la imagen, y nos confronta, en un encuentro alternativo al de la lógica del lenguaje. Igualmente, en la obra de Fernández Mallo los objetos del mundo y sus imágenes, nos apelan y se dirigen hacia nosotros desde la extrañeza de su propia ontología objetual. Atender a estas presencias sería practicar la ecología imaginal y modus operandi de la propuesta literaria del autor español, una que más allá de lógica del lenguaje (de nombrar las cosas) también procura el encuentro inefable con la vida interior de las imágenes.

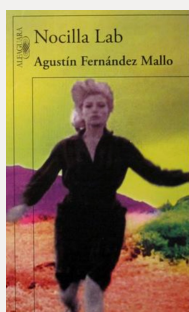


Figura 4.  
Portada de *Nocilla Lab*

18. Ver bibliografía: *El lectoescpectador*, de Vicente Luis Mora

## BIBLIOGRAFÍA

- Arigo, Christopher. "Notes Toward an Eco-poetics: Revising the Postmodern Sublime and Juliana Spahr's *This Connection of Everyone with Lungs*".  
<[https://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/vol\\_3\\_no\\_2/ecopoetics/essays/arigo.html](https://www.asu.edu/pipercenter/how2journal/vol_3_no_2/ecopoetics/essays/arigo.html)>
- Avents, Roberts. *Imagination is Reality*. Spring Publication Inc, 1980.
- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti, 1976.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke UP, 2006.
- Bellón, Daniel. "Postpoesía. Una lectura despiezada".  
<<https://lacasatransparenteblog.tumblr.com/post/84449147600/postpoes%C3%ADa-una-lectura-despiezada-por-daniel>>
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Editorial Taurus, 1990.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.
- Boehm, Gottfried. *Was ist ein Bild?* Fink, 1994.
- Boehm Gottfried and Mitchell W.J.T. "Mitchell. Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters". *The Pictorial Turn*. Routledge, c2010: 8-26.
- Bogost, Ian. *Alien Phenomenology or What It's Like to Be a Thing*. Minnesota UP, 2012.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Akal, 2010.
- Breidbach, Olaff e Vercellone, Federico. *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Bruno Mondadori, 2010.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Routledge and Keagan, 1962.
- Corbin, Henry. *La imaginación creadora*. Ensayos Destino, 1993.
- De Castro, Viveiros. *Metafísicas caníbales*. Líneas de Antropología Postestructural. Katz, 2010.
- Debray, Régis. *El arcaísmo postmoderno. Lo religioso en la aldea global*. Manantial, 1996.

## BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles and Guattari Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Continuum, 2004.
- Elkins, James. *The Domain of Images*. Cornell UP, 1999.
- Fernández Mallo, Agustín. *El hacedor (de Borges), Remake*. Alfaguara, 2011.
- . *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- . *Carne de Pixel*. Editorial DVD, 2007.
- . *Nocilla Dream*. Candaya, 2006.
- . *Joan Fontaine Odisea [mi deconstrucción]*. Editorial La Poesía, Señor Hidalgo, 2005.
- . *Creta Lateral Travelling*. La Bolsa de Pipas, 2004.
- . *Yo siempre regreso a los pezones y al Punto 7 del Tractatus*, Ópera Prima, 2001.
- . "Conversación con Agustín Fernández Mallo". Entrevista. *Revista de Letras*. 25 de febrero 2011. En línea:  
<http://www.revistadeletras.net/conversacion-con-agustin-fernandez-mallo/>
- Freedberg, David. *The Power of the Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago UP, 1989.
- Frankl, Felice. "Image Science". *MediaArtHistories*, MIT UP, 2007.
- Hadot, Pierre. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Pre-Textos, 2007.
- Harman, Graham. *Tool Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court Press, 2002.
- Manovich, Lev. "Abstraction and Complexity". *MediaArtHistories*. MIT UP, 2007.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago UP, 1994.
- . "The Pictorial Turn". *The Art Forum*, 1992.
- Mora, Vicente Luis. "Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas cross-media". *España Siglo XXI. Literatura y Bellas Artes* (Volumen 5). Ed. por Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet. Madrid: 2009.

## BIBLIOGRAFÍA

---. *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Seix Barral, 2012.

Morton, Timothy. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. University of Michigan Library, 2013.

Richtscheid, Kevin. "Imaginal Ecology". *Sacred Web. A Journal of Tradition and Modernity* 17 (2006): 143-156.

Rorty, Richard. *The Linguistic Turn*. Chicago UP, 1967.

Terranova Tiziana. *Network Culture. Politics for the Information Age*. LondPluto Press, 2004.

Thom, René. *Estabilidad estructural y morfogénesis*. Gedisa, 1997.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. de Enrique Tierno Galván. Alianza Editorial, 1980

Zambrano, María. *El sueño creador*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1965.