

Date Accepted: May 11 2014

Date Published: July 04 2014

## Aproximación a los fundamentos teóricos y epistemológicos de la literatura comparada

Pedro Agudelo Rendón

*University of Antioquia*, mundoalreves1@gmail.com

---

### Recommended Citation/Citación recomendada

Agudelo Rendón, Pedro (2014) "Aproximación a los fundamentos teóricos y epistemológicos de la literatura comparada," *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*: Vol. 4 : Iss. 1 , Article 2.

---

# Aproximación a los fundamentos teóricos y epistemológicos de la literatura comparada

## **Abstract/Resumen**

**Abstract:** This paper reviews the problem of the relationship between art and literature. First, the text considers the way this issue has been analyzed. Second, the essay proposes that ekphrasis supports studies of Comparative Literature. Finally, the text suggests the relationship between narration and description. Both are characteristics of the ekphrasis. The conclusion shows the necessity to think a perspective that integrates semiotic to hermeneutic in the study of the inter-artistic relationships.

**Resumen:** Este artículo examina el problema de la relación entre arte y literatura. El texto, primero, revisa la manera en que ha sido abordada esta temática; segundo, propone que la ecfrafrasis soporta los estudios de la literatura comparada; y tercero, sugiere la relación entre narración y descripción como rasgos propios de la ecfrafrasis. La conclusión a la que se llega muestra la necesidad de pensar una perspectiva que integre la semiótica con la hermenéutica en el estudio de las relaciones interartísticas.

## **Keywords/Palabras clave**

**Keywords:** Visual arts, ekphrasis, Comparative Literature, semio-hermeneutic, natural sign / **Palabras claves:** artes visuales, ecfrafrasis, Literatura Comparada, semio-hermeneútica, signo natural

## **Cover Page Footnote**

Este artículo deriva del proyecto Lector víctima de textos. Lectura literaria y ficción, patrocinado por la Secretaría de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín. Así mismo, su escritura recibió el apoyo del Grupo de Estudios Literario GEL, del que hago parte, y del Centro de Investigaciones de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia (Estrategia de Sostenibilidad 2013-2014). Departamento de Lingüística y Literatura, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia UDEA, Calle 70 No. 52-21, Medellín, Colombia.

---

## 1. Introducción: Lessing y la disolución arte/literatura

La preocupación por disolver o solidificar las relaciones entre arte y literatura ha ocupado capítulos importantes en la historia de las letras y las artes. Uno de los ejemplos más preclaros es el prestigioso y controvertido texto de Gotthold Efraim Lessing, *Laocoonte o los límites en la pintura y la poesía*, en el cual el crítico y pensador romántico aboga por una disolución absoluta que tendría efectos diversos en la crítica posterior. Según este filósofo, varios motivos explican el hecho de que la pintura y la poesía deban estar irresolublemente separadas. En primer lugar, habla de los medios de los que se vale cada uno: la pintura recurre a las formas y colores en el dominio del espacio, la poesía a los sonidos articulados en el dominio del tiempo. En segundo lugar, alude a la relación entre el significado y los objetos, lo que lo conduce a pensar que “los signos dispuestos los unos al lado de los otros en el espacio no pueden sino representar objetos o sus partes que existen unos al lado de otros” (151). En tercer lugar, y teniendo en cuenta lo anterior, Lessing afirma que los signos que se suceden en el tiempo no pueden expresar sino objetos sucesivos. De acuerdo con él, los objetos *que están* uno al lado del otro en el espacio son denominados cuerpos, los cuales son propiedades visibles y, por tanto, los objetos propios de la escultura y de la pintura. Por su parte, los objetos *que se suceden* unos a otros se llaman acciones y son los objetos propios de la poesía. De lo anterior resulta que la escultura es un arte del espacio, y sólo tiene un momento, el más cargado de significado, que puede escoger: “es evidente que dicho instante, dicho punto de vista único, nunca resultará lo suficientemente bien elegido en cuanto a su fecundidad y por mucho cuidado que se ponga en su elección. Pero fecundo es sólo el instante que deja el campo libre a la imaginación” (Lessing 59). El artista sabrá, en consecuencia, elegir el momento con mayor intensidad y tensión para hacer su representación plástica. Esta es la razón por la cual el autor de la obra escultórica *Laocoonte y sus hijos* ha considerado los límites y las exigencias que le eran propias para la ejecución; de ahí, también, que la poesía, a diferencia de la escultura, descuide lo físico. El poeta, Virgilio, hace sensible el dolor producido por los gritos; el escultor, por su lado, presenta la acción a través de cuerpos en el espacio, ya que para él la significación está en la captación de un solo momento, y en el poeta lo está en la sucesión de los momentos de las acciones.

De acuerdo con lo anterior, la reflexión sobre las relaciones entre arte y literatura demandan una distinción de los medios y una comprensión de la manera en que estos medios configuran significaciones particulares. En este sentido, un estudio que implique un trabajo inter-artístico debe diferenciar los criterios inherentes al sistema de las artes visuales de los criterios intrínsecos al sistema de la literatura. Esto saldaría, de entrada, la peligrosa tentación de caer en la trampa de caracterizar como análogas dos artes que, siguiendo la idea de Lessing, a lo sumo se pueden presentar como hermanas dentro del conjunto de las artes. Es

decir, evitar en el estudio la caracterización de un sistema a partir de los rasgos propios del otro. Esto impediría que se enuncien leyes que instauren normas rutinarias aplicadas al hecho artístico de manera indiferenciada e indiscriminada. Nada más peligroso y nada más fácil que caer en generalidades que muchas veces resultan absurdas, y que dejan de lado las formaciones discursivas de las que hablara tan enfáticamente Michel Foucault.

Ahora bien, esta mirada sólo es una cara del problema, pues la reflexión sobre la relación entre las artes ha gozado de una larga tradición que, como se sabe, empieza con Simónedes de Ceos y Horacio, y ha tenido (aunque se cite con menos frecuencia) un lugar importante en la antigüedad clásica con filósofos como Platón y Aristóteles, y un espacio todavía más relevante en los autores de los *progymnasmata*<sup>1</sup>. Estos ejercicios incluían la composición de ecfrosis, es decir, aquella descripción (en el sentido antiguo) que tiene en cuenta las emociones del que la realiza y su posterior impacto en el oyente, así como el referente y el contexto (Lozano-Renieblas 30). De ahí que el rasgo distintivo de la ecfrosis es el de dotar de vida el relato, acercándolo de esta manera a una imagen visual. Este rasgo, denominado *enárgeia* o posibilidad de generar la potencia visual, es lo que la diferencia de la *diégesis*.

Por su parte, con Platón y Aristóteles tenemos una distinción que será determinante en la comprensión de la relación arte y literatura, y que parte de la concepción de los modos de narración y de los modos de imitación. Así, para el autor de la *República* hay dos modos de narración: en primera persona e imitativa. En esta última el autor se convierte en otro; en aquella, habla como él mismo. De otro lado, para el autor de la *Poética* la imitación se hace de dos modos: relatando (narración) o presentando (representación teatral). Esta concepción acerca de los modos de narración y de la imitación soportaría la idea en Platón acerca de la poesía de un nivel superior y la de un nivel inferior; y en Aristóteles, según Wladislaw Tatarkiewicz, la convicción de que la esencia de la poesía y del arte visual es, literalmente, la imitación, es decir, la capacidad de reproducir la realidad (134).

Estas tres perspectivas del problema (la distinción formal, la vindicación de un ejercicio retórico que acerca lo verbal a lo visual, y los modos de narración y de imitación) serán reinterpretados una y otra vez a lo largo del tiempo, y daría, como resultado, una defensa y delimitación de las artes, nuevas concepciones de la ecfrosis en la crítica de arte, y la configuración de los géneros literarios a partir de la distinción entre arte y lenguaje. De tal manera que se ha abierto un campo de

---

1 Los *progymnasmata* tenían como finalidad ejercitar a los alumnos en la escritura, a través de ejercicios de composición de distintos tipos de textos que serían usados en los discursos retóricos.

exploración amplio, y por eso no sólo se puede hablar de relaciones particulares como pintura y poesía, literatura y música, escultura y literatura, entre otras, sino que, además, se pueden analizar diferentes fenómenos y figuras retóricas como la hipotiposis, la iconización narrativa, la novela de artista, la metalepsis y la ecfrasis.

## 2. Literatura comparada

Ahora bien, a pesar de la cantidad y dispersión de los estudios, se puede identificar una amplia tradición de trabajos interartísticos, hasta el punto de reconocerse una mutación en el concepto de ecfrasis desde la Grecia clásica hasta la actual crítica literaria. De hecho, muchos estudios críticos de los últimos años muestran un interés particular en el análisis de textos ecfrásticos. No obstante este interés, todavía hay un predominio de los estudios lingüísticos y retóricos o, dicho en palabras de Ernest Gilman, existe un imperialismo del lenguaje, el cual se puede reconocer fácilmente sobre todo hasta finales del siglo XX (34), en concordancia con la hipótesis de Simón Marchán Fiz según la cual el deslizamiento de la estética hacia la filosofía del arte estimuló una búsqueda de la especificación de lo artístico en las propias obras, gracias al predominio en los estudios del lenguaje de los paradigmas de la formalización y de la interpretación (225).

Con un panorama de tal magnitud pareciera difícil, sino imposible, establecer unos criterios de análisis serios que permitan la reflexión y la puesta en escena de diferentes estrategias en los estudios literario-artísticos de obras concretas, sobre todo si tenemos en cuenta que no hay un concierto en los conceptos empleados por los críticos, y tampoco unas metodologías claramente definidas al respecto (Agudelo, “Ojos” 75-92). Esto, no obstante, no debe verse como algo negativo sino como una posibilidad que abre el espectro que se convierte en una filigrana de tal tesitura que complejiza y enriquece la comprensión de la relación arte-literatura. Encontramos aquí una función de la crítica literaria que va más allá de otorgar unos valores a la obra a partir de su interpretación: servirse del ejercicio hermenéutico para configurar teoría a partir de una práctica exegética.

Es posible que después de lo enunciado previamente resulte un acto de terquedad abogar por unos fundamentos teóricos y metodológicos en el estudio de la relación arte-literatura; sin embargo, es viable la formulación de unos criterios teóricos y metodológicos que justifiquen la reescritura de la historia de la tradición de la *ut pictura poiesis*, ya no dirigida a la separación indisoluble entre un arte y otro, sino sobre la base de unos principios epistémicos de las relaciones entre palabra e imagen. Y esto, en el contexto que brinda el cruce de diversas disciplinas tales como la historia del arte, la historia de la literatura, la crítica de arte y la crítica literaria, y sobre una base estética, hermenéutica y semiótica, a

partir de las cuales se posibilite la aproximación a la descripción aquí planteada. Esto permitiría distinguir los rasgos propios de cada sistema, no con el fin de encontrar los puntos de quiebre o los posibles vínculos de semejanza, sino las relaciones significativas desde el punto de vista semiótico.

De lo anterior se deriva la necesidad inmediata de definir el objeto de estudio y el método de la literatura comparada. En la acepción que aquí se sigue, no se trata de una literatura comparada que defienda a ultranza unos principios objetivistas, tal como se la encuentra en los recientes estudios de Jesús Maestro (25)<sup>2</sup>, sino que aboga por una mirada abierta desde las opciones que ofrece la semiótica descriptiva y la hermenéutica.

Como se sabe, la semiótica es una disciplina que se encarga del estudio del sentido a partir de la interacción social y la producción de signos, lo cual implica una mirada de la significación, la comunicación y la cultura. De tal manera que la primera función del estudio semiótico es la descripción de las unidades que configuran sistemas que le permiten al sujeto comprender la realidad social o cultural. En este sentido aporta herramientas descriptivistas, estructurales y gramaticales para el análisis de códigos. La hermenéutica, por su lado, se entiende en un sentido amplio como el arte de la interpretación, y a través de ella se busca no sólo comprender el sentido del texto sino también la distancia que hay entre el texto y las múltiples posibilidades interpretativas. En este sentido, y teniendo en cuenta los postulados de la hermenéutica del texto, se hace necesario postular una interpretación sobre la base de la comprensión y de la explicación, es decir, sobre las preguntas por el sentido y la manera como este sentido se estructura. De esta manera se supera la escisión entre una disciplina tenida por explicativa (la semiótica) y otra tenida por comprensiva (la hermenéutica), y se puede postular una semiohermenéutica que integre herramientas de una y otra disciplina.

Esta intersección convoca la inclusión de la estética como una disciplina que contribuye en la percepción y comprensión humana. Según Charles Peirce, la estética es la primera de las ciencias normativas, en tanto posee un carácter de primeridad (*Hombre*). Es una ciencia teórica y del descubrimiento (Sørensen y Thellefsen 34), por cuanto “lo bello es para Peirce (1998) lo único que admiramos por sí mismo y no en función de alguna otra cosa” (Barrena y Nubiola 21). En

---

2 Para este autor, la Literatura Comparada consiste en el estudio comparado de los materiales literarios (autor, texto, lector y transductor), sobre la base tetradimensional de los espacios estético, ontológico, gnoseológico y antropológico. Esto implica un despliegue de la teoría y la filosofía del arte, así como uno de la teoría y crítica literaria. La perspectiva de Maestro está basada en el materialismo filosófico como teoría literaria, de ahí el tipo de análisis propuesto. La distinción que hacemos nos lleva a diferir de la segunda región de conocimiento propuesta en su libro, para proponer una díada conformada por la teoría y la crítica de arte. Por su parte, y como se expondrá más adelante, la base es semiológica y no ontológica.

este sentido las artes visuales y literarias tienen que ver con cualidades de sentimiento, es decir, con aquello que existe con independencia de cualquier otra cosa.

Teniendo en cuenta lo precedente, la literatura comparada tendría por objeto el estudio de las relaciones interartísticas, los mecanismos que hacen posible tales vinculaciones y las estrategias plástico-visuales, poéticas y literarias empleadas por los artistas o los escritores en sus producciones. Su estudio estaría soportado en una semiohermeneútica que aporta una dimensión explicativa y una comprensiva al problema de la interpretación, y su base estaría en una estética, entendida en el sentido peirceano como una ciencia del descubrimiento, por cuanto su pregunta apunta hacia la posibilidad, percepción o sensación, y hacia la cualidad o propiedad de los objetos artísticos.

Lo que se estudia, entonces, es la relación solidaria entre imagen y palabra, y no los límites entre la literatura y el arte visual. Esta relación implica la identificación de diferentes mecanismos y estrategias visuales y discursivas empleadas por los críticos del arte y la literatura. Esta tríada hace posible la comprensión de los fenómenos artísticos (visuales y literarios), en varios niveles.

En el nivel estético-semiótico se pueden distinguir, en su mayoría, problemas importantes como la relación entre imagen artística e imagen literaria, poéticas de la imagen construida por artistas contemporáneos e imágenes poéticas presentes en un texto literario. En el nivel semiótico-hermenéutico se busca establecer las relaciones descriptivas y comprensivas de la obra y de la relación entre palabra e imagen en la misma. En el nivel estético-hermenéutico, por su parte, se trata de pensar los distintos sentidos de la obra en su estado presente tal como lo analiza Hans-Georg Gadamer, y que implica la revisión de los diferentes significados y simbolismos del objeto artístico (45).

Cada nivel representa un grado de análisis de la obra, entendida como signo y totalidad. Así, el primer nivel es el de la percepción o sensación, el segundo el de la experiencia o acción y el tercero el del pensamiento. De esta manera, la dirección del análisis estético-semiótico es la cualidad, la del semiótico-hermenéutico la cantidad, y el del estético-hermenéutico la representación. Pero antes de ahondar en estos aspectos metodológicos, revisemos primero brevemente el componente histórico y epistemológico inherente a esta reflexión sobre la relación arte-literatura.

### **3. Grecia: arte y literatura**

Como ya se dijo, los problemas que plantea la relación arte-literatura no son nuevos. Ya desde los griegos encontramos esta preocupación, y los críticos y teóricos citan hasta el cansancio la sentencia *ut pictura poiesis* (“como la pintura, así es la poesía”), tomada de la *Epístola a los Pisones* de Horacio. Esta aserción, que ha dado origen a diversas teorías y reflexiones sobre la literatura y la relación

entre las artes no tenía, en su contexto original, ningún significado teórico (Markiewicz 20). De hecho, y tal como afirma Tatarkiewicz, ninguna afirmación ha sido interpretada de manera tan dispar como esta, pues al convertirse en un lema, el significado del comentario de Horacio alteró gradualmente su sentido, y adquirió matices de acuerdo con el contexto, los autores y el tiempo en el que resurgía la afirmación horaciana (146-149).

Ahora bien, de acuerdo con Tatarkiewicz fue Platón quien señaló el parecido existente entre poesía y arte visual. Pero la distinción establecida por el filósofo confirma el hecho de que en la Grecia arcaica y clásica la poesía no se consideraba arte por entenderse como una actividad superior. Aristóteles, en contravía de su maestro, rechaza la poesía de tipo superior, a cambio, la “degrada” al nivel de las artes visuales, y en este sentido la cercanía entre una y otro es ahora más clara. En su *Poética* lo dice de manera contundente: “Supuesto que el poeta es imitador –lo mismo que el pintor y cualquier otro imaginero–, de tres cosas ha de imitar una: 1. o las cosas tal como fueron y son; 2. o las cosas tal como parece o se dicen ser; 3. o tal como debieran ser” (172). Estas tres opciones a las que se ve abocado el poeta son también alternativas para el pintor, y se convierten en los principios del arte mimético.

Estas ideas acerca de la mimesis estaban vinculadas con las experiencias producidas por el arte, y cuyas explicaciones tomaron tres vías: “algunos atribuían el carácter especial de estas experiencias a la ilusión; otros, a un choque emocional; y otros incluso a la naturaleza irreal de sus objetos” (Tatarkiewicz 125). De esto resultan tres conceptos que fundamentan la explicación del arte, a saber, la *apaté*, la *katharsis* y la *mimesis*. La primera se refiere a la idea según la cual el arte produce una ilusión, una apariencia, y en este sentido engaña, haciendo que el espectador acepte una cosa como si fuera real. La segunda alude a la liberación de las emociones, y a la idea de que el arte produce un choque en el que la emoción y la imaginación superan la razón. Y la tercera es la teoría de la imitación, de acuerdo con la cual algunas producciones no añaden nada sino que representan, crean cosas ficticias o fantasmas. Paradójicamente, aunque en Aristóteles encontramos una relación entre artes visuales y artes verbales, es en Georgias y en los sofistas en los que esta relación se verá primero de una manera más clara. Antes que el estagirita, ellos habían hablado de una combinación de estas tres vías, constituyendo así una suerte de teoría integral que dio origen en la antigua Grecia a una concepción de poesía. De acuerdo con esta última, la poesía produce creaciones verbales irreales (*apaté*), ilusiones en la mente del oyente (*mimesis*) y choque emocional (*katharsis*) (Tatarkiewicz 128).

Esta relación de aproximación gracias a la teoría mimética, por un lado, y a la concepción de arte desde la teoría integral, por el otro, se disolvió en la Edad Media, ya que el arte es entendido como una producción mecánica realizada de acuerdo con unas reglas. De modo que las artes se dividieron en liberales y



mecánicas, quedando en la primera la música y la ciencia, y en la segunda la pintura y la escultura. La poesía, por su parte, estuvo en el limbo, ubicada al lado de la oración y del cántico divino.

Ya en el Renacimiento, gracias a la fusión que se dio entre belleza y arte, la poesía y las artes visuales se ubicaron en un mismo concepto común, con unas bases artísticas. Y es aquí, justamente, donde se da una de las inversiones más importantes que se haya hecho de la aserción de Horacio, cuando Leonardo Da Vinci pone a la pintura por encima de la poesía (58).

Pero más que la jerarquía establecida por el genio florentino, es la separación que hace Lessing la que ejerce la mayor influencia en los tiempos modernos, ya que es él quien establece que la poesía es un arte discursivo y la pintura un arte figurativo. Cada una de las dos artes implica unos campos semánticos propios, de ahí que en su *Laocoonte* las nociones de espacio y de tiempo sean los referentes que permiten establecer una diferencia semiótica entre las artes plásticas y la literatura. Pintura y poesía se valen de medios (o signos, semióticamente hablando) distintos para imitar la realidad. En la primera predominan las figuras y colores extendidos en el espacio; en la segunda, los sonidos que van sucediéndose uno detrás de otro en el tiempo. A pesar de estas marcadas diferencias, el autor habla de una suerte de entrecruzamiento entre objetos de la pintura y de la poesía. Esto se debe a que las acciones no son completamente independientes, sino que lo son de determinados agentes o seres. Estos seres son cuerpos (como se dijo atrás), y en tal sentido son representados en la poesía, pero sólo gracias a que son vehículo, medio y fin de las acciones: “Observo que Homero sólo describe acciones progresivas; en cuanto a los cuerpos y a los objetos aislados, no los describe sino en tanto toman parte en dichas acciones, y generalmente no los describe sino con un solo rasgo” (Lessing 152). Este modo de “representación corporal” implica que la poesía, como arte temporal, solo puede emplear una cualidad de los cuerpos, con el fin de generar en la mente del lector la imagen del cuerpo en cuestión. La poesía, como un arte del tiempo, puede parecerse a la música pero no a la pintura, la cual, como ya se dijo, sólo puede representar un momento detenido. De ahí que la naturaleza de una fuera irreconciliable con la naturaleza de la otra.

Conforme con lo expuesto, se puede inferir que la recuperación de la tradición, con todas las reformulaciones y alteraciones que ello implica, hace posible identificar recurrencias significativas en los estudios de la relación arte-literatura. Esto es lo que permite, de hecho, recuperar el concepto de ecfrosis (crítica y literaria)<sup>3</sup> como un eje transversal que soporta los estudios, desde el

---

3 Siguiendo a Michael Riffaterre, la ecfrosis crítica es aquella que formula juicios de valor basados en principios estéticos explícitos, por lo cual se refiere a un cuadro existente sobre el que realiza un análisis formal (45). Por su parte, la ecfrosis literaria presupone un cuadro real o ficticio

punto de vista epistemológico y metodológico, de la literatura comparada. Ampliemos este planteamiento.

#### **4. Ecfrasis: perspectiva semiótica**

La ecfrasis, en su sentido más amplio, implica la descripción de un objeto a través de palabras (acepción retórica)<sup>4</sup>. En su sentido tradicional, se trata de una descripción vívida de una pintura; y en su sentido moderno, en el contexto de la crítica literaria, se refiere a la presencia de una obra de arte o de un tema artístico en un texto literario. Ahora bien, sea cual sea la acepción, lo que sí resulta cierto es que una cosa es el objeto concreto y otra su descripción verbal. En este sentido, y siguiendo los planteamientos de Áron Kibédi, es necesario distinguir los objetos de los comentarios sobre esos objetos (98).

Pero más allá de estas disquisiciones hay un aspecto que resulta decisivo en medio de las alternativas planteadas por los teóricos. Se trata del lugar que tiene la semiótica en la comprensión y distinción de los tipos de signos. Bien si se lo piensa desde una semiología discreta, como la derivada desde los planteamientos del suizo Ferdinand de Saussure, o bien si se lo plantea desde la semiótica pragmática de Peirce, el problema de la relación entre palabra e imagen resulta más claro. Es cierto, como dice Kibédi, que es importante hacer una taxonomía, pero también es cierto que es necesario discernir los rasgos que le son propios a un medio y a otro, y esta distinción empieza con el discernimiento de los tipos de signos y con el concepto mismo de signo.

Si seguimos la perspectiva semiótica de Peirce, la más actual y paradigmática, un signo es algo que dice algo sobre otra cosa, es decir, la determina (59). Esta perspectiva se inscribe en el marco de la actividad humana que la envuelve; de hecho, para Peirce, la experiencia humana se organiza en tres niveles, a saber, Primeridad, Segundidad y Terceridad, los cuales se corresponden con las cualidades sentidas, la experiencia del esfuerzo y los signos. El signo es

---

que se ha insertado en la obra literaria, de ahí que su propósito sea la admiración y no un sentido crítico. De esto se puede colegir que la ecfrasis crítica es la que ejerce el crítico de arte, y su base está en la capacidad que este tiene para expresar lo que ve.

4 □ De acuerdo con esta acepción amplia de ecfrasis, habría que hacer una distinción entre objetos naturales y objetos sociales, según la diferencia que establece Searle entre realidad natural y social (101). Los objetos naturales son independientes de la institución del lenguaje, y los objetos sociales son producto de la construcción humana. De estos tenemos los objetos culturales y los imaginarios (o creados), es decir, los aparatos, artefactos o dispositivos culturales (instrumentos cognitivos en el sentido de René Rickenmann) que mediatizan relaciones de aprendizaje en el ámbito de la escuela y en la vida cotidiana en general; y los objetos producto de la imaginación y que permiten prever, configurar mundos posibles, mundos paralelos y realidades alternas.

una de esas relaciones, en la medida en que provoca un proceso de eslabonamiento, su objeto y el efecto que produce el signo, es decir, su interpretante. A partir de este concepto de base, Peirce establece una clasificación, siendo la más conocida y difundida la tricotomía de ícono, índice y símbolo en la referencia al Objeto del signo. De esta manera, si nos aproximamos al concepto de signo como una cosa perceptible  $X$  cuya percepción nos informa acerca de otro objeto  $y$ , sea este material o conceptual, es necesario determinar las condiciones para que un objeto hable de otro.

El primer criterio dominante se centra en el tipo de relación, natural o no, es decir, si hay ausencia o presencia de voluntad humana. Así, el signo indexical  $X$  emana de  $y$ , de manera que uno es el efecto producido y el otro la causa. Por tanto, su relación es natural y ajena a la voluntad del hombre, como ocurre en el caso de una huella, el humo o la fiebre. El segundo criterio es el grado de motivación, es decir, la relación causal entre los objetos:  $X$  es el efecto de  $y$ . En este orden de ideas, los íconos son no-naturales porque existe una voluntad humana que los crea, como en el caso de una fotografía o una pintura; y son motivados porque hay una relación de semejanza entre ambos objetos. Finalmente, los símbolos son no-naturales por cuanto son producto de la voluntad humana, y no motivados porque la relación de  $X$  e  $y$  es arbitraria.

En términos de Peirce, un ícono es un signo que exhibe la misma cualidad que el objeto denotado; un índice, un signo que se encuentra en relación de contigüidad con el objeto y un símbolo se refiere a algo por fuerza de una ley, como las palabras de una lengua natural (*Ciencia* 45-62). De acuerdo con lo precedente, podemos distinguir las palabras, entendidas como símbolos, de las imágenes, entendidas como íconos. Los primeros tienen una relación arbitraria con los objetos naturales, reales o imaginarios, una relación convencional, en general, con las cosas. Las segundas tienen una relación de semejanza, motivada por la intención humana de re-presentar. Ambos tipos de signos tienen rasgos particulares y ambos cuentan con la capacidad para crear y recrear mundos a través de medios con efectos distintos, de ahí que no solamente se pueda decir que una imagen dice más que mil palabras sino que también hay palabras que dicen más que mil imágenes, lo que pone de entrada un límite en la capacidad representativa de un medio y otro (artes visuales y literatura para el caso que nos ocupa). En este sentido, las palabras pueden “crear” imágenes (como pueden “crear” otras cosas), pero las imágenes que implantan no son objetos. Dicho de otra manera, las palabras son y hacen muchas cosas, pero no son imágenes, de ahí que un escritor no cree una pintura como sí lo puede hacer el artista a través de materiales reales.

Habría que reconocer, entonces, que las imágenes son los signos que más insisten en la transparencia al tener un parecido real con el objeto original, mientras que las palabras sólo tienen una aspiración a tal fin. Es aquí donde la

ecfrasis surge como el intento de conciliación de dos impulsos, según Murray Krieger: el alborozo que ansía la fijación espacial, y la exasperación que añora la libertad del flujo temporal (142). En este sentido, el origen de la ecfrasis está en el deseo semiótico del signo natural de preferir la inmediatez icónica a la mediación del código. Así, la ecfrasis sería un tipo de signo simbólico con aspiración naturalista, como se lo encuentra en el índice. O, dicho de otra manera, es un símbolo que aspira a ser índice, pero con el grado de motivación propio del ícono al querer establecer una relación de semejanza tal como se encuentra en este tipo de signo.

En concordancia con este planteamiento, encontramos las tres acepciones propuestas por Krieger a propósito del concepto de ecfrasis (141). En primer lugar la entiende como el intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, en segundo lugar como cualquier equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera, y en tercer lugar el intento de construcción de una obra literaria que trata de hacer de ella un objeto total o un equivalente verbal de un objeto plástico. Los tres conceptos están (en)marcados por la historia de la tentación ecfrástica, la cual consistiría en el deseo de superar la desventaja de las palabras en tanto signos arbitrarios cuando son obligados a imitar signos naturales (Krieger 144). No obstante, siempre está presente la tentativa de considerar la ecfrasis como la opción más idónea de imagen a través del uso de signos verbales (Agudelo, *Lector* 197).

La ecfrasis constituye un tipo de signo natural ‘configurado’ con signos arbitrarios, en cuyo seno se gesta la significación poética y plástica que genera no sólo efectos ilusionistas sino también persuasivos. Una síntesis de las concepciones aquí expuestas daría como resultado que la ecfrasis, hoy, se la puede entender con una doble dimensión: tópica por cuanto establece la junción arte plástico-visual y arte literario-textual, y retórica por cuanto su naturaleza sígnica estatuye la evocación no sólo de objetos artísticos, sino también naturales y sociales.

## **5. Descripción y narración en la ecfrasis**

De lo expuesto atrás se puede deducir que la ecfrasis tiene un rasgo semiótico que consiste en su grado y alcance ilusionista; y un rasgo propiamente sintagmático, desde el punto de vista cognitivo y narrativo. Dicho de otra manera, lo que funda la paradoja sobre la ecfrasis expuesta por Krieger (el lenguaje obligado a satisfacer la necesidad de la forma), es su dimensión propiamente descriptiva, por un lado, y su dimensión narrativa, por otro. Además, habría que recordar la función descriptiva inherente a la narración. Según Raúl Dorra “la narración tiene una función descriptiva que, presente siempre, puede alcanzar un grado tal de actividad que, modificando la visión del objeto, presente la temporalidad como si

fuera un espacio” (514). De esto se colige que se puede describir sin contar, pero no se puede contar sin describir.

La aspiración naturalista de la ecfrosis la encontramos en su dimensión descriptiva, por cuanto esta sí lo suspende. Desde el punto de vista lingüístico la descripción es un procedimiento que busca hacer *visible*, de ahí que se trate de una expansión léxica, una condensación episódica que se inscribe en el eje de la simultaneidad, como en el caso de la pintura o la escultura.

La base descriptiva de la ecfrosis tiene dos niveles de significación, a saber, la denotación y la connotación. Según Roland Barthes, el código connotativo “no es, verosímilmente, ni “natural” ni “artificial”, sino histórico o, si lo preferimos: “cultural”, sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad” (23). La denotación, en cambio, es una relación de una expresión y un contenido, y constituye el soporte de la significación. De acuerdo con Primitivo Rodríguez, su misión se puede definir como la de la función fáctica, es decir, función de presencia: “En el plano denotativo, lo percibido por nuestros sentidos de una imagen concreta, es lo que constituye lo que podíamos llamar *mensaje literal*” (725).

Teniendo en cuenta lo precedente, tanto en la ecfrosis literaria como en la ecfrosis crítica, la denotación tiene una función fáctica, cuyo fin es establecer una comunicación, la mayor parte de veces virtual, entre el objeto plástico y el comentario crítico o literario sobre el mismo. Por su parte, la connotación constituiría la carga significativa de la imagen, es decir que la configuración representativa del signo verbal en ambos casos (del literato y del crítico) no se agota en el contenido intelectual, narrativo o denotativo, ya que presenta un discurso impregnado de momentos interpretativos, emotivos y volitivos. Esto es, precisamente, lo que genera la ambigüedad en el texto ecfástico.

Por tanto, estos dos niveles de significación de la descripción ecfástica están siempre presentes en toda ecfrosis, sea literaria (aún si se trata de una obra de arte ficticia, como en *El túnel*, de Ernesto Sábato) o crítica, pues entre el mundo imaginario del texto literario o el valorativo del texto crítico y el mundo real de la obra de arte visual y plástica hay siempre vínculos, ya que la ficción y la interpretación no se pueden desprender de la realidad empírica, en tanto esta es la matriz inmediata y primordial en la que se soporta la ficción del escritor y la práctica hermenéutica del crítico. Podemos afirmar, además, que el lenguaje literario como el lenguaje crítico no se refiere denotativamente a la realidad de la obra plástico-visual, pues en ambos casos se instituye una realidad (propia en el caso de la literatura, hermenéutica en el caso de la crítica), formando así un universo discursivo con una estructura y dimensiones particulares. En ambos casos se da una relación de significación con la realidad objetiva creando una realidad subjetiva literaria o crítica.

Pero la ecfrasis tiene también una dimensión narrativa que le otorga su poder de persuasión más fino, tanto en la retórica antigua como en la actual crítica literaria. El texto literario al que hemos dado por llamar ecfrástico, es áquel en el que predomina la ecfrasis como la principal estrategia retórica y literaria, y esta estrategia funciona gracias al carácter convencional del lenguaje en el que se ancla la función narrativa. La narración está vinculada con la asociación de entidades sucesivas, de ahí que narrar sea dar cuenta de una transformación, de un desarrollo o de un accionar en el mundo. Según Paul Ricoeur:

el relato pertenece a una cadena de palabras, por la cual se constituye una comunidad de cultura y mediante la cual esta comunidad se interpreta a sí misma por vía narrativa [...]. En la medida en que esta pertenencia está fundamentalmente constituida en y por tradiciones, se puede decir que esta problemática radical aflora en el nivel englobante de la comunicación narrativa. La narración –en el sentido operativo de la palabra– es así la acción que abre el relato al mundo, donde desaparece y se consume, y esta apertura es la contrapartida de lo que el semiólogo sólo conoce como cierre del relato. Es la misma narración la que constituye la cresta entre estas dos vertientes. (155)

Ricoeur subraya el valor *poiético* de la narración para representar la acción, a partir de lo cual se puede afirmar que en la ecfrasis, además de identificar el carácter ilusionista, es imprescindible reconocer aquello de lo que se habla (“la cosa del texto” según el filósofo francés), es decir, el tipo de mundo visual que la ecfrasis despliega narrativamente. La dimensión narrativa de la ecfrasis expresa el carácter emotivo de la experiencia, la complejidad y singularidad de cada acción. La narración ecfrástica es, entonces, una forma específica de discurso ecfrástico que está configurado en torno a una trama argumental que implica la participación de personajes en situación a lo largo de una secuencia temporal.

Teniendo en cuenta lo expuesto, entendemos como dimensión narrativa de la ecfrasis una experiencia expresada como un relato vívido que busca generar un alto grado de visualidad con intensiones de persuasión. Como se ve, se trata de una dimensión que contribuye en la construcción de sentido a partir de acciones temporales, dadas o reconstruidas. En buena parte de los casos de la ecfrasis crítica y literaria contemporánea, es posible identificar claramente esta dimensión. Es el caso de la configuración literaria del cuadro en *El retrato de Dorian Gray*, o la reconfiguración narrativa o experiencial que se encuentra en buena parte de la crítica de arte cuando se alude a los procesos que preceden la producción de una obra de arte y las significaciones que le suceden.

Aquí podemos hablar de coordinadores temporales que no sólo establecen una dinámica en la visualidad, sino que además enfatizan el carácter narrativo

desde una base descriptiva. Estos coordinadores temporales son los marcadores de tiempo *antes*, *durante* y *después*. Su función es convertir una imagen en pequeñas historias en las que se fusionan el objeto, el medio y la narración, de modo que la ecfrasis, en el plano del discurso, borra los límites entre la descripción y la narración. De ahí que para Isabel Lozano-Renieblas su rasgo fundamental sea el de llenar de vida el relato; de hecho, ella entiende la ecfrasis como una descripción que tiene en cuenta las emociones del que describe y su impacto en el oyente, el referente y el contexto en el que se produce la enunciación (35). La autora habla, en consecuencia, de tres momentos, que se corresponde con lo que hemos denominado, en términos generales, coordinadores temporales. El primer momento atañe a los hechos que preceden, el segundo momento al evento en cuanto tal, y el tercero a las consecuencias del hecho. Se trata de la prefiguración del acontecimiento, de su configuración y de los efectos que le son propios.

Con lo dicho hasta aquí, se puede señalar que los rasgos narrativo y descriptivo son los más característicos de la ecfrasis por cuanto constituyen su base epistemológica. Ahora bien, a partir de esta doble caracterización básica (narrativa y descriptiva) se pueden presentar tres tipos de ecfrasis. En primer lugar encontramos la ecfrasis mimética cuya estructura es analógica ya que pretende presentar una traducción real a través de una representación figural. En este sentido, no añade nada a las cosas sino que representa su realidad. De este modo, la descripción es aquí más objetiva y la dimensión narrativa el rasgo que le permite reescribir la realidad en el tiempo.

En segundo lugar está la ecfrasis interpretativa o crítica, la cual es atributiva, latente y asociativa, es decir, se funda en juicios de valor, detrás de los cuales se vela el carácter descriptivo de la obra y, finalmente, implica un antes, un durante y un después de la pieza artística en la articulación del discurso crítico. Este último aspecto es su dimensión narrativa, la cual opera de manera particular también con el lector en un proceso de recepción estética en el cual también se pueden identificar los tres momentos. De ahí que predomine en la ecfrasis crítica el choque emocional (*katharsis*), por ejemplo cuando un crítico de arte reacciona con un texto frente a alguna obra de arte. En tercer lugar está la ecfrasis recreativa, que puede también denominarse libre dado su carácter literario y ficticio. Su función es la de servir de homenaje a través de una perspectiva transtextual con el fin de revelar el significado de la obra de arte. Lo que genera, utilizando las palabras de Michael Riffaterre, una ilusión, o en términos griegos, una apariencia o engaño (*apaté*), al provocar que el lector del texto literario acepte una cosa como si fuera real.

## 6. Recapitulación/cierre

Podemos afirmar que ecfrásticamente las acciones humanas, los fenómenos y los objetos, sean estos artísticos o no, se pueden describir denotativa y

connotativamente; se pueden recrear a través de la ficción literaria o se los puede juzgar y valorar críticamente. Teniendo en cuenta esto, y según lo expuesto, mi conclusión será doble.

En el plano histórico, y de acuerdo con lo planteado, podemos identificar dos tendencias sobre las relaciones entre palabra e imagen, y entre arte y literatura. Una, que busca la unión entre ambas, otra, que busca la disolución absoluta. De las dos tendencias la que mayor consistencia ha tenido, dados los argumentos presentados por sus exponentes, es la segunda, y en ella encontramos uno de los autores más citados a lo largo de la historia en lo concerniente con el tema de la crítica literaria y de la crítica de arte: Lessing.

El planteamiento de este autor permite discernir dos de los principales aspectos a la hora de pensar el problema de la relación entre pintura y poesía, a saber, la narración y la descripción, y en esta medida, la distinción entre artes del espacio (dado su grado de estatismo y concentración respecto de los objetos) y artes del tiempo (dada la distribución de las acciones en el espacio bajo las coordenadas temporales).

No obstante la aparente disolución entre poesía y pintura, y en consecuencia entre arte y literatura en general, no debe confundirse la mirada de Lessing con los dispositivos que en la actualidad operan al interior de la crítica de arte y de la crítica literaria. Como dijimos atrás, se trata más bien de una constante vuelta al pasado (con la retórica griega) y el reinicio de la cuenta regresiva (desde la actual crítica literaria y de arte), para ser retomado de nuevo, pues es evidente que dichas recuperaciones y apropiaciones pasan por procesos de resignificación y actualización en la crítica como actividad mediadora.

Se puede pensar, no obstante, una mirada integradora que busca, más allá de la unión, una conciliación a través del análisis riguroso sobre cada uno de los modos lógicos de operación (narración y descripción), sobre cada una de las funciones y operaciones semióticas (denotar y connotar), sobre cada uno de los tipos generales de signos (naturales y arbitrarios), con el fin de establecer una taxonomía (como lo hace Kibédi) y plantear unas funciones y procesos en los cuales la efrasis tiene un lugar particular y soporta o bien una crítica literaria o bien una crítica de arte.

Segunda conclusión: desde el punto de vista epistemológico es necesario tener en cuenta que los estudios interartísticos demandan, de entrada, una mirada interdisciplinaria, y que es aquí donde se puede plantear que la semiótica constituiría la base teórico-analítica. Al hacer esta salvedad, se debe enfatizar que la aproximación al problema de la presencia del arte en la literatura implica un trabajo sobre la figura retórica de la efrasis, la cual puede ser abordada como la pretensión de un signo arbitrario que aspira un grado de naturalidad que no logra formalmente, pero cuyos efectos impactan la recepción del texto literario a través de un ilusionismo retórico.



En este sentido, el análisis de la ecfrasis en el texto literario demanda de una perspectiva amplia en la cual se instaure una fase explicativa: comprender para explicar y explicar para comprender (Ricoeur 256). La ecfrasis exige no sólo una semiótica descriptiva y exponga el cómo, sino también una hermenéutica que instaure la pregunta del porqué. De esta manera se puede hablar de una semiohermenéutica que no sólo diga cómo funciona la ecfrasis (nivel descriptivo-narrativo), sino también por qué lo hace así. En palabras de Vásquez, lo semiótico “destruye”, lo hermenéutico reconstruye (33). La semiótica analiza el código, estudia el signo, describe las reglas de funcionamiento; la hermenéutica indaga por el sentido, estudia el signo en acción, reconfigura su discurso.

En resumen, desde el punto de vista semiótico, es necesario considerar varios asuntos en lo que respecta a la relación palabra-imagen: que la imagen es un ícono y la palabra un símbolo, que el símbolo subsume al índice y que éste subsume al ícono. Por tanto, podemos encontrar, en casos como los de Erté o Bárbara Kruger, que la palabra (símbolo) es reconocible por la forma que exhibe, de ahí que el espectador-lector vea una mujer-letra, en el caso del primero, y una letra-imagen, en el caso de la segunda: la letra se torna imagen.

En la otra vía (la obra visual en el texto literario), es la ecfrasis la que nos permite consolidar la relación arte-literatura. Si se la entiende como una figura retórica (en el sentido contemporáneo) en la cual imagen y palabra encuentran un abrigo solidario gracias a la doble cara de la ecfrasis como signo natural y artificial, funciona principalmente como estrategia recreativa más que mimética o interpretativa. No obstante, encontramos en su cara artificial la restitución del nivel cultural y convencional en el cual se inserta el sistema verbal de la lengua; y en su cara natural, la aspiración a reemplazar al objeto real.

Sea cual sea la vía, la descripción y la narración aparecen en el plano epistemológico, e instauran un umbral en el que se plantan otras preguntas cuyas respuestas se abren paso en medio de las palabras y de las imágenes.

### Obras Citadas

Agudelo, Pedro. *Lector víctima de textos. Lectura literaria y ficción*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2012. Impreso.

---. “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y Literatura* 60 (2011): 75-92. Impreso.

Aristóteles. *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2002. Impreso.

- Barrena, Sara y Jaime Nubiola. "Charles S. Peirce en Europa, 1870-71: Experiencia artística y estética". *IV Jornadas "Peirce en Argentina"*. Buenos Aires: Academia de Ciencias de Buenos Aires, 2010. Impreso.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986. Impreso.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Ediciones Andrómeda, 2006. Impreso.
- Dorra, Raúl. "La actividad descriptiva de la narración". *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos, 2006. Impreso.
- Gilman, Ernest. "Los estudios interartísticos y el 'imperialismo' del lenguaje". *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros, 2000. Impreso.
- Kibédi, Áron. "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen". *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros, 2000. Impreso.
- Krieger, Murray. "El problema de la écfrasis: imágenes, palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria–". *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros, 2000. Impreso.
- Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. Londres: Phaidon, 2007. Impreso.
- Lessing, Ephraim. *Laocoonte. O los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis, 1985. Impreso.
- Lozano-Renieblas, Isabel. "La *écfrasis* de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*". *Monteagudo* 10 (2005): 29-38. Impreso.
- Marchán, Simón. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- Maestro, Jesús. *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo, 2008. Impreso.

- Markiewicz, Henryk. “*Ut pictura poesis: historia del topos y del problema*”. *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros, 2000. Impreso.
- Peirce, Charles. *El hombre un signo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1998. Impreso.
- . *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva edición, 1974. Impreso.
- Rickenmann, René. “El rol de los artefactos culturales en la estructuración y gestión de secuencias de enseñanza-aprendizaje”. *Universidad de Ginebra*. Web. 20 de octubre de 2012.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Rodríguez, Primitivo. “Aportaciones para una teoría general iconológica”. *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984. Impreso.
- Riffaterre, Michael. “La ilusión de efrasis”. *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros, 2000. Impreso.
- Searle, John. *La construcción de la realidad social*. España: Paidós, 1987. Impreso.
- Sørensen, Bent y Torkild Thellefsen. “Making the knowledge profile of C. S. Peirce concept of esthetics”. *Semiotica* 151.1/4 (2004): 1-39. Impreso.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de Seis Ideas*. Madrid: Tecnos, 1992. Impreso.
- Vásquez, Fernando. *La cultura como texto. Lectura, semiótica y educación*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2004. Impreso.