



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalinguistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Alberdi Soto, Begoña

Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis

Literatura y Lingüística, núm. 33, 2016, pp. 17-37

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35245697002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ESCRIBIR LA IMAGEN: LA LITERATURA A TRAVÉS DE LA ÉCFFRASIS*

Begoña Alberdi Soto**

Resumen:

El objetivo del presente trabajo será desarrollar un modelo teórico des-disciplinar que vaya más allá de la comparación entre las imágenes y el discurso, al momento de abordar la relación entre literatura e imagen. Se realizará un recorrido en torno al concepto de écfrasis para historizar la dialéctica entre palabra e imagen, desde la cultura antigua hasta el contexto intermedial actual. Por último, se sentarán las bases teóricas para la conformación de un modelo posterior, a partir del cual se da cuenta del carácter híbrido de las relaciones verbales y visuales, con neologismos como *imagentexto*, *fraseimagen* o *íconotexto*.

Palabras clave: écfrasis, intermedialidad, *imagentexto*.

WRITING IMAGES: LITERATURE THROUGH *EKPHRASIS*

Abstract:

The aim of this work is to develop a de-disciplinary theoretical method, which goes beyond than a comparison between images and discourse when approaching the relation between literature and image. We will go through the concept of *ekphrasis* to historicize the dialectic between word and image, since ancient culture to the current intermediate context. At last, we will set the theoretical basis for the formation of a later model, which exposes the hybrid nature of verbal and visual relations, with neologisms such as *imagetext*, *phrase-image* or *icontext*.

Keywords: *ekphrasis*, intermediality, *imagetext*.

Recibido: 16-02-2015

Aceptado: 25-08-2015

* Este trabajo forma parte de la tesis de Magíster en Literatura (PUC, 2014), *Salvador Elizondo: el relato de las imágenes*, que fue financiada por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), en el marco de la Beca para Estudios de Magíster en Chile. Este artículo se desprende del proyecto Fondecyt regular N° 1141215, "Una cartografía de lo audiovisual en la literatura hispanoamericana (1915-2015)", dirigido por Wolfgang Bongers.

** Chilena, Magíster en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile. balberdi@uc.cl

La compleja e inextricable relación entre texto e imagen es una cuestión que los estudios literarios han abordado y, cabe decir, simplificado, mediante el recurso de la comparación interartística o intersemiótica, método que ha constituido, hasta el momento, el modelo dominante en el estudio interdisciplinar de la representación verbal y la visual. En el marco del “giro pictórico”¹ de la cultura contemporánea, que modifica la relación entre textos y lectores al incorporar la imagen dentro de la propia disciplina, es evidente que el procedimiento de la “comparación” no es el único ni el más idóneo para el estudio de las posibles relaciones entre imágenes y textos.

Sirviéndonos de los avances metodológicos de la disciplina de los *visual studies*², el objetivo del presente trabajo será desarrollar un modelo teórico des-disciplinar³ que vaya más allá de la comparación entre las imágenes y el discurso, al momento de abordar la relación entre literatura e imagen. En ese marco, resulta fundamental comenzar realizando un recorrido teórico en torno a un concepto de larga data que se inserta en el seno de la problemática entre visualidad y escritura: la écfrasis (*ekphrasis*), figura que si bien aparece muy temprano en la historia de la cultura occidental, nos permite, aún en la actualidad, redescubrir que la imagen no es algo propio de un determinado medio, sino un complejo juego entre la visualidad y sus aparatos, donde la visión y la mirada se yuxtaponen a los procesos de decodificación y lectura.

La distinción anterior resulta fundamental, porque aun cuando la “interdisciplina” aparece como uno de los principales ejes de las escuelas de literatura y sus programas académicos, la verdad es que, en la práctica, son escasas las propuestas cuyas perspectivas analíticas consideran, efectivamente, una hibridez disciplinar, metodológica y conceptual, incluso en lo que respecta al estudio de la relación texto/imagen. En ese

- 1 En contraste con el llamado “giro lingüístico” (*linguistic turn*) del siglo XX, a partir del cual el lenguaje ocupó, progresivamente, una posición metodológica privilegiada, el actual “giro pictórico” (*pictorial turn*) “...se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo” (17). Ver Mitchell W.J.T. (2009).
- 2 El campo de los *visual studies* (estudios visuales) nace alrededor de la década del noventa en Estados Unidos, como una iniciativa pedagógica interdisciplinaria centrada en los vínculos entre historia del arte, cine y medios, al interior del campo de las Humanidades. Desde la perspectiva de este grupo, enseñar sobre “cultura visual” trae consigo deconstruir los límites entre las disciplinas así como las jerarquías genéricas (arte de alta y baja cultura). Los estudios visuales proponen pensar no tanto en una historia del arte sino, más bien, en una historia de las imágenes que tenga como eje decodificar las estructuras de poder que se alojan bajo cualquier intercambio visual. Ver Brea, José Luis (2005).
- 3 Tomo el término de W.J.T Mitchell (2009): 79.

marco, y antes de desarrollar el objetivo del presente trabajo, quisiera llamar la atención sobre algunas de las principales falencias de los estudios interdisciplinarios actuales, derivadas de mi propia experiencia como investigadora, observadora y lectora:

- Lo primero es que pareciera existir una supeditación de la imagen a la palabra. Aún cuando se afirma la presencia de un “giro pictorial” en la cultura contemporánea, por lo general, los investigadores del ámbito de los estudios literarios suelen poner entre paréntesis las formas visuales en tanto que elementos secundarios o bien leen estas formas bajo una lógica textualista -lo que se transparenta, por ejemplo, al denominar a las imágenes como “textos visuales”-. Esto se hace evidente, sobre todo, cuando se trabaja con aquellos objetos en los que confluyen materialmente texto e imagen -como es el caso de las revistas culturales o las novelas fotográficas-, pero donde lo que suele relevarse es, únicamente, el contenido de estos textos, obviándose algunos aspectos fundamentales para la construcción de sentido como serían las imágenes, ilustraciones o las estructuras de impaginación⁴ y diagramación.
- Una segunda respuesta tradicional en el ámbito académico, cuando se trabaja interdisciplinariamente con textos e imágenes, es que se tienden a revelar sus homologías estructurales. Desde esta perspectiva analítica, texto e imagen estarían unidos por similitud, semejanza o analogía a partir de estilos históricos en común como el barroco, el clásico o el moderno. Me refiero al método comparativo interartístico o intersemiótico antes mencionado; un método de por sí válido y que de hecho cuenta con grandes exponentes dentro de su género —como es el caso de Mario Praz y su libro *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales* (1970)— pero que no constituye, como afirma Mitchell, la única manera de abordar la relación entre texto e imagen (83).
- Por último, quisiera recalcar que, a nivel teórico, toda la discusión académica pareciera obstruirse en torno a un mismo a priori histórico: la

4 En codicología, el conjunto de operaciones por las cuales un copista planifica la dimensión de su página y la posición y disposición del texto sobre ella, se denomina como impaginación o mise en page. Su finalidad es separar los espacios destinados a la escritura de los espacios en blanco. Ver Sánchez Prieto (2012).

incompatibilidad semiótica entre los signos verbales, que se leen lineal y temporalmente, y los signos visuales, que se ven en la simultaneidad de un mismo espacio. No obstante lo anterior, resulta que las obras concretas trabajan más allá y a pesar de la incompatibilidad entre arbitrario/analógico; verbal/visual, de tal modo que las verdaderas preguntas que surgen para los(as) investigadores(as) se sitúan más allá de la relación infinita e irreductible entre lo visible y lo legible, para acercarse más cuestionamientos como los siguientes: ¿Qué efecto tienen las diferencias o similitudes entre palabra e imagen? ¿Por qué es tan importante la forma en que se yuxtaponen, mezclan y separan?

Lo que pretendo en este trabajo es intentar responder a esta pregunta y esbozar algunos caminos de un método des-disciplinar que nos permita, efectivamente, aportar en la redefinición de la estructura de nuestra propia disciplina, considerando que toda estructura representativa se construye, siempre, a partir de una heterogeneidad entre los campos de lo visible y lo legible.

Palabra e imagen: la dialéctica

La discusión acerca de la relación entre los conceptos de visualidad y escritura es tan extensa y compleja como la historia de la cultura. Esta larga tradición, que se remonta a la antigüedad clásica, debe sus manifestaciones más conocidas a Simónides y Horacio. En efecto, es Plutarco quien le atribuye a Simónides de Ceos la afirmación de que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura parlante”. Por su parte, la sentencia horaciana del *ut pictura poesis*⁵ -“como la pintura, así es la poesía”-, se ha convertido en la formulación más afortunada e influyente en la historia de la comparación interartística (Monegal 9). Rensselaer W. Lee explica cómo esta analogía termina convirtiéndose en normativa o invitación para que las “artes hermanas” se imiten entre sí. Como ya sabemos, la historia de esta doctrina termina con la reacción del *Laocoonte* de Lessing (1766) y la polémica, pero prolífica distinción, entre

5 En su *Arte Poética* (1986), Horacio, tras describir una pintura de grotescos híbridos y compararla con un libro cuyas vanas fantasías parecieran los sueños de un enfermo, admite que poetas y pintores tienen el mismo derecho a la libertad de imaginación. Luego, en el famoso párrafo que contiene el símil *ut pictura poesis*, alegará que la poesía puede compararse con la pintura, que muestra no solo un estilo detallado y que exige un escrutinio detenido, sino también un estilo amplio, impresionista, que nos gustará más si se contempla de cierta distancia (361).

artes espaciales y temporales⁶, dirigida contra aquellas transgresiones artísticas de la poesía o las artes figurativas que el famoso *dictum ut pictura poesis* de Horacio podía alentar o justificar (Lee 15).

Lo anterior nos sugiere que "...los debates sobre las relaciones interartísticas son indisociables de la reflexión acerca del problema de la referencialidad, de la relación entre realidad y representación, a partir de la cual se define la naturaleza y función de cada arte" (Monegal 10). De modo que al referirnos a la relación entre pintura y poesía, no estamos ante un simple topos o temática de la historia de las artes, sino ante un problema que afecta la definición de los sistemas artísticos y su relación con la realidad.

Así entonces, gran parte de la historia de la cultura se ha constituido a partir de una lucha de dominación entre signos lingüísticos y pictóricos. En este sentido, cada estudioso de las relaciones entre palabra e imagen debe tener en cuenta que la comparación y analogía entre estas dos categorías está viciada desde el comienzo, en parte porque, en palabras de W.J.T. Mitchell, existe una compulsión por concebirla en términos políticos, como la lucha por un territorio: "...the paragone or debate of poetry and painting is never just a contest between two kinds of signs, but a struggle between body and soul, world and mind, nature and culture (*Iconology* 49).

Desde la perspectiva de Mitchell, las oposiciones semióticas entre signos y símbolos, símbolos e íconos, metonimia y metáfora, significante y significado, reinstalarían distintas versiones de las figuras tradicionales de la diferencia entre poesía y pintura, llevando las contradicciones fundamentales de la cultura al ámbito teórico del discurso: simbólicamente, la imagen es el signo que pretende no serlo, disfrazándose de presencia natural e inmediata. Por su parte, la palabra equivaldría a lo "otro", producción arbitraria y artificial que irrumpiría la naturalidad de la imagen (*Iconology* 43).

6 Sobre la diferencia y oposición entre artes espaciales y temporales, cabe mencionar que, en realidad, las experiencias de tiempo solo pueden describirse espacialmente así como las experiencias de espacio no tienen por qué ser descritas de manera estática: "The common mistake of regarding space and time as antithetical modalities is reflected in the tendency of literary critics to speak of spatial form as 'static', or 'frozen', or as involving some simultaneous, instantaneous, and wholistic impression of that which is 'really' temporal" (542). Mitchell, W.J.T. (1980): 539-567.

En este marco, la primera pregunta que surge es: ¿qué hacer respecto a este “conflicto de intereses” entre representaciones verbales y pictóricas?, ¿de qué modo salir de aquello que Foucault ha llamado la relación infinita entre lo visible y lo leíble”? Siguiendo a Mitchell, propongo que:

...we historicize it, and treat it, not as matter for peaceful settlement under the terms of some all-embracing theory of signs, but as a struggle that carries the fundamental contradictions of our culture into the heart of theoretical discourse itself. The point, then, is not to heal the split between words and images, but to see what interests and powers it serves... (*Iconology* 44)

En este sentido, si “palabra e imagen” son simplemente el nombre insatisfactorio de una dialéctica inestable que constantemente cambia de lugar en las prácticas representacionales, rompiendo los marcos tanto pictóricos como discursivos y socavando las asunciones que aseguran la separación de las disciplinas verbales y visuales, entonces los cuadros teóricos pueden ser entendidos principalmente como ejercicios desdisciplinarios (Mitchell, *Teoría* 79). La propuesta será confrontar y discutir los cruces entre palabra e imagen, escritura y elaboración visual, a partir de obras que sostengan la relación entre visualidad y escritura fuera de toda supeditación de la una a la otra. El tema surge, entonces, como una necesidad material literal, dictada por formas concretas de la práctica representacional. Así, y más allá de un método comparatista, se apuesta por la condición de autonomía que presenta esta relación entre dos términos, opuestos e irreductibles entre sí. Una condición que, en las obras en que tiene lugar y en aquellas en las que se abre paso, haría posible pensar cada uno de los términos que componen la relación en toda su complejidad.

El punto es el entremedio complejo que no es ni visualidad ni escritura, pero que se articula en ambas y se localiza como el efecto que

7 En su libro *Las palabras y las cosas* (2010), Michel Foucault reflexiona: “Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis” (27).

viene a perturbar su tranquila heredad (Arqueros 6). Así entonces, la dirección es hacia la exención y figuración de lo paradójico contenido en la relación entre visualidad y escritura y el reconocimiento de su condición de experiencia, que hacen de esta figura una forma inestable, sin fronteras ni contornos fijos:

...no se trata simplemente de un pensamiento singular sobre la experiencia de visualizar y la experiencia de escribir; es decir, de una reflexión sobre la visualidad y la escritura, de su relato como experiencia única. Se trata, más bien, de acercarse a lo que estas tienen de inexperimentable, situación que se da precisamente en sus cruces, conveniencias, contigüidades, encuentros y disyunciones...Una zona de tránsito en que el dominio y los derechos originarios de lo visual y lo escritural son constantemente negociados, transferidos, violados, usurpados. (Arqueros 8)

Écfrasis: desde la retórica a los estudios visuales

Al respecto, uno de los términos de más larga data que aborda la conflictiva relación entre palabra e imagen es, sin lugar a dudas, el concepto de *ekphrasis* (de los vocablos griegos *ek* “afuera” y *phrazein* “contar, declarar, pronunciar”). En los *progymnasmata*, ejercicios preparatorios de oratoria escritos por los rétores griegos entre los siglos I y IV d.C, se utiliza este concepto como un sinónimo de “exposición” o “descripción”, esto es, cualquier descripción vívida que tenga la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor, sea esta una descripción de personajes, hechos, circunstancias, lugares, épocas u objetos. Así, en los ejercicios de retórica de Teón, Aftonio y Hermógenes, la écfrasis se define como la técnica de producir enunciados con *enargeia*, esto es, con vividez, presentando ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado (Teón 136). Es necesario aclarar que, con el paso del tiempo, tales descripciones tendieron a organizarse en torno a objetos plásticos de tipo figurativo, con lo cual se redujo el campo semántico de este término a descripción literaria de una obra de arte visual o, en palabras de Leo Spitzer, “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (72), opacando la tradición antigua que

define écfrasis de un modo más general y que involucra cualquier efecto sensorial de visualización, iconización o espectacularización⁸.

Tomando en cuenta esta extensa tradición, es J.A.W. Heffernan en su libro *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), quien ampliará nuevamente el término hacia “representación verbal de una representación visual” (3), definición que retomará Mitchell en su *Teoría de la imagen* (1994), para dar cuenta de una de las posibles relaciones “imagen-texto”: el texto presente representa la imagen ausente. No obstante, lo anterior implica ciertas dificultades que nacen de la figura discursiva presente/ausente. Para el crítico Murray Krieger, en la écfrasis está en juego el estatuto semiótico del espacio y de lo visual en el vano intento representacional de las palabras de capturarlos dentro de su secuencia temporal: “¿Cómo pueden las palabras tratar de hacer el papel del «signo natural», es decir, un signo que puede ser considerado el sustituto visual de su referente, cuando las palabras son obviamente solo signos arbitrarios y a menudo sistemáticamente arbitrarios?” (140). Desde su perspectiva, la écfrasis es un juego verbal que defiende y reconoce la incompatibilidad del tiempo y del espacio, reuniéndolos al mismo tiempo en la ilusión de un objeto marcado por su propia ausencia sensible (160).

Esta ilusión paradójica es retomada por Michael Riffaterre en su ensayo “La ilusión de écfrasis”, en el que considera al tropo en cuestión como un sinónimo de la hipotiposis: una descripción tan sugestiva que pareciera estar en presencia del objeto mismo. Ahora bien, Riffaterre le da un giro a la figura, al señalar que la “mímesis doble” de la écfrasis está más cerca de la ilusión referencial del lenguaje que de la auténtica reproducción del objeto: “En definitiva, la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye⁹. Diríase que estamos ante una inversión de las relaciones

8 Cabe destacar que, en la Antigüedad, la écfrasis constituyó un subgénero literario. En ese contexto, cabría destacar a Luciano de Samosata (125-181 a.C.), quien compone écfrasis que describen el talento de los pintores Apeles y Zeuxis para evidenciar que su ingenio es capaz de competir discursivamente con los poetas. Más que descripciones de cuadros, funcionan como argumentos que defienden su elocuencia oratoria. Ver: Hansen (2006):103.

9 Es esta misma perspectiva sobre la écfrasis la que trabaja Didi-Huberman (2010) cuando se refiere a la descripción que hace Claudel del cuadro de Vermeer, *La encajera* (1665): “Si miramos con más detenimiento —es decir, buscando en el cuadro aquello de lo que nos habla el texto— nos damos cuenta de que la *ekphrasis* claudeliana lleva al extremo lo que he llamado la aporía del detalle... Pero no veo, yo, en qué según Claudel, «desemboca todo»: no veo pupila alguna en el centro de algún ojo azul: en cuanto a los ojos de la encajera, solo veo, yo, párpados... ¿veía Claudel aguja donde yo veo hilo y, «pupila de un ojo azul» ahí donde veo dos párpados casi cerrados?...habría que entender pues, en su «¡Vean!», la conminación a imaginar una aguja detrás de los cuatro dedos cerrados de la encajera...” (318-319).

normales entre texto y comentario: el comentario sustituye al texto y lo margina” (164). Riffaterre insiste en que los sistemas descriptivos desviados de toda representación objetiva, transformados en códigos discursivos, traducen las interpretaciones preconcebidas o dictadas por un *a priori*. En este sentido, lo que determina la representación no es la obra representada, pues esta funciona solo como pretexto: “El texto literario se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que trascendiera su propio discurso, y como la pintura es descrita para servir de cláusula a la secuencia verbal, en modo alguno se puede definir la *écfrasis* literaria como una lectura, pues lo que descifra en primer lugar no es el cuadro sino a su espectador” (174).

Por su parte, Mitchell contextualiza la *écfrasis* en los ideologemas de lo otro y de la alteridad en oposiciones semióticas -representaciones simbólicas e icónicas, signos convencionales y naturales, modos temporales y espaciales, medios visuales y auditivos- para clasificarlas como alegorías de poder y valor. Para el crítico, no habría diferencia entre la descripción de cuadros o esculturas y la descripción de otros objetos. Las distinciones entre descripción y narración, entre la representación de objetos y de acciones, entre objetos visuales y representaciones visuales, se establecerían únicamente a nivel semántico: la *écfrasis* y la iconicidad verbal son características independientes pues, desde un punto de vista semántico, no hay diferencias esenciales entre textos e imágenes, sino más bien entre los medios visuales y verbales a nivel de los tipos de signos, formas y materiales de representación que se utilizan según las tradiciones institucionales.

Desde esta perspectiva, la *écfrasis* deja de ser un género o figura menor, para convertirse en un principio literario que tematiza lo visual como lo otro del lenguaje, poniendo en escena la relación de un sujeto que ve y que habla con un “otro” que es el objeto visto¹⁰. En otras palabras, una circulación de alteridades en la relación entre un sujeto hablante/vidente y los destinatarios de la *écfrasis*. En síntesis, la *écfrasis* es, en la

10 Esta definición de *écfrasis* es la que está explícita en la estética figural, postfreudiana y postlacaniana, de Jean-François Lyotard (1979): “La figura está fuera y dentro; por eso posee el secreto de la *connaturalidad*, aunque también la presenta como un engaño. El lenguaje no es un medio homogéneo, es escindente porque exterioriza lo sensible como interlocutor, objeto, y escindido porque interioriza lo figural en lo articulado. El ojo se halla en la palabra puesto que no hay lenguaje articulado sin la exteriorización de un «visible», en el seno del discurso, que es su expresión” (32).

lectura de Mitchell, la clave de la diferencia dentro del lenguaje ordinario y literario al enfocar la interarticulación de contradicciones perceptivas, semióticas y sociales al interior de las representaciones verbales.

Luego, si definimos la écfrasis como la representación verbal de una representación visual, es claro que se trata de una operación esencialmente intertextual. No obstante, si a su vez, la intertextualidad o, más ampliamente, la transtextualidad, se define como la presencia de un texto verbal en otro (Genette 53), la presencia de una representación visual en un texto verbal establece una relación que Peter Wagner ha llamado “intermedialidad” y que define como “una subdivisión de la intertextualidad” (17). La particularidad de la relación intermedial residirá en que pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación.

Aún cuando la postura de Peter Wagner es algo anacrónica respecto al resto de los autores revisados –pues sus trabajos se nutren, sobre todo, de las teorías del texto y la intertextualidad–, rescato al autor porque algunos términos por él acuñados (intermedialidad, íconotexto) constituyen, en efecto, un antecedente para la conformación de un modelo ecfrástico posterior, a partir del cual efectivamente se dará cuenta del carácter esencialmente híbrido de las relaciones verbales y visuales.

Écfrasis e intermedialidad

En relación a lo anteriormente mencionado, quiero detenerme en el siguiente aspecto: en torno a las relaciones entre palabra e imagen, toda vez que se haga énfasis en revelar la presencia de la técnica o del medio, estaremos frente al concepto intermedialidad, que nos aparta “...del pensamiento de la representación y de la puesta a distancia para introducirnos más bien en el pensamiento de la mediación y de la inmanencia...” (Mariniello 62). En ese sentido, entenderemos “intermedialidad” como el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse y la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra.

De acuerdo a esto, la écfrasis tiene un anacronismo inherente, una marca de exterioridad y de anterioridad que el objeto descrito transfiere a las imágenes verbales. Así, tal como la écfrasis, “...la

intermedialidad habita una temporalidad compleja donde muchos medios están copresentes de manera anacrónica...” (Mariniello 67), pero, a diferencia de ella, la intermedialidad se encuentra en la resistencia a los compartimientos y oposiciones entre las disciplinas, las artes y los campos del saber y constituye una crítica de la representación, concepto y práctica que sostiene la modernidad. Ello porque la problemática de la representación implica, en cuanto tal, la transparencia de la técnica y la tecnología: “Las representaciones discursivas del mundo presuponen una concepción del lenguaje en tanto construcción, separada de la existente” (Mariniello 69). La intermedialidad, en cambio, insiste en la visibilidad de la técnica sobre su opacidad y llama la atención sobre la mediación, la materia, la diferencia.

En su ensayo “Remains to be Seen: Intermediality, Ekphrasis and Institution”, el profesor de la Université de Montréal, James Cisneros, propone trasladar el concepto de ékfrasis hacia el de intermedialidad. Desde su perspectiva, existiría una insuficiencia de la *literacy* moderna (textual) frente a las diferentes prácticas sociales de la visualidad humana que se imponen a través de los intercambios cada vez más frecuentes e intensos de los medios audiovisuales (ctd en Mariniello 75). Así, a diferencia de la ékfrasis -que, en tanto transgresión, supone la existencia de compartimientos previos- el concepto de intermedialidad se definiría, desde ya, como un “...espacio híbrido donde el discurso se abre a lo visible y la visualidad se convierte en discursiva en un movimiento que perturba la construcción lingüística y filosófica que las tenía separadas” (Mariniello 77).

Del mismo modo, a diferencia de la intertextualidad que homogeneiza las distintas materialidades, la intermedialidad pone el eje en la técnica: “Al concentrarse en el *medium*, la intermedialidad no puede ignorar la superficie sobre la que la letra toma forma, ni la base material del médium, las modalidades de transmisión, la materialidad de la comunicación; no puede tolerar la abstracción, ni las oposiciones binarias” (77).

Con el nacimiento de los medios -radio, fotografía, cine- y el desdibujamiento de los límites entre lo real y lo imaginario, lo material y lo ideal, los medios se dan a pensar como formas de mediación, más que como instrumentos de las representaciones de mundo. En ese sentido, desde la perspectiva de Mariniello, la técnica audiovisual deja de ser un mero medio para transmitir un mensaje o contar una historia,

para transformarse en el develamiento de la vida en tanto imagen y sonido, duración, anacronismo y ritmo (80-81). La idea, entonces, es no concebir el medio como un vehículo, sino en relación con la materia pues las posibilidades del decir y las maneras de hacerlo cobran vida en un *medium* que jamás preexiste a él.

Al respecto, Bolter y Grusin (2000) incorporan la écfrasis en su definición de las dinámicas de *remediation* (“remediación”). Mientras la *inmediacy* (“inmediación”) se relaciona con la ideología del realismo integral que busca la transparencia del medio, la *hypermediation* o “multimedialidad” surgiría toda vez que esos procesos de mediación se hacen evidentes. En ese marco, la remediación sería el proceso mismo de intermedialidad y transmedialidad, esto es, la representación de un medio en otro medio, que será característica de la era digital, pero que aparecerá con anterioridad, por ejemplo, en las écfrasis antiguas y modernas donde el medio literario se apropia y representa al medio visual (45).

Considerando la validez de estas reflexiones, y dado que nuestro propósito es historizar la relación palabra e imagen, creo pertinente continuar utilizando el término écfrasis, pero insertándolo en un contexto intermedial, para poder dar cuenta de la existencia de una “genealogía ecfástica”, que comienza muy temprano en la historia de la literatura -Homero, Virgilio, Dante- y que continuará hasta hoy, sufriendo vastas transformaciones. Con ello, me sumo a la propuesta de Heffernan, quien postula lo siguiente:

Why should the word *ekphrasis* be used to write such a history? ...Why not leave it with the ancient Greek rhetoricians who invented it? My answer to this question is that we have no other word for the mode of literature that *ekphrasis* designates: for a mode of literature whose complexity and vitality -not to mention its astonishing longevity- entitle it to full and widespread recognition (2).

De modo que utilizar esta longeva palabra -hoy más vinculada a la intermedialidad y a conceptos como imagentexto, fraseimagen e íconotexto-, nos permite ahondar en las diferentes estrategias que se han utilizado a lo largo de la historia de la literatura para abrir el discurso hacia el espacio de lo visible, siendo la intermedialidad una de sus

modalidades. Lo que se mantendrá inalterable en todos estos conceptos-écfrasis, intermedialidad, imagentexto- es el carácter antagónico y dialéctico, la relación esencialmente *paragonal* entre visualidad y escritura que se traduce, siempre, como una lucha de dominación entre dos competidores, palabra e imagen, que a su vez traen consigo la oposición entre presencia y ausencia: el texto presentifica lo ausente, al hacer visible una imagen que no está allí: "... el habla hace que se vea, mediante la narración y la descripción, un visible no presente. En segundo lugar, hace que se vea lo que no pertenece a lo visible, reforzando, atenuando o disimulando la expresión de una idea, haciendo sentir la fuerza o la represión de un sentimiento" (Rancière 33).

Así entonces, entendiéndola o no como intermedialidad, es solo utilizando el término écfrasis que podremos remitir a toda su densidad histórico simbólica y a toda la problemática y fascinación que, a partir de ella, se deriva: la distancia insalvable entre lo visible y los textos y su capacidad renovadora de acercamiento a la imagen. La écfrasis, entonces, como un deseo de escritura (de la imagen) que se arriesga imaginariamente, desviándose fuera del lenguaje, en lo que constituye su reverso o su otro: la imagen¹¹.

Ahora bien, cabe mencionar que, en su relación con el texto verbal, la imagen evocada puede desembocar en un verdadero íconotexto cuando la representación visual no solo es leída/escrita como texto sino que, al entrar en relaciones significantes con el verbal, le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un íconotexto (Pimentel 283).

Lo anterior ocurre aun en la forma más simple y abreviada de la écfrasis, la citación, en la que ni siquiera existe un trabajo descriptivo de transposición, selección, reorganización y transformación del objeto plástico en un objeto verbal. En su forma de alusión o de cita —con frecuencia un símil o una analogía que puede incluir el nombre del

11 En esta reflexión resuenan las siguientes palabras de Lyotard (1979): "Todo lenguaje presume un oponente en su exterior y como dice Frege, hay una impulsión hacia lo designado que no cesa de desbordar la aprehensión del significado ni de precipitarnos de uno a otro lugar del discurso dando vueltas alrededor de lo que hablamos... Todo acto de palabra es a tal fin una manera de a-presentar algo que no es de lengua, que no puede encontrar su sitio en el seno de lo enunciado, pero que se mantiene, como su tema inexpugnable, en la abertura del discurso" (88-9).

cuadro—, la écfrasis es un ejercicio descriptivo solo en potencia, pero es un potencial que se realiza plenamente en écfrasis más extendidas que construyen una suerte de objeto plástico verbal. En rigor, el concepto de íconotexto designa una producción intermedial de texto e imagen en yuxtaposición, como en las Biblias ilustradas, los emblemas, los cómics, o los collages surrealistas. En esa clase de textos híbridos, tanto la imagen como la palabra tienen una presencia efectiva, material, en el texto que tejen conjuntamente. No obstante, existen otros textos que se construyen como una verdadera invitación a una lectura íconotextual, de tal suerte que aun cuando la imagen plástica no esté materialmente presente en el texto, la lectura más productiva se da en la interacción creadora entre texto verbal y objeto plástico.

Imagentexto, fraseimagen, iconotexto: figuras de la heterogeneidad

En su *Teoría de la imagen*, Mitchell elabora el concepto “imagentexto” como una figura teórica de la heterogeneidad de la representación y el discurso, y parte del marco conceptual del giro pictorial que intenta dar cuenta de los regímenes del espectáculo, vigilancia y control ejercidos a través del cine, la televisión y el ciberespacio en la construcción de nuestros mundos y realidades, donde la fantasía de una cultura totalmente dominada por las imágenes se ha vuelto una posibilidad técnica real a escala global.

Desde su perspectiva, palabra e imagen es el nombre de una distinción ordinaria entre dos tipos de representación; una forma fácil de dividir, cartografiar y organizar campos de representación (*Teoría* 11). Esto no quiere decir que no haya diferencias entre los medios, sino que esas diferencias son mucho más complejas de lo que puede parecer, ya que aparecen tanto dentro de los medios como entre ellos, pudiendo cambiar a lo largo del tiempo, a medida que cambian los modos de representación y las culturas. Así, en el marco del giro pictorial y del redescubrimiento poslingüístico de la imagen que este conlleva, Mitchell comienza argumentando que la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: “todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo” (*Teoría* 12). De este

modo, preguntarse qué es una imagen implica, en realidad, reflexionar sobre los textos y “...sobre la forma en que los textos actúan como imágenes o «incorporan» la práctica pictórica y viceversa” (*Teoría* 12).

Las relaciones iconológicas e interdiscursivas corresponden, en este sentido, a una contextualización cultural y epistemológica de figuras heterogéneas entre imagen y texto; entre lo imaginario y lo simbólico. Se trata de un espacio de tensión y transformación dialéctica en el que se pueden discernir tres variantes de interacción entre el plano verbal y el visual: “*imagentexto*” (obras compuestas y sintéticas que combinan texto e imagen, como la poesía visual o el cine sonoro), “*imagen-texto*” (relaciones entre lo verbal y lo visual, tales como: ilustración, explicación, sustitución, complementación o multimedialidad) y, por último, “*imagen/texto*” (hueco, cisma o ruptura problemática en la representación, lo que se traduce en la utilización de figuras de contradicción, oposición, escisión, separación o deconstrucción).

El autor plantea que la oposición palabra-imagen es un a priori histórico que hace imposible la unificación o la estabilización del campo de la representación bajo un código dominante en estructuras miméticas o semióticas, en categorías como la escritura, la estructura, el discurso o la comunicación. La comparación, entonces, no es un procedimiento necesario para el estudio de las relaciones palabra- imagen, pues el conjunto de relaciones entre medios van más allá de la similitud, la semejanza o la analogía. De este modo, e insistiendo sobre la importancia de la materialidad y la literalidad, las verdaderas preguntas que hay que formularse al encontrarse con relaciones imagen-texto serían las siguientes: ¿qué efecto tienen las diferencias o similitudes entre palabra e imagen?, ¿por qué es tan importante la forma en que se yuxtaponen, mezclan y separan? y, por último, ¿de qué modo la escritura se constituye en la hibridez de su medio, combinando diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos?

De manera similar a la definición de *écfrasis* de Mitchell, Jacques Rancière, en su libro *El destino de las imágenes* (2009), identifica la relación texto/imagen como una relación entre yo/otro y afirma: “...si ya solo hay imágenes, no hay un otro de la imagen. Y si ya no hay un otro de la imagen, el propio concepto de “imagen” pierde su contenido, ya no hay imagen” (23). En consonancia con Mitchell, para Rancière la imagen no es exclusividad de lo visible: existirían cosas visibles que no conforman

una imagen y, del mismo modo, pueden existir imágenes constituidas únicamente por palabras. Sin embargo,

... el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia. Esta relación no exige en lo absoluto que los dos términos estén materialmente presentes. Lo visible se deja disponer en tropos significativos, la palabra despliega una visibilidad que puede ser enceguedora. (28-9)

De modo que las palabras y las formas, lo decible y lo visible, lo visible y lo invisible, se relacionan entre sí según nuevos procedimientos. Rancière identificará la existencia de un nuevo régimen estético de la artes en el siglo XIX (Flaubert¹²) y, de ahí en adelante, un cambio en el estatuto de la imagen, que ya no será la expresión codificada de un pensamiento o de un sentimiento, sino una manera en que las cosas mismas hablan y se callan: “No viene al caso, entonces, contraponer el arte de las imágenes a vaya uno a saber qué intransitividad de las palabras de un poema o de las pinceladas de un cuadro. La propia imagen ha cambiado, y el arte se ha convertido en un desplazamiento entre estas dos funciones-imágenes, entre el desarrollo de las inscripciones que llevan los cuerpos y la función interruptora de su presencia desnuda y sin significación” (34).

En una época en la que el decir y el ver han entrado en un espacio de comunidad sin distancia y sin correspondencia, Rancière acuñará un neologismo similar al de Mitchell para describir la comunión entre texto e imagen: la “frase-imagen”, concepto que describe una sintaxis paratáctica, similar a la del montaje, pero que va más allá de la simple unión de una secuencia verbal con una visual:

La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible. Por frase-imagen entiendo la unión de dos funciones a definir estéticamente, es decir, por la forma en la que deshacen la relación representativa del texto con la imagen. En el esquema

12 “Llamémoslo la ‘gran parataxis’. En los tiempos de Flaubert, la gran parataxis podría ser el desmoronamiento de todos los sistemas de sentimientos y acciones en beneficio del azar de las mezclas indiferentes de átomos. Un poco de polvo que brilla en el sol, una gota de nieve derretida cayendo sobre el moaré de un paraguas, una brizna de follaje en el hocico de un burro son los tropos de la materia que inventan amores igualando su razón a la gran ausencia de razón de las cosas” (60). Rancière, Jacques (2011).

representativo, la parte del texto era la del encadenamiento conceptual de las acciones, la parte de la imagen la del suplemento de presencia que le da carne y consistencia. La frase-imagen perturba esa lógica. (62)

La frase-imagen, entonces, sería un nuevo modo de la correspondencia del *ut pictura poesis* horaciano que conectaba a la pintura con la poesía o a las figuras plásticas con el orden del discurso. Las palabras ya no prescriben, como historia o como doctrina, lo que deben ser las imágenes. Se convierten a sí mismas en imágenes para hacer mover las figuras del cuadro, para construir esa superficie de conversión, esa superficie de formas-signos que es el verdadero *medium* de la pintura, un *medium* que no se identifica con la identidad de ningún soporte y ningún material.

Así, con el nombre de imagentexto, fraseimagen o íconotexto, Mitchell, Rancière y Wagner intentan -cada uno a su modo- dar cuenta de que la interacción e hibridez entre imágenes y textos no es tanto un aspecto constitutivo de la representación, sino un entremedio complejo, irrepresentable e inexperimentable, que complejiza y desmonta el concepto mismo de representación.

Por último, en relación a este punto, quisiera mencionar que estos conceptos nos ofrecen también la posibilidad de abrirnos a una condición común, tanto del lenguaje como de las imágenes, como es la noción de figuración. Una obra puede estar llena de cuadros, ya sea como citas o parodias de la tradición pictórica, ya sea como imágenes literarias cuya fuerza proviene de su conversión a términos visuales en la imaginación del lector o, mejor, de la tensión entre escritura e imagen que su descripción suscita. En ese sentido, ¿Es posible derivar, a partir de la noción de “intertextualidad literaria”, un modelo referencial visual entre imágenes, que complete lo que sería tradicionalmente una lectura de trabajo iconológica? Siguiendo esta línea, es importante subrayar la potencia de la relación que genera texto e imagen, relato y representación visual, para llevarnos a una relación infinita de referencialidad entre lo escrito, lo pintado y/o lo fotografiado, esto es, considerando cualquier tipo de imágenes, sean estas de las artes tradicionales, mecánicas o digitales. Una lectura “iconológico intermedial” que nos permitiría complejizar las relaciones que ofrecen visualidad y escritura, para llevarlas más allá de la pura dialéctica, a través de ese espacio común que es la “figuración”, cuestión que, siguiendo a Pablo Chiuminatto, consiste en:

... la constitución de una imagen mental, en la que se funden indistintamente las referencias visuales y escritas. Porque considero que no basta con identificar los tópicos que la literatura ha producido, excluyendo de las referencias intertextuales a las imágenes, y viceversa. Es, sin duda, recorriendo las genealogías de imágenes que es posible identificar los elementos simbólicos que conservan su poder mientras viajan en el tiempo, en las imágenes y en los textos, en un solo ambiente simbólico. (50)

Aperturas desdisciplinares

La importancia del giro pictórico no solo para la cultura visual sino sus consecuencias en la lectura y la literatura, implican que no se trata de añadir a los estudios literarios un apartado sobre visualidad, sino de redefinir la estructura misma de la disciplina. Así, y en lugar de discutir sobre el carácter infinito e irreductible de la relación entre lo visible y lo legible, el presente trabajo consistió en dar cuenta, teóricamente, de ese entremedio complejo que no es ni visualidad ni escritura, pero que hace posible pensar cada uno de los términos que componen esta relación en toda su complejidad.

En esta redefinición del lazo entre las palabras y las formas, la representación pictórica ya no asume a la palabra como norma. A la luz de esta tergiversación, existe un amplio repertorio de lecturas que podrían hacerse, así como de autores que podrían rescatarse. De tal modo, se hace indispensable una aproximación visual a la literatura, no solo porque sean escasos los estudios sobre la materia, sino también porque este tipo de lectura permite iluminar aspectos que, hasta el momento, han pasado desapercibidos: la visualidad y la tecnología como discursos que son apropiados, registrados y contruidos a través del discurso literario, así como la percepción de una transformación en la producción literaria por efecto de las distintas visualidades, históricas y culturales.

Lo que he querido es sentar algunas bases teóricas, con el propósito de explorar un método que vaya más allá de la adaptación y de la semiótica (que tienden a considerar las diferencias de un medio y otro como “ventajas” y “desventajas”) al momento de estudiar las tensiones que genera la visualidad al interior de la literatura. Porque, en el caso de las letras hispanoamericanas, la incorporación de la visualidad, tanto a nivel

temático como retórico, ha dado paso a interesantes experimentaciones lingüísticas y estructurales, que imponen hacia los(as) investigadores(as), la necesidad de exponer y explicar las problemáticas visuales desde el lado de lo literario.

Uno de estos caminos -el mío propio- ha consistido en revitalizar el término *écfrasis* con el objetivo de identificar y diferenciar las diferentes estrategias que ha utilizado la literatura para abrir su discurso hacia el espacio de lo visible. Porque, -quizás sea preciso reiterar- tanto la literatura como las artes visuales configuran juntas la historia de las imágenes de una cultura. Y, en la actualidad, cuando diversos rumores afirman que la fantasía de un atestamiento de imágenes se ha vuelto una posibilidad técnica real a escala global, solo nos resta preguntar: ¿cuál es la capacidad renovadora de acercamiento a la imagen que se produce a partir de su otro, o su reverso, la escritura?

Bibliografía

- Arqueros, Gonzalo. "Prólogo". *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, 2010. 5-10.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge MA: The MIT Press, 2000.
- Brea, José Luis. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.
- Chiuminatto, Pablo. "Una cabeza halló de tal figura. Notas visuales a partir de la novela póstuma de Adolfo Couve". *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, 2010. 35-51.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- Foucault, Michel. "Las meninas". *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010. 21-34.
- Hansen, João Adolfo. "Categorías epidíticas da ekphrasis". *REVISTA USP* 71 (2006): 85-105.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1993.
- Horacio. *Arte Poética*. Edición de Aníbal González. Madrid: Taurus, 1986.
- Krieger, Murray. "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo-y la obra literaria". *Literatura y Pintura*. Antonio Monegal (Comp). Madrid: Arco/ Libros, 2000. 139-160.
- Lee, Rensselaer. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Lyotard, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

- Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial". *Acta Poética* 30 (2009): 59-85.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- _____. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Monegal, Antonio. "Introducción". *Literatura y Pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de Literatura* 4 (2003): 205-215.
- Riffaterre, Michael. "La ilusión de écfrasis". *Literatura y Pintura*. Antonio Monegal (Comp). Madrid: Arco/Libros, 2000. 161-186.
- Ranciére, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- Sánchez Prieto, Ana Belén. "La geometría del código y su semiótica". *Eikón/Imago* 2 (2012): 131-152.
- Spitzer, Leo. "The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs Metagrammar". *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- Teón, Hermógenes y Aftonio. *Ejercicios de retórica*. Introducción, traducción y notas de M. Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991.
- Wagner, Peter. *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1996.