

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Los objetos literarios prehispánicos: hacia una teoría general literaria a través de la écfrasis

Pre-Hispanic Literary Objects: Toward a General Literary Theory through Ekphrasis

CAMILA HERRERA JUANILLO

Universidad de Concepción, Chile

RESUMEN El presente estudio, indagará el comportamiento literario de las escrituras prehispánicas: el ideograma y pictograma explicado por medio de la figura retórica de la écfrasis, con el fin de acercar la lectura de estas piezas de arte a la teoría literaria. Esto, mediante la distinción de su significante u obra cosa y su significado que Jean Mukarovsky distingue de la obra de arte como signo, y así desvelar los diversos relatos y descripciones inscritos en objetos de uso ritual y cotidiano.

PALABRAS CLAVE Ideograma; pictograma; prehispánico; écfrasis.

ABSTRACT This study will investigate the literary behavior of pre-Hispanic writings: the ideogram and pictogram explained by means of the rhetorical figure of ecphrasis, in order to bring the reading of these pieces of art closer to literary theory. This, through the distinction of its signifier or thing-work and its meaning that Jean Mukarovsky distinguishes from the work of art as a sign, and thus unveil the various stories and descriptions inscribed in objects of ritual and everyday use.



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0).

KEY WORDS Ideogram; pictogram; prehispanic; ekphrasis.

Introducción

Estela Ocampo en su libro *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*¹ (2011) menciona que la ausencia de escritura más bien fonética en los pueblos prehispánicos, produce que el arte sea el responsable de transmitir sus conocimientos en forma de significados, debido a que las imágenes allí expuestas adquieren características de cualquier grafía: “el arte se vuelve indispensable para los ritos y es una forma de transmitir, enseñar y conservar los mitos que los acompañan y fundamentan” (Ocampo, 2011, p. 55). Esta situación implica entonces que el arte resguarde las directrices más o menos fijas de significado que luego se oralizan como mecanismo central en el resguardo de la memoria colectiva, o para “desarrollo de los relatos míticos que se transmiten de generación en generación y la presencia ineludible del contacto humano directo para la preservación de la cultura, lo cual fortalece las relaciones sociales dentro del grupo” (p. 55).

Anteriormente y en su mayoría, el acercamiento al imaginario de los pueblos amerindios desde la literatura se ha relacionado más al estudio de la dimensión oral de estas sociedades que se alcanzan a resguardar mediante diversos documentos traducidos al español o a otros idiomas; ya sea rescatado de investigaciones etnoliterarias o de documentaciones sobre la relación heterogénea entre el pensamiento prehispánico y su encuentro con el pensamiento español alfabético y libresco. También se suman los estudios étnicos que hablan de la colonización y post-colonización que en la historia sobrevino en estas civilizaciones o pueblos originarios. Sin embargo, existe un muy incipiente interés por parte de la teoría literaria latinoamericana de indagar en torno a la consideración de otro tipo de escrituras o letras, diferentes al español alfabético, que se inscriben en diversos objetos en forma de ideogramas o pictogramas y que mediante su especial gramática un tanto más visual, transmiten y fijan expresiones orales en diversas narraciones y conocimientos físicos y espirituales de su mundo.

1. Estela Ocampo (2011), menciona *que la primera referencia al arte primitivo fue en el séptimo volumen del Nouveau Larousse Illustré (1897-1904)*, aunque no tan precisa e incluyendo características en ella anteriormente perfiladas para la producción artística de África y Oceanía, ya clasificada en el siglo XIX. Lo curioso de esta primera utilización de la terminología, es que igualmente incluye al arte Europeo, de los periodos anteriores al arte del Renacimiento. El arte primitivo italiano o flamenco se produce porque los artistas aún no manejan las técnicas ilusionistas renacentistas, “fundamentalmente la perspectiva del punto fijo –ilusionismo espacial– y el verismo en la representación de los objetos –ilusionismo de la materia” (p. 36). De manera que este naturalismo humanista que caracteriza el paradigma del arte europeo (el cual se erigió como norma universal hasta la emergencia de las vanguardias), está estilísticamente conducido para considerar a la mimesis como signo de progreso. “Todas las formas que no pueden incluirse en la búsqueda del naturalismo, (...) el propio pasado europeo medieval y en los siglos siguientes el arte de los no europeos (orientales, africanos, oceánicos y americano) serán consideradas, en el mejor de los casos, pasos incipientes e imperfectos en el desarrollo que lleva al naturalismo clasicista” (p. 38) y por lo tanto, arte primitivo.

Es así, que en vistas a esta problemática se plantea el objetivo de acercar la crítica literaria al objeto de arte prehispánico, mediante una figura literaria llamada ékfrasis, que explica a modo general el comportamiento literario de estos objetos que transcriben mediante imágenes visuales más o menos abstraídas (ideogramas o pictogramas respectivamente), una oralidad fijada mediante recursos mnemotécnicos que estas escrituras iban dictando. Pues se parte de la premisa, que estas escrituras ideográficas y pictográficas prehispánicas manifiestan un comportamiento comunicativo y por lo tanto también literario; esto debido a que su observación e investigación ha recaído mayormente solo en la disciplina antropológica y arqueológica, sin embargo, convendría a la teoría literaria comenzar a acercarse a estas otras figuraciones escriturales.

Para ello, y desde el área metodológica de esta investigación, resulta necesario hacer un breve recorrido del concepto ékfrasis desde la teoría literaria de las poéticas, para explicar este signo de arte prehispánico mediante la triada de Jean Mukarovsky descrita en “El arte como hecho signico” del libro *Signo, Función y Valor* (2000): es decir, el significante, el significado y los fenómenos llamados sociales, en la construcción de estos objetos literarios. Específicamente en este artículo, el binomio significante/significado nos permitirá visualizarlas respectivamente tanto desde la dimensión visual pictórica como desde la verbal oral que se encarga de leer estos objetos y traducirlo a palabras. De esta manera, la consideración objetual de la escritura prehispánica es fundamental, pues, desarrollaron la especial afición de escribir en cosas que rodean el cotidiano.

Mukarovsky (2000), mediante este estudio semiótico entiende *el significante* como la obra-cosa la cual “representa a la obra de arte en el mundo de los sentidos y que es accesible sin restricción a la percepción de todos” (p. 88). Ahora bien, este objeto no representa por sí solo al signo de la obra de arte, pues “una obra-cosa, al desplazarse en el tiempo y en el espacio, cambia completamente de aspecto y de estructura interna” (p. 89).

Por otro lado, define que *el significado* depende de lo que se deposite sobre un objeto en la conciencia colectiva que lo crea y aloja, de manera que no puede comprenderse mediante los estados puramente subjetivos del artista o del receptor pues “los estados de conciencia individuales evocados por la obra-cosa sólo representan el objeto estético mediante aquello que les es común” (p. 94). De esta manera, los significados dados al arte están mediados por actos de percepción individual y subjetiva, los cuales a través de la experiencia estética intentan alcanzar un significado compartido por toda una colectividad². ¿Y entonces cómo se crea esta convencionalización

2. Es habitual que se encuentren posturas y sensaciones dispares respecto de un mismo cuadro, dependiendo del espectador. Igualmente sucede que el autor interprete su obra de manera distinta a lo que alcanzan a percibir sus espectadores.

del significado del arte? Pues Jean Murarovsky llama a este proceso, la objetivación de este significado, lo que implica que una conciencia colectiva elabore una cantidad considerable de percepciones dentro de un lugar común, o mediante una apreciación de calidad que considere aspectos, por ejemplo, teóricos del arte. “De esta manera, los componentes subjetivos del estado psíquico del receptor adquieren —al menos indirectamente, por medio del núcleo perteneciente a la conciencia colectiva— un carácter objetivamente sígnico, similar al de los significados “secundarios” de una palabra” (p. 89) o significados connotativos. Y si bien, aun cuando se comprende que signifiicante y significado no siempre alcanzan a aislarse satisfactoriamente sin el apoyo del otro binomio, se abre acá una vía de análisis del objeto de arte prehispánico con el fin de hallar su función tanto comunicativa como literaria.

Ahora en relación con el tercer término triádico de Mukarovsky, este apunta a determinar la relación del objeto con la realidad que representa, “relación que apunta, no a una existencia concreta—ya que se trata de un signo autónomo—sino al contexto total de los fenómenos sociales (ciencia, filosofía, religión, política, economía, etc.) del medio dado” (p. 94). Para determinar esta área del signo, se hace necesaria la participación del artista y de la comunidad para acercarse a la comprensión de este núcleo central de significados que alberga su cultura.

Si bien un artículo de este tipo plantea una aproximación a los significados observados por diversos investigadores de estos objetos inscritos de ideogramas y pictogramas mayormente, este no reemplaza la voz de los integrantes nativos y creadores de estos objetos, poseedores del conocimiento que fundamenta su contexto total. De forma que este estudio solo alcanza a advertir un problema de deslegitimación comunicativa de estas escrituras prehispánicas, y propone una vía de integración al sistema del arte literario, para comenzar a apreciar los significados que existen detrás de estas expresiones diferentes a la hegemónica escritura alfabética, y como uno de los primeros pasos hacia el descubrimiento literario de estos ideogramas y pictogramas prehispánicos y sus más específicos comportamientos según sea el caso y territorio.

Aún cuando para ello igualmente se describa la oralidad traducida mediante escritura alfabética en las investigaciones críticas de los objetos antropológicos o de arte prehispánicos, utilizando esta *figura de ficcionalización* de la oralidad acuñada por Ostria (2001) y definida como “todo elemento propiamente sonoro (timbre, duración, entonación, intensidad, altura) [que] aparecerá traspuesto en caracteres gráficos, descrito, contado, sugerido, pero jamás en su propia realidad sustancial” (p. 6). Esta figura es utilizada tanto en la traducción de estos relatos orales a escritura alfabética, así como también en toda la crítica hallada en torno a este tipo de creación verbal, ya sea desde la teoría literaria de América Latina o desde otras teorías que se acercan a las manifestaciones orales como la antropológica, arqueológica y epigráfica; pues mediante la escritura alfabética intentan acercarse a un fenómeno sonoro. Esta

dimensión, de la traducción de la oralidad a la documentación alfabético-fonética, también resulta parte importante del estudio literario de los objetos de arte prehispánicos, pero que sin embargo no se profundiza acá, sino en la tesis de la cual se extrae este artículo.

Para finalizar cabe advertir que este artículo fue extraído de la discusión de mi tesis, de modo que esta teorización no solo abarcó objetos de arte prehispánicos de aztecas y mayas, sino que se extendió hacia Colombia, Perú y Chile (norte y sur), habiendo también ahondado en la larga relación histórica que la literatura ya ha tenido con la pintura europea.

Es sabido igualmente, que los estudios humanistas latinoamericanos exigen la utilización de bibliografías y conceptualizaciones surgidas dentro de este continente, debido a que comúnmente estas poseen mayor cercanía y visión de nuestra situación cultural y política hispanoamericana. Sin embargo, nominaciones como écfrasis o triada de Mukarovsky, surgidos dentro de la cuna europea, son solo operacionalizaciones conceptuales que validan el estudio literario académico de estos objetos de arte prehispánicos inscritos ideo/pictográficamente con el fin de observar la traducción de estas escrituras y comenzar a problematizarla dentro de esta área comunicativa de la literatura.

La écfrasis: una vía hacia la vinculación entre literatura y pintura de estos objetos literarios prehispánicos

Luz Aurora Pimentel en su artículo “Écfrasis y lecturas iconotextuales” (2003) comenta que esta figura retórica tiene un sentido clásico proveniente de los retóres del siglo III y IV d.C, especialmente por medio de Hermógenes de Tarso y su obra *Progygmnasmata*³. Allí el término *ékphrasis* “quedaba definido dentro de las formas de la descripción: se trataba de una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía 'presentar el objeto ante los ojos; una descripción que tenía la virtud de la *energeia*” (p. 205). En su artículo *Ecphrasis, ekphrasis. Ut pictura poesis (Horace). Poetry is like painting*, Martínez (2015) señala que, en efecto, en la Antigüedad, esta descripción vívida podía ser construida a partir de cualquier descripción que estuviera viva o llena de energía, de fuerza, “of artworks, objects, landscapes and people which places them with words before the eyes of the listener or the reader”⁴ (Martínez, 2015).

3. Definición extraída y traducida de la página web *antiquitatem.com*, del artículo “Ecphrasis, ekphrasis. Ut pictura poesis (Horace). Poetry is like painting”: “progygmnasmata (de pro y gymnas-mata) designa los ejercicios previos en los que los estudiantes de retórica podían utilizar los *topoi* o *loci* comunes en los discursos”.

4. Trad. “de obras de arte, objetos, paisajes y personas que los coloca con palabras ante los ojos del oyente o del lector”.

La teorización sobre la écfrasis se pudiera describir como proveniente de extensas discusiones sobre la relación entre las artes, de la literatura y pintura, en este caso específico, como artes paralelas y que se complementan: la literatura aporta movimiento a la pintura mediante la construcción temporal y la pintura le otorga materialidad a lo puramente verbal. Martínez menciona que se “attributed to *Simonides* (c. 556 BC-c. 468 BC) to have raised the relationship between art and literature in accordance with the sentence “*Painting is silent poetry and painting is verbal poetry*”, which was so successful⁵ [cursiva y negrita del autor] (2015).

Con el pasar del tiempo esta figura evolucionó representando exclusivamente a la obra pictórica por medio de la expresión verbal. En torno a sus definiciones, Pimentel menciona al menos tres fundamentales para la comprensión del fenómeno de la écfrasis más contemporáneo:

Ya Leo Spitzer la definía hace cuarenta años como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1962,72); James Heffernan, de manera más abstracta, define la écfrasis como “la representación verbal de una representación visual” (1993, 3), y Claus Clüver como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (1994, p. 26; 2003, pp. 205-206).

De estas, es importante comprender la naturaleza intermedial, que exige el trabajo ecfrástico, al traducir un medio de arte pictórico a uno de arte verbal en esta relación inter-semiótica textual. La intermedialidad según Pimentel se define “como “una subdivisión de la intertextualidad.” La relación intermedial pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación” (2003, p. 206), de manera que, al transcribir la obra pictórica en obra verbal, la imagen se transforma en un iconotexto o texto que traduce al ícono visual.

no sólo la representación visual es leída/escrita-de hecho descrita-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 *iconotexto* (pp. 206-207).

5. Trad. “atribuye a *Simónides* (c. 556 a. C.-c. 468 a. C.) haber planteado la relación entre arte y literatura de acuerdo con la frase “*La pintura es poesía silenciosa y la pintura es poesía verbal*”, que tanto éxito tuvo posteriormente”.

De esta manera, en el artículo mencionado, Pimentel (2003) va definiendo las principales modificaciones e influencias que provoca la obra visual en la obra verbal de este iconotexto ecfrástico. Artigas Alberelli (2013) en su libro *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis*, es mencionada en este artículo con el objetivo de estudiar la crítica contemporánea que se realiza de la écfrasis y restringir su definición a la traducción verbal de una obra pictórica; todo esto, para luego usarla como una herramienta operacional que definirá al objeto literario prehispánico en su lectura y creación.

Así Artigas citando a Rut Webb, precisa que su empleo terminológico inicia a mediados del siglo XX, “indicando que los primeros en utilizar el término según la definición que seguimos ahora fueron Spitzer (1955) y Hagstrum (1958)” (2013, p. 14). Leo Spitzer describe el alcance de la écfrasis como “descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica; ‘descripción’ aquí significa, según las palabras de Théophile Gautier, ‘*une transposition díart*’, la reproducción en el medio de las palabras, de *objets díart* percibidos sensualmente” (2013, p. 14). De esta manera, Spitzer, crea las principales directrices que regirán el estudio de este término, estableciendo una primera tradición en Homero, Teócrito y Rilke, y describiendo esta característica tangible de la trasposición de medios en esta comparación interartística de la écfrasis. Hagstrum, el segundo investigador nombrado, a través de su aporte, da relevancia a la etimología del término –“*ek*, afuera y *phasein*, decir, declarar, pronunciar” (p. 14)–, afinando aún más su objeto de estudio al considerar que “se trataba de poemas que hacían hablar a obras de arte mudas” (p. 15).

Ya en 1965, Murray Krieger renueva la noción de écfrasis en su ensayo “The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoon Revisited”, donde define el término como “la imitación en la literatura de una obra de arte” (Artigas, 2013, p. 27). A partir de esta idea, él comprende que una *obra literaria* –la cual es una obra temporal– se transforma en la metáfora de la *obra pictórica* –la cual es una obra espacial–; para que través de este ejercicio, la poesía adquiriera independencia, no solo lingüística, sino también formal. Lo anterior, refiere a que la poesía es capaz de encontrar autosuficiencia: lingüística, mediante la transparencia del medio verbal, y, formal, a través de la solidez física del medio plástico a la cual representa –aunque en un sentido metafórico, pues las imágenes poéticas son solo analogías de las imágenes visuales–; lo cual, y en palabras de Krieger citado por Artigas, se logra cuando “gracias a toda clase de repeticiones, ecos y complejas relaciones internas, convierta su progresión cronológica en simultaneidad, su irrepetible flujo temporal en recurrencia eterna” (2013, p. 28).

Artigas (2013) menciona que 1993, Heffernan publicó un libro llamado *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, observando allí que, en estas representaciones literarias del arte visual, se “encuentra implícita la lucha por el dominio entre imágenes y palabras; al evocar el poder de una imagen silenciosa, la écfrasis busca someter a ésta a la autoridad del lenguaje verbal” (2013, p. 31). Esta discusión se análoga a la dinámica social de géneros, pues Heffernan representa masculinamente a la verbalidad y femeninamente a esta imagen que lo desafía y hechiza, en el intento literario de superar el impacto que produce su encuentro. Otra idea relevante respecto de esta noción, surge de la división funcional entre la narración y la descripción, ambas para crear imágenes mentales: “la narración ha sido definida como la representación de objetos o personas en movimiento, mientras que la descripción es la representación de objetos o personas inmóviles” (Artigas, 2013, p. 34). Igual que Spitzer, considera que el estudio de la écfrasis, es tangible y manifiesto, de manera que debe comprenderse como un campo de estudio importante para comprender la relación entre las artes. Y en efecto, sitúa sus inicios en la Antigüedad Clásica, con ejemplos paradigmáticos de occidente, como lo es la *Ilíada* y su descripción del Escudo de Aquiles. Esta se identifica como écfrasis nocional, es decir, como descripción que no existe fuera de la ficción, pero que no solo es descrita, sino que también es reinterpretada, y colmada de movimiento narrativo. Así, otros conceptos claves que introduce, son las narrativas enmarcadas⁶, fricción representacional⁷ y la prosopeya⁸.

Según Artigas (2013) en 1994, Grant F. Scott publica su libro *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, y con él, reflexiona, al igual que Heffernan, en torno al caso de la forja del escudo de Aquiles. Para Scott, Homero el poeta y Hefesto el forjador, colaboran y no contienden al crear el texto/escudo. Hefesto trabaja en el escudo al inicio de la narración, mientras Homero va describiendo, a partir de este instante, las imágenes que van surgiendo en este objeto esculpido. Ahora bien, igualmente identifica que la literatura posee la capacidad de darle temporalidad a una imagen: “Zeus le concede el honor de morir en una batalla que se libra en dos campos, uno visible y otro invisible, [mientras] el poeta le concede el honor de retrasar su muerte al “detener” con movimientos el flujo de la narración de la guerra de Troya” (p. 41) mediante el detenimiento temporal que ofrece la descripción. De esta manera, la écfrasis descriptiva efectuada del escudo ralentiza la narración hasta detenerla en la contemplación de un solo objeto, y por lo tanto también evita una rápida sucesión hacia la muerte del guerrero. Así, la écfrasis puede dar movimiento y también detener

6. Narrativas enmarcadas: La ecfrasis delimita su espacio narrativo sin una continuidad causal clara.

7. Fricción representacional: Tensión entre la descripción literaria y el objeto visual representado.

8. Prosopopeya en la ecfrasis: Objetos inanimados pueden “hablar” o emitir sonidos en la descripción.

la narración por medio de la contemplación descriptiva. Para Scott, igualmente es relevante reconocer que la écfrasis no solo expresa una descripción de la obra, sino también construye emociones y transmite los sistemas culturales de su época.

Por otro lado, existen otros textos que colaboran con esta revisión crítica, como es el caso del artículo “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria” del escritor pionero de la écfrasis posmoderna, Krieger, en el libro *Pintura y Literatura* (2000); quién mediante este, actualiza el ensayo anteriormente mencionado, con otras reflexiones posteriores. Parte comentando, cómo a través de la revisión del término en el tiempo, se ha cuestionado la capacidad que posee la palabra de representar mediante ella a la imagen, si esta es observada como mero signo arbitrario y no perteneciente a la dimensión visual. Sin embargo, y realmente, hay que reconocer que, en esta discusión vista desde una perspectiva más amplia, “encontraremos en la historia de la crítica aquellos momentos en que es moldeada por lo pictórico en el lenguaje y otros momentos en que es moldeada por lo puramente verbal como no-pictórico” (p. 141), igualmente le sucede con la reflexión en torno a la capacidad que tiene de representar al movimiento y la inmovilidad. Desde lo anterior, determinar los límites del principio ecfraístico entonces se convierte en un acertijo difícil de resolver: las razones ahondan en la dependencia de un arte sobre otro (como es la percepción del arte pictórico como más completo representacionalmente por su materialidad sensual), la comprensión del lenguaje en sí mismo como representación de un signo natural, y por lo tanto, capaz o no de constituir un objeto total o equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas.

Lo interesante de esta discusión, es la comprensión de que el arte verbal permite exceder la capacidad de la imagen, hasta contenidos que competen a la trascendencia más allá de los sentidos. Esta ambición de la palabra, de superar al signo visual mediante la energía “se expresó en una variedad de formas desde la Grecia antigua hasta el Renacimiento. Permítaseme trazar el desarrollo del epigrama, la écfrasis y al emblema” (Krieger, 2000, p. 147).

Mientras el epigrama se comprende como la dependencia del arte verbal sobre el arte pictórico (ej.: la inscripción verbal sobre una escultura), “enfatiando su servicio de signo arbitrario, apenas glosa del objeto primario y tangible” (p. 148); la écfrasis se despliega como la posibilidad de encontrar un equilibrio entre estos medios de expresión artística: “la representación verbal toma gradualmente el poder de un objeto que se sostiene por sí misma y que ya no se apoya en otra representación tangible extratextual” (p. 149) para explorar más libremente las características ficcionales del lenguaje. En cambio, el emblema, acompañando visualmente al poema, como es el caso de los pictogramas⁹ o jeroglíficos, “parece críptico y necesitado de explicación,

9. El autor da de ejemplo el *uróboros*.

puesto que se apoya de un texto cuya completitud verbal le permite ahora reclamar supremacía propia” (p. 150). Estos signos, funcionan “como un código, como un lenguaje a ser interpretado más que como una imitación del signo natural a ser vista la luz de su objeto” (p. 152). Esta comprensión puede acercar y completar la idea de superar el predominio de lo visual por ser un indicio de idolatría, y privilegiar ahora “la búsqueda platónica de objetos ontológicos vistos con el ojo de la mente en lugar de los objetos fenoménicos vistos con el ojo corporal” (p. 153), pues, las palabras igualmente pueden convertirse en un emblema verbal, “buscando en el lenguaje, una plasticidad que, como en las artes plásticas, convierta su medio en la en la cosa no mediada en sí misma” (*Ibidem*).

Por otro lado, y en el mismo libro *Literatura y pintura* (2000), Riffaterre publica el escrito “La ilusión de Écfrasis”. Él la define como “el caso particular de la descripción o de relato que dio origen a un género menor cuyos procedimientos son del orden de la mimesis. Como el texto ecfástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble” (p. 161). Riffaterre, continúa su exposición del término diferenciando la écfrasis literaria de la crítica. La *écfrasis crítica* analiza formalmente un cuadro existente, formulando juicios de valor y explicitando los principios estéticos de este al condenar o elogiar la obra. Así, la écfrasis crítica, “tiene por objeto obras de arte que se bastan a sí mismas y cuyo valor puede ser independiente de contexto” (2000, p. 162). Por otro lado, la écfrasis literaria puede representar un cuadro real o ficticio, basándose en una idea de la obra pictórica, pero también en los lugares comunes del lenguaje técnico del arte. A partir de esta descripción se busca la admiración de la obra.

Según Riffaterre, sería esperable encontrar en la textualización de una écfrasis, la “superposición sabia de planos paralelos, de representaciones que se reflejan mutuamente, unas designando objetos, otras designando artefactos que imitan esos mismos objetos” (2000, p. 162). Sin embargo, lo más habitual es que el lector tenga que extraer: 1. los indicios metalingüísticos ecfásticos y, 2. distinguir el cambio del discurso descriptivo por el hermenéutico. En primera instancia, los indicios metalingüísticos muestran características de objetos visuales que ahora son representados a través de narraciones o descripciones, haciendo referencia a elementos técnicos como los nombres de cuadros, géneros pictóricos o temas más utilizados dentro de ellos, así como a convenciones teóricas de las artes plásticas. En segunda instancia, el cambio del discurso descriptivo por el hermenéutico es menos estudiado, aun cuando ocurre en él, un fenómeno curioso: “los comentarios sobre las obras de arte (es decir, el discurso hermenéutico propiamente dicho) conllevan la desaparición del elemento visual, que se ve reemplazado por representaciones basadas en otros sentidos” (p. 163). Esta desaparición pictórica ocurre en dos situaciones: cuando la expresión ver-

bal sustituye a la representación visual y, cuando el discurso explicativo relata lo que precede o sigue al instante de lo que la representación visual alcanza a expresar: “en definitiva, la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye” (p. 164).

Finalmente, en este recorrido de la crítica ecfástica, se menciona al autor Agudelo Rendón (2017), publica su libro *Las palabras de la imagen: écfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Allí, define écfrasis como “una figura retórica cuya función principal es describir literariamente un objeto artístico, ya sea real o imaginario” (p. 26) y presenta su contraparte, *la hipotiposis*, como “una figura retórica vinculada a la descripción, pero cuyo despliegue a lo largo de la historia ha sido la producción visual derivada de textos literarios” (p. 26).

De esta manera, se comprende que los objetos de arte, como la pintura, “si puede[n], sin embargo, ‘hablar’, ‘decir’, y activar la interpretación del espectador” (p. 67), pues cada uno de sus elementos que configuran la representación de una imagen, dotan de características o visiones que el espectador ocupa en su expresión verbal. Estos actos de percepción, que propician la interpretación crítica se desarrolla de la siguiente manera, según Elizalde (2011) citado por Agudelo (2017): “la creación de objetos de arte y la misma crítica son un registro de la percepción de una coyuntura espacio-temporal; la percepción es el paso inicial para la apreciación de la obra de arte” (p. 68), siendo este proceso, uno de los más importantes generadores de sentido. A lo anterior, se suman los sentimientos y emociones movilizados por el espectador a partir de esta percepción, siendo éstos los que determinan la visión subjetiva del receptor pues, “se observa no solo para interpretar, sino también para sentir mejor” (p. 69). Ahora, estas sensaciones, pueden confrontar al espectador o incluso ofenderle, de modo que mirar, puede ser un ejercicio tanto placentero como peligroso. Así, y entonces, “el arte hace, en los procesos de interacción que le propone al público, un tránsito sin transición del sentimiento y la emoción al pensamiento y el concepto” (p. 70).

Por otro lado, la capacidad de interpretación de los objetos de arte pictóricos se facilita gracias a la gestión crítica de las disciplinas teóricas (que en este caso es literaria), considerando su historia y metalenguaje o terminología que esta erige para ordenar sus nociones. Esta traducción de obras pictóricas a teorías de arte escritas de cualquier obra musical, escultórica, pictórica, arquitectónica, etc., es la actividad por excelencia ecfástica, de modo que “la crítica empezaría en el momento en que la crítica es descripción ecfástica llevada a un nivel de expresividad y no suspendida en un mero estado mimético” (Agudelo, 2017, p. 73).

De esta manera, la écfrasis se construye desde dos bases discursivas, las cuales son la descripción y la narración, ya antes mencionadas con Heffernan, pero ahora ampliadas conceptualmente: *la descripción* es la modalidad básica de esta figura literaria, la cual posibilita “la asociación de entidades simultáneas” (Agudelo, 2017, p.

85) debido a su habilidad de suspender el tiempo (no lo niega) o detenerlo a razón de crear esta imagen inmóvil de un objeto. *La narración*, en cambio, representa la extensión simultánea del espacio tiempo en movimiento. Paul Ricoeur (2005) citado por Agudelo (2017), comprende que “la narración –en el sentido operativo de la palabra– es así la acción que abre el relato al mundo, donde desaparece y se consume” (2017, pp. 85-86). Esta acción configuradora del objeto narrativo implica para su realización “la participación de personajes en situación a lo largo de una secuencia temporal” (p. 86) expresada con marcadores que definen a través de ellos un antes, un durante y un después en el relato; siendo estos momentos, los que generan los efectos de la écfrosis narrativa en movimiento.

La obra-cosa o significante: La écfrosis y su relación con la pictografía y el ideograma prehispánico

Ortega-Villaseñor (2018) en su ensayo “Misticismo del verdadero artista precolombino”, observó que “los vestigios arqueológicos de la época precolombina no nos deja lugar a duda de que el ser humano que abrevó de las distintas culturas que florecieron en Mesoamérica fueron sus creadores” (p. 21), de manera que el artista precolombino se configuró dentro de sus ciudades, como los que daban a conocer el pensamiento fundante de su cultura y espiritualidad. Sin embargo, el estudio tradicional de arte prehispánico habla ampliamente de la técnica y de los materiales utilizados en la obra, pero obvia la dimensión comunicativa y literaria de este objeto inscrito ideográfica o pictográficamente en sus tallados, esculturas, tejidos o pinturas; muchas veces, debido a la compleja investigación que requiere recoger estos significados en sociedades ya desaparecidas o que aún vivas, presentan diferentes imaginarios poco estudiados a la luz de su composición escritural nativa particular. Y, aún cuando hay acercamientos y problematizaciones investigativas en torno a estos objetos escritos, han sido estudiadas predominantemente por disciplinas antropológicas, arqueológicas o epigráficas, y casi nunca desde las teóricas-literarias.

Y en efecto, originalmente, la comprensión del artista y de su obra de arte prehispánica, se construye en un medio totalmente diferente al de la actual sociedad de consumo. Por ejemplo, Ortega-Villaseñor (2018) puede afirmar que el “antiguo México asignaba un lugar desmesurado a las cosas divinas (...). Era un mundo en el que la marcha del Cosmos regía la búsqueda espiritual de los ciudadanos. ‘Una tierra que, por su intimidad con el cielo, había derogado lo profano’” (p. 17). Frente a esta construcción de mundo, el artista como encargado de la expresión de su comunidad, igualmente debía estar marcado por un profundo misticismo: “Se creía que los artistas nacían, no se hacían” (p. 17), tanto así que estaba demarcado su oficio desde el día de su nacimiento de acuerdo a lo mencionado por León-Portilla citado por Ortega-Villaseñor (2018): “el que nacía en esas fechas [Ce Xóchitl: 1-Flor...], fuese noble o

puro plebeyo, llegaba a ser amante del canto, divertidor, comediante, artista” (p. 17); de manera que cuando el artista precolombino, mediante un proceso de reconocimiento, “tomaba esto en cuenta, merecía su bienestar y su dicha, vivía alegremente, estaba contento en tanto que tomaba en cuenta su destino, o sea, en tanto que se amonestaba a sí mismo, y se hacía digno de ello” (p. 17). Por ende, a través de la fecha de nacimiento se anticiparon las labores de quien emergió en ella, como símil del genio artístico romántico, confirmando este destino mediante un “conocer en profundidad su entorno natural, su contexto social y familiar, su contexto histórico (sus antecesores, sus raíces), y conocerse a sí mismo” (2018, p. 17); esto, por tanto, influyó a través de este conocimiento, en la interpretación de su época y en las reformas futuras de ella.

Otro ejemplo de lo anterior se sitúa en la cultura maya, pues para ellos “el arte es una actividad creadora, en el sentido de productora de vida. Se trata de un oficio tradicional, es decir, que tiene un modelo sagrado establecido por los dioses y para poder desempeñarlo es necesario estar predestinado a ello” (2018, p. 19). Esta idea resulta muy importante, pues el artista prehispánico es un creador, productor de nueva vida, tanto que igualmente es capaz de comprender la suficiencia creadora de la naturaleza, tierra de la cual prepara su obra-cosa, que se iguala a la vida humana:

La vida humana es un bien precioso, semejante a las piedras o las bellas plumas, motivos principales en la poesía náhuatl y en el huehuetlatolli o la sabiduría moral náhuatl. La piedra y la pluma preciosa, aluden a la fragilidad de la existencia, pero también al mejoramiento: las piedras preciosas son cuidadosamente pulidas y las plumas, unidas con amoroso esmero por el amantécal, se transforman en bellas imágenes (2018, p. 20).

Esta cita refleja la reflexión mística de la vida y de los objetos que rodean al artista precolombino, pudiendo hallar la belleza mediante el artificio que este ejerce sobre la materia y la singular disposición espacial que selecciona para ella. En la belleza producida por la naturaleza equiparable a la vida humana, encuentra el artista precolombino, su inspiración; pudiendo así definir entonces la actividad creativa objetual del arte prehispánico, a grandes rasgos.

Sin embargo, lo inscrito dentro de ella, refleja otros procesos ligados más bien a lo que llamamos gramática escritural o forma de articular las palabras con su expresión gráfica. Estas otras formas de escribir por medio de pictogramas/ideogramas, no siempre se caracterizan por traducir transparentemente lo escuchado; aunque igual a las escrituras alfabéticas, poseen una materialidad que exige demarcar una superficie, no solo de un papel u hoja en blanco, sino también de murales, piedras, textiles, orfebrería, alfarería, etc. Estas otras maneras de escribir en occidente no representan un medio oficial de captar la realidad, tanto que incluso desaparece de cualquier sistema convencionalizado de investigación que no sea antropológico o arqueológico, y

a veces artístico; reforzando con ello la supuesta condición ágrafa prehispánica pues es frecuente hallar textos que determinan en los pueblos nativo americanos, una expresión puramente oral.

No obstante, estas formas escriturales prehispánicas, se concretan de diferente modo al de la escritura alfabética española, predominando aún más en ella la dimensión visual, ya que la disposición de la imagen escritural aporta contenidos significativos que dependen de la extensión y forma de la línea en el espacio y del color. Gruzinsky (2016) en su libro *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* encuentra tres variantes de escritura prehispánica, que, aunque enfocado en el territorio mexicano, pueden extenderse a toda la territorialidad prehispánica:

pictogramas propiamente dichos, que son representaciones estilizadas de objetos y de acciones: animales, plantas, aves, edificios, montañas, escenas de danza, de procesión, de sacrificio, de guerra, dioses y sacerdotes...; *ideogramas* que evocan cualidades, atributos, conceptos vinculados a objetos figurados: un ojo significa la vista; las huellas de paso significan el viaje, la danza, un desplazamiento en el espacio; la diadema del noble señala al jefe (tecuhtli); los escudos y las flechas expresan guerra, etc. (una manera general, digamos que si el pictograma denota, el ideograma connota); finalmente, *signos fonéticos*, poco numerosos, que se aproximan a la expresión glífica de los alfabetos occidentales (pp. 21-22).

Según Gruzinsky, aunque existen escrituras alfabéticas en el continente, estas son escasas. La escritura maya y mixteca registra algunas combinaciones de ideogramas con elementos silábicos y fonéticos, sin embargo, en los otros territorios de hispanoamérica, se manifiestan en mayor grado las ideográficas y pictográficas que expresan un vínculo más estrecho con la constitución de las imágenes como representaciones de la realidad que luego son traducidas por la performance oral.

Lienhard (1990) en su libro *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*, encuentra equivalencias entre ambas escrituras gracias a esta dimensión visual: “el aspecto visual de la escritura mesoamericana (signos gráficos dispuestos según diferentes patrones geométricos), su ‘puesta en escena’ más corriente (libros-biombos de papel ámate), la colocación de estos ‘libros’ en ‘bibliotecas’, parecen aproximar la cultura mesoamericana a la europea” (p. 43). Sin embargo, una de las distinciones más relevantes de los procesos reflexivos prehispánicos en ideogramas/pictogramas, es que estos “documentos plásticos no transcriben el movimiento de la inteligencia discursiva del hombre, sino que ofrecen, bajo forma sintética, el resultado de sus observaciones, reflexiones y medidas” (Lienhard, 1990, p. 47). Dicho de otro modo, estas formas de escritura son más bien conceptuales, pues se pueden inscribir procesos reflexivos o narrativos mediante un solo signo, como su-

cede con los ideogramas, o por medio de signos en serie en el caso de los pictogramas narrativos; muy diferente de la reflexión escrita alfabéticamente, que muestra el engorroso proceso reflexivo que conlleva plasmar toda una idea. Esta cualidad de escribir más sintéticamente encuentra una manera de fijarse para que los conocimientos y reflexiones descubiertas queden documentados y desde allí avanzar al siguiente objetivo de posibles investigaciones o archivos históricos: “el peculiar uso de la ‘escritura’, en efecto, relativamente reacio a la experimentación, resultó sin duda más adecuado para la conservación de los logros socio-económicos e intelectuales ya alcanzados que para su cuestionamiento incesante” (1990, p. 49) y que lo fijan para que nuevas reflexiones surjan desde lo ya descubierto; lo que en palabras de Gruzinsky, sugiere que “en ese sentido favorecían la representación, la manifestación antes que la comunicación” (2016, p. 24), de manera que para el escritor prehispánico parece ser más importante la idea que el proceso de llegar a ella en la inscripción de sus procesos mentales.

Inscribir el pensamiento resulta fundamental para el avance de cualquier ciencia, de manera universal en el ser humano, así, cuando se afirma y se minimizan estas escrituras prehispánicas a meras ayuda-memoria, se niega esta necesidad de archivar el conocimiento mediante otros poderes creativos distintos de la escritura alfabética española. Otra diferencia fundamental del formato libresco característico del pensamiento occidental, se expresa en las escrituras prehispánicas, de acuerdo a Ong (2010) en su libro *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, en el formato en que se inscriben estas: “una vara con muescas, hileras de guijarros, o bien, como los quipus incas (una vara con cuerdas a las que se ataban otras cuerdas), los calendarios de los indios norteamericanos (...), quienes dividían el tiempo por inviernos” (p. 72); agregando otros formatos mexicanos tales como “–el papel amate y de agave, la piel del venado–, que según el caso adoptaban la forma de hojas largas y angostas que se enrollaban o se plegaban como acordeón, o de grandes superficies que se extendían sobre las paredes” (Gruzinsky, 2016, p. 21), al igual que madera, oro o plata, algodón, hilos textiles, añadiduras o extracciones de tierra, etc.

Estos objetos se explican mediante códigos que remiten a algo más que sus dibujos o formas miméticas, es decir, exponen un significado ausente de la misma representación: pues de hecho, “una grafía es algo más que un simple recurso para ayudar a la memoria. Incluso cuando es pictográfica, una grafía es algo más que dibujos. Los dibujos representan objetos. Un dibujo de un hombre, una casa y un árbol en sí mismo no expresa nada” (Ong, 2010, p. 72). Pese a lo anterior, Ong menciona que los pictogramas americanos, carecen de un código claro “que les permita representar en forma más o menos exacta palabras específicas, con diversas relaciones gramaticales entre sí” (2010, pp. 74-75). De esta manera “la comunicación pictográfica, tal como la encontrada entre los primeros indígenas americanos y en muchos otros (Mackay,

1978, p. 32), no evolucionó a una grafía real porque el código se mantuvo demasiado vago” (2010, p. 75). Ong, en su diagnóstico escritural americano, se presenta muy categórico al desaparecer sus grafías a categorías como la irrealidad. Sin embargo, considera que, dentro de esa característica escritural, igualmente se hallan modos y procesos reflexivos alegóricos, que dan pie a un sistema de entendimiento y relación entre sus signos: “las representaciones pictográficas de diversos objetos servían como una especie de memorándum alegórico a los grupos que trataban ciertos temas restringidos, los cuales ayudaban a determinar de antemano cómo se relacionaban entre sí estas imágenes específicas” (p. 75).

Y si bien el ideograma chino –el cual Ong (2010) sí considera que poseen un código claro–, contiene algunas diferencias estructurales al compararlas con los ideogramas americanos, igualmente pudieran dar luz respecto de este proceso reflexivo que configura una forma de leer estas escrituras prehispánicas. Por ejemplo, en los ideogramas chinos, los cuales no representan directamente lo evocado por el dibujo sino algo otro, es decir, “un dibujo estilizado de dos árboles no representa las palabras ‘dos árboles’ sino la palabra ‘bosque’; las figuras estilizadas de una mujer y un niño, uno junto al otro, simbolizan la palabra ‘bueno’, y así sucesivamente” (Ong, 2010, p. 75). Mediante Gruzinsky (2016), se halla un ejemplo considerablemente parecido en los ideogramas ancestrales mexicanos, los cuales pudieron “expresar conceptos de extrema complejidad y evocar nociones más abstractas y las construcciones más imaginarias: así ocurre, por ejemplo, con la alianza de los pictogramas del agua y del fuego, que designa la noción nahua de guerra sagrada” (p. 23), la que regula un entendimiento cultural de las disputas militares interterritoriales. Y precisamente, continúa afirmando el autor, “en las hojas de amate o de agave, los signos pictográficos, ideográficos y fonéticos no se pueden distribuir al azar, como tampoco ocurre al hilo de las líneas que nos son familiares” (p. 22), comprendiendo entonces que si poseían una lógica gramática de lectura, la cual varía específicamente de acuerdo con los territorios del continente y sus habitantes precolombinos.

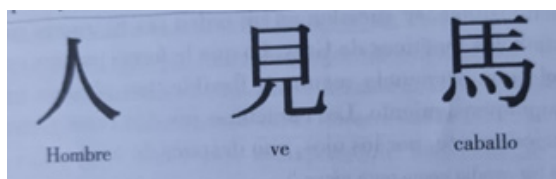
Con todo, el ideograma chino que ha sido más descrito desde la literatura y aceptado, pudiera dar luz sobre este funcionamiento ecfrástico de lectura picto/ideogramática prehispánica. Esta idea se desarrolla en Ernest Fenollosa, a partir de su ensayo “Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía” citado desde el libro *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje* de Campos (2018), el cual encuentra semejanzas entre la condición progresiva ligada a la lectura alfabética y, la igual disposición que poseen los ideogramas chinos sucesivos para construir un significado compuesto, incluso prosaico, pero mediante la visualidad de sus grafías. Esta forma de conceptualizar el pensamiento, para Fenollosa, se produce como mimesis de la sucesividad de los acontecimientos que surgen de la naturaleza: “porque las operaciones de la Naturaleza son también sucesivas. Las transformaciones de fuerza de agente a objeto,

que constituyen fenómenos naturales, requieren tiempo. Por consiguiente, la reproducción de estas en la imaginación imponen el mismo orden temporal” (p. 149), luego traducido a la escritura de cualquier tipo.

Un ejemplo que Fenollosa (2018) selecciona, y que ayuda a comprender la dimensión visual del ideograma chino sucesivo, surge a partir de la frase: “hombre ve caballo”. La reflexión surge del estado contemplativo humano, que a través de diversas acciones que él puede apreciar, llega a concluir esta línea narrativa: “vemos a un hombre. (...) Vemos también y observamos que la mirada está focalizada en un caballo. Vimos, al principio, al hombre antes de actuar; en segundo lugar, mientras actúa; en tercer lugar, el objeto hacia el cual dirigía su acción” (p. 149). Toda esta sucesión de acontecimientos se compone de solo tres símbolos fonéticos desde la escritura alfabética; sin embargo, esta reflexión igualmente pudiera mostrarse desde la visualidad gráfica del ideograma chino mediante su escritura, que desvela al objeto mismo representado.

Figura 1

Ejemplo de ideograma 2 de Fenollosa.



Notas: Extraído del ensayo “Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía” del libro *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje* (p. 150) del compilador Campos (2018).

Así, la imagen de la escritura ideogramática excede su condición arbitraria como signo, para también apoyarse de su relación visual abstracta de sus grafías representantes de la naturaleza y el entorno: “se basa en una pintura vívida y sucinta de las operaciones de la Naturaleza (...) el método chino obedece a sugestión natural” (Fenollosa, 2018, p. 150); y en definitiva, del primer ideograma se pueden rastrear las dos piernas de un hombre; para en el segundo apreciar “el ojo moviéndose por el espacio: una figura nítida, representada por piernas que corren debajo de un ojo —el dibujo estilizado de un ojo y de las piernas que corren—” (p. 150); y finalmente las cuatro patas de un caballo en el tercer ideograma. De manera tal, que el mensaje no se ve solo sostenido por las palabras allí inscritas, *sino también por un registro más vivido y concreto a través de la representación estilizada de sus ideogramas*. Acá ya podemos comenzar a apreciar la relación ecfrástica o de relación entre la palabra y la

imagen, aunque desde una condición pictórica más sintética, pues logra encapsular en un ideograma o en una imagen escrita, ya sea una palabra, o cuando se combinan, relatos completos y reflexiones profundas.

Esto anterior resulta especialmente valorado por Fenollosa: pues esta forma ideogramática de hacer poesía “tiene la ventaja incomparable de combinar los dos elementos. Habla de inmediato con la vivacidad de la pintura y la movilidad de los sonidos. En cierto sentido es más objetiva que ambos, más dramática” (2018, p. 151); pues el ideograma chino apunta directamente a lo representado (ya sea desde la lectura visual o fonética) en su creación; y pues, el objeto prehispánico mediante diversos formatos impresos logra igualmente llenar de otros significados a estas imágenes escritas de forma ideográfica o pictográfica que le otorgan vivacidad, movimiento y apreciación descriptiva en sus lecturas.

Y mientras, desde la écfrasis se discuten los alcances de las pinturas que por sí solas, “a pesar de ser concretas, dejan escapar el elemento de la sucesión natural” (Fenollosa, 2018, p. 151), mientras que “una de las superioridades de la poesía verbal como arte viene de su retorno a la realidad fundamental del tiempo” (p. 151); el ideograma chino incorporó ambos, pues tanto desde lo visual como desde lo fonético u oral se aporta a una más fácil comprensión de enargeia o vivacidad ecfástica en su construcción lingüística. Como bien comenta Steiner en su capítulo “La analogía entre la pintura y la literatura” del libro *Literatura y pintura* (2000) ya reunidas y combinadas –creación visual y verbal–, permite al arte alcanzar más plenamente “la vividez y entereza de los estados espirituales que se suponía trataba de expresar” (p. 45). Esta forma de describir al objeto literario prehispánico, forma parte del discurso metalingüístico ecfástico de Riffaterre (2000) –comentario crítico y objetivo de una obra, mediante la comprensión de todos sus elementos concretos presentes–, pues se advierte la forma en que el conocimiento se vuelve un signo, una gramática que rige la construcción de las maneras de comunicar y significar nuestras escrituras. Y, en efecto, esta estrecha relación entre la palabra y la imagen del ideograma, establece según Fenollosa, una razón más objetiva en la construcción del lenguaje, pues en estos ideogramas sucesivos se pueden “observar las cosas al tiempo que van tejiendo su propio destino” (2018, p. 151) pues en su decodificación, la representación del mundo se vivifica para nosotros doblemente: desde la imagen y desde la lectura al mismo tiempo, alcanzando un poco más esta entereza de los estados espirituales que nombra Steiner (2000).

Esta sucesión ideogramática en movimiento implica la relación de un agente –o sujeto del cual parte la acción–, un acto –para concretar la acción– y, un objeto –como receptor del impacto– para la realización de un proceso que surge como imposición de la naturaleza a los hombres primitivos, mediante la ley de causalidad: pues comprende Fenollosa (2018), que “no fuimos nosotros quienes la hicimos; fue reflejo

del orden temporal de la causalidad. Toda verdad tiene que expresarse en sentencias, pues toda verdad es *transferencia de poder*” (p. 155) desde el agente al objeto: ambos son términos-límites. Esta manera transitiva de considerar la acción del ideograma, es la forma total del movimiento de la naturaleza: de lo anterior, es muy relevante observar cómo “esto aproxima el lenguaje a las cosas y, por fiarse tan completamente de los verbos, instituye todo discurso como especie de poesía dramática” (2018, p. 156). Como si ecfrásticamente el ideograma, lograra concretar el objeto representado, no solo mediante el discurso, sino también mediante las gráficas; ya sean en movimiento o como representaciones aisladas en sí mismas; sin separar palabra e imagen, poesía y pintura.

Esta especie de gramática ideográfica explicada a través del chino, no equivale a la gramática occidental que distingue las funciones de cada palabra o frase; y si bien, Fenollosa (2018) cree que el ideograma chino no conoce el proceso de gramaticalización, se puede pensar que en efecto, esta capacidad integradora de toda la plantilla oracional en un solo signo expresado en dibujos pictográficos o ideográficos, pudiera ser un aspecto de su especial gramática: pues “no pertenece exclusivamente a ninguna parte del discurso; es, por el contrario, abarcadora. No es ni sustantivo ni adjetivo ni verbo, sino todo eso al mismo tiempo y en todas las ocasiones” (p. 162); coincidiendo este comportamiento con el que Gruzinsky y Lienhard observaron del ideograma conceptual prehispánico: “todo resplandece al mismo tiempo en el espíritu como valores de refuerzo, acarreado una acumulación de significados al que un lenguaje fonético difícilmente puede aspirar” (p. 170). Y en el caso de la escritura prehispánica, implica también color, forma, imágenes aisladas o en serie o mixtas entre pictográficas o ideográficas, todo resplandeciendo al mismo tiempo y sintetizado. Y en el caso de la escritura fonética Maya, igualmente implica aglutinación de ideogramas, en distintas disposiciones espaciales –pues no tiene una dirección de lectura determinada (puede ser de arriba a abajo o de derecha a izquierda, y viceversa)–.

Así mismo, el proceso de creación ideográfica implica realizar un ejercicio de metaforización, o analogía que utiliza “imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales” (Fenollosa, 2018, p. 167) discursivas; el cual pudiera ser explicado mediante la figura literaria de *hipotiposis*, ya mencionado anteriormente por Agudelo (2017) como: “una figura retórica vinculada a la descripción, pero cuyo despliegue a lo largo de la historia ha sido la producción visual derivada de textos literarios” (p. 26) y en donde la imagen con la palabra se vinculan, creando temporalmente primero la narración o reflexión, para que luego pueda ser representada con un picto/ideograma que las fija para la posteridad, mediante su lectura.

Significado: la oralidad como concreción de la écfrasis mediante el discurso verbal prehispánico

Y, pues bien, para comprender ahora el significado del objeto prehispánico, como exposición del mundo o imaginario nativoamericano, poseedor de una estructura literaria ecfástica al ser *una representación verbal de una representación visual*, se necesita primero ahondar en la comprensión de la oralidad, que la expresa mediante multiplicidad de formas narrativas y descripciones imagísticas.

En primera instancia, la oralidad, se expresa mediante la vitalidad de sus interlocutores y de la memoria colectiva que asegura su existencia. Ong (2010) explica que la oralidad se da en un contexto de lucha intelectual que implica interlocutores presentes: “los proverbios y acertijos no se emplean simplemente para almacenar los conocimientos, sino para comprometer a otros en el combate verbal e intelectual” (p. 37); necesariamente vital, debido a que “proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos” (p. 64). Así, se hace necesario que la comunicación se establezca entre dos personas reales, pues la palabra oral “natural forma parte de un presente existencial real. La articulación hablada es dirigida por una persona real y con vida a otra persona real y con vida (...), en un momento específico dentro de un marco real (p. 88).

De este modo, la palabra oral pertenece a los pueblos que privilegian más la vitalidad del conocimiento comunitario compartido, pues de algún modo, este medio, resguarda los saberes ancestrales pertenecientes a la historia de una sociedad o familias completas mediante el uso de diversas mnemotecnias: por ejemplo, para resguardar conocimientos más extensos recurren a las construcciones rítmicas que ayudan a la memorización, modificando incluso las formas sintácticas de las oraciones: Jousse (1978), citado por Ong, “ha señalado el nexo íntimo entre normas orales rítmicas, el proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cuerpo humano, en los antiguos Tártagos arameos y helénicos, y por ello también en el hebreo antiguo” (2010, p. 29) con el fin de posibilitar la repetición del motivo o suceso, y así reforzar la memoria.

Otro elemento importante, es que la oralidad presenta construcciones discursivas de tipo narrativo muy tempranamente –a diferencia de la escritura que primeramente tuvo lugar en el ordenamiento tributario de las ciudades–, siendo esta estructura verbal, la más estudiada incluso luego de la aparición de la escritura e informática. “La narración es capital entre todas las formas de arte verbales porque constituye el fundamento de tantas otras, a menudo incluso las más abstractas” (Ong, 2010, p. 120) pues existe una estrecha relación entre la experiencia vital humana y su necesidad de expresarla considerando el flujo del tiempo y los acontecimientos.

Ahora, conviene recordar, que este estudio intenta comprender la escritura prehispánica como expresión de sus discursos literarios. Pues, en efecto, resulta necesario considerar sus formas orales para que la écfrasis, que acerca su fenómeno a la teoría literaria, se complete; esto debido a que el pictograma como el ideograma, al no ser traducciones alfabéticas y fonéticas de la textualidad verbal, necesita de la oralidad que encausa su significado: todo para que la imagen prehispánica impresa en sus objetos pueda ser comprendida y convencionalizada en las comunidades nativas hispanoamericanas. Para ello volvamos a la comprensión del artista precolombino que realiza Ortega-Villaseñor (2018), el cual posee un especial interés en su medio natural, social, histórico y familiar, encontrando en esto una dimensión marcadamente mística, la que proviene de la fundación cultural de este territorio y por lo tanto de sus significados: por tanto el artista “entraba en contacto con todas las esferas de la vida, (...) buscaba la relación de la realidad de la vida con su propio ser para, al mismo tiempo, traer su propia postura, expresión, sentimiento y entendimiento, a su ambiente social” (p. 18). Como anteriormente se comentó, mediante el ideograma y pictograma –y su figuración creativa hipotipósica–, el objeto de arte precolombino en su significado “contenía la síntesis de las corrientes de pensamiento sincrónicas y culturales de dicha época y, al mismo tiempo, una valiosa interpretación de los movimientos sociales diacrónicos del espacio geo-político en el cual se encontraba el artista” (p. 18) en esta especial labor del artista precolombino de “hacer mentir a las cosas”, o hacerlas hablar al “transformar las palabras en poemas y la materia física en pinturas, esculturas o ciudades que pudiesen a su vez hacer más sabios los corazones de los demás” (p. 18).

Este proceso de significación, descrito mediante León-Portilla y citado por Ortega-Villaseñor (2018), es “el resultado de su acción, que llamaremos ‘endiosada y cuidadosa’, será ir transmitiendo (*sic*) a la materia las flores y los cantos, los símbolos, que ayudarán al hombre a encontrar su verdad, su raíz, aquí sobre la tierra” (p. 19), en forma de diversos objetos inscritos y llenos de estos significados. Muestra de lo anterior, y mediante el mismo León-Portilla (2015), presente en el documental llamado *Tenochtitlan y Tlatelolco* y publicado en el canal Rizoma de Youtube, se presenta la explicación respecto de esta manifestación poética e incluso filosófica de palabra náhuatl en sus flores y cantos registrados en sus escritos:

¿qué quiere decir flor y canto? Después de muchos análisis de textos he llegado a la conclusión y mi maestro Garibay también, que flor y canto quiere decir lo bello, el arte, la verdad, lo que importa al ser humano más íntimamente. Por qué, pues la flor es la belleza, ¿no? y el canto también. La palabra pero vuelta canto, la palabra a la vez más humana y más a la vez, aragüena (14 Ago 2015, 26m39s).

Y, de hecho, continúa afirmando mediante diversos poetas náhuatl, que la discusión respecto de esta manifestación artística y bella se extiende ampliamente, algunos autores incluso afirmando que es lo único verdadero de la vida; otro, que las flores y los cantos provienen de la inspiración divina, pero que los humanos las estropeamos.

Y viene otro y dice, para mi flor y canto es con lo que recubro mi cabaña para de alguna manera estar arropado aquí en la tierra. Y viene otro que se llama Aquiauhztzin de Ayapanco y dice: Flor y canto, es como cuando consumimos hongos alucinantes, teonanácatl, y vemos visiones de colores y después quedamos cansados y todo se desvanece (2015, 28m07s).

Estas ideas configuran el núcleo central de la conciencia náhuatl, integrando significativamente tanto el conocimiento como las bellas maneras de expresarlo, ya sea desde la escritura pictográfica/ideográfica o desde esta oralidad que los traduce. Artista y comunidad prehispánica, poseyeron la capacidad de leer estos objetos inscritos, encontrando allí su historia humana y desarrollo del pensamiento, a pesar de su continuo proceso de discriminación y desintegración, tanto colonial como nacional. Pues, como menciona y coincide Ortega-Villaseñor (2018), cuando ya se encuentran herramientas válidas para re-otorgarle a la escritura nahuatl su poder comunicador, y a sus vestigios arqueológicos la reunificación histórica de sus creadores, se evidencian en ambas una sorprendente vitalidad, que

iluminadas por los mitos, las viejas piedras vibran en todos sus signos, mientras que con la ayuda de los cantares, crónicas, códices y avances en la decodificación de jeroglíficos mayas, los textos se defienden del enigma para convertirse en el eco de *una bella plenitud de pensamiento* [énfasis mío] (p. 17).

Efectivamente, resulta necesario consultar a estas rocas, piezas de alfarería, textilería u orfebrería, etc, para que el texto se construya y exprese esta intelectualidad prehispánica, leída mediante la oralidad. Por ejemplo, Gruzinsky (2016), señala que los modos de expresión predominantes de este territorio mexicano prehispánico oscilan entre dos expresiones: la tradición oral (náhuatl) y la pictográfica y, dentro de su tradición oral se encuentran al menos dos géneros relevantes:

los cuicatl y los tlahtolli. Los primeros designaban los cantos de guerra, las canciones, de “amistad, de amor y de muerte”, himnos dedicados a los dioses, poemas en los que se aliaban la especulación intelectual y metafísica. En cambio, los *tlahtolli* se vinculaban al terreno del relato, de la narración, del discurso y de la arenga; en ellos se encontraban por igual “las palabras divinas” (*teotlahtolli*), que hablaban de la gesta de los dioses, la cosmogonía, los cultos y los ritos; los “relatos sobre las cosas antiguas”, de tono histórico; las fábulas, las *zazanilli*; y las famosas *huehuehtlahtolli*, las “palabras antiguas”, aquellos elegantes discursos que trataban de las más diversas materias: el poder, el círculo doméstico, la educación y los dioses (Gruzinsky, 2016, p. 20).

La cita anterior, da cuenta de las diversas formas orales prehispánicas que dan paso a narraciones con contenidos varios, y en donde “la transmisión, el aprendizaje y la memorización de ese patrimonio ponían en acción los recursos más diversos” (2016, pp. 20-21), como igualmente advierte Ong (2010), al describir las mnemotecnias necesarias para asegurar la memorización de extensos mensajes, tales como: la utilización rítmica de las palabras, la repetición y acumulación de enunciados, entre otros.

La pintura como signo visual, se vivifica a través de la lectura, que le otorga movimiento a través de la adhesión de la dimensión temporal como signo verbal; ambas como representaciones ausentes y evocadoras del objeto de inspiración. Los códices mexicanos prehispánicos, desaparecieron en su mayoría durante la colonia. Sin embargo, ya en ella, se siguieron pintando luego hasta el siglo XVIII. En referencia a esto, Miguel León-Portilla comenta en el documental llamado *Códices Mesoamericanos* publicado en el canal de Youtube Rizoma:

México es el único país, fuera del viejo mundo, donde hubo libros... ¡libros, libros! es, a mi, me da una maravilla. Yo representé a México en la Unesco cuatro años y medio, y obtuve que me mandaran del INAH¹⁰ la reproducción de una estela, una estela Olmeca... entonces yo puse ahí: *también en México hubo escritura desde antes de la era cristiana*” [énfasis mío] (22 feb 2017, 6m00s).

10. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Y pues, en efecto, esta aseveración nuevamente confirma la existencia de escrituras comunicantes y funcionales para el imperio mexicano, y también para más pequeñas sociedades ancestrales de América.

De esta manera, los ideogramas y pictogramas prehispánicos pueden hallar explicación por medio de la *figura literaria ecfrástica*, que se define de manera más predominante como la descripción vívida de una pintura; por fin, poniendo en diálogo tanto a la constitución discursiva oral –dueña del significado amerindio y su imaginario inserto en su núcleo central de su pensamiento colectivo–, como a la construcción material de su objeto de arte inscrito. Artigas (2013), mediante las reflexiones de Krieger comenta: “las palabras son solo signos que crean imágenes poéticas en nuestra memoria visual; aunque consiguen este efecto cuando niegan su propia esencia, pues “una palabra nos hace pensar en alguna otra cosa y no en sí misma” (p. 28) cuando se refieren a la escritura fonética alfabética. En cambio, la palabra visual prehispánica no se niega a sí misma, pues el ideograma –de una manera más abstracta– y el pictograma –de expresión más temática, más naturalista–, en sí mismos como escritura, representan imagísticamente lo que el mundo amerindio contiene; sin dejar de evocar las imágenes mentales movilizadas por la palabra oral y el objeto evocado–este sea natural o social–.

León Portilla en el documental *Códices Mesoamericanos* (2017), se refiere a una de estas manifestaciones, la llamada tinta negra y roja: *In tlili in tlapali*, agregando que esto quiere decir: “la sabiduría que está en los códices. Hay textos en los *teotlahtolli*, testimonios de la antigua palabra que dicen: mira hijo, ve con los que tienen los libros de pintura, la tinta negra y roja, óyelos, pregúntales, ellos son los poseedores de la sabiduría. Son un tesoro de México” (17 feb 2017, 10m54s); siendo estas representaciones, parte de la plenitud del pensamiento prehispánico en relación a la sabiduría.

Continúa agregando antecedentes León-Portilla (17 feb 2017):

Hay probablemente 15 de origen prehispánico, digo probablemente porque hay dudas respecto de algunos. Y luego hay centenares de la época colonial. Son maravillosos, hay algunos pequeños, otros grandes. Y qué es lo que tienen: por ejemplo, los del grupo Borgia tienen registro astrológicos del calendario de 260 días, tienen también rituales a los dioses, por ejemplo, cómo se hacían las ofrendas, en qué orden; tienen por supuesto imágenes de dioses, de seres humanos, de animales. Luego están los códices mixtecos, que son histórico-genealógicos... ¡interesantísimos! Los estudió Alfonso Caso, y nos mostró él que se llega a la historia del siglo VII de nuestra era. Hay códices mayas, tres o cuatro, hay unos que están en duda, si es o no prehispánico, y esos códices están con escritura completa. La escritura maya llegó a ser completa, la mixteca y la nahuatl son protoescrituras. Los

mayas fueron un pueblo muy sofisticado y ellos en sus códices hacen registros por ejemplo de eclipses solares, del culto a los dioses de acuerdo con el calendario, *eran maestros de medir el tiempo* (6m.37s).

En esta cita se registra la existencia de narraciones genealógicas, descripciones de expresiones rituales específicas, representaciones de dioses a los cuales se les asocian mitos, incluso conocimientos científicos en torno a mediciones de tránsitos planetarios y temporales que regían sus calendarios y maneras de medir el tiempo; todo como significado de lo escrito en ideogramas o pictogramas prehispánicos. Y como cada uno de estos dibujos expresan no solo una palabra fonética, sino que, mediante series de imágenes, o mediante representaciones imagísticas ideográficas o pictográficas aisladas, son capaces de registrar argumentos completos en movimiento, incluso reflexiones filosóficas como las de la flor y el canto que permanecen más descriptivas de una situación. Todo esto se puede explicar mediante conceptos que integren esta dinámica especial: pintura y literatura en cooperación íntima, en donde las líneas y los colores importan a la hora de evidenciar el movimiento que les devuelven las palabras a las pinturas, vitalizando su expresión para abrir la comprensión hacia la sabiduría que evocan.

El trabajo del estudio epigráfico prehispánico, de México sobre todo, en estos últimos tiempos ha logrado una amplitud muy considerable. Más, sucede que ellos se quedan en el ámbito académico antropológico, en donde su valor literario y artístico no son necesariamente estudiados con lo que Agudelo (2017) mencionó: la crítica teórica literaria en general. Al aplicar la écfrasis crítica a los textos prehispánicos, se busca integrarlos más efectivamente al estudio de la literatura y el arte contemporáneo: debido a que muchas preguntas teóricas surgen respecto de la estructura formal narrativa y poética de su especial dinámica oral y pictográfica/ideográfica, y de su manifiesta interacción con la colectividad de donde surge. Si bien de culturas más ancestrales, en donde los escritores-pintores prehispánicos se encuentran siglos de alejamiento temporal con sus lectores, solo se nos permite una lectura de los indicios metalingüísticos ecfásticos –características de objetos visuales como nombre de cuadros, géneros o temas pictóricos–; hay textos inscritos de sociedades nativas más vitales, no solo en códices o esculturas, sino también en textiles, orfebrería, alfarería, etc. que igualmente portan significados, y de las cuales se podrían evidenciar el cambio del discurso descriptivo al hermenéutico, que ya mencionamos antes mediante Riffaterre (2000).

Conclusión

La terminología de la écfrasis como figura literaria, aparece recién a mediados del siglo XX, siendo un impulso para volver sobre esta reflexión de antigua data, que define las formas de traducir una pintura a una descripción o narración literaria. Los alcances significativos de estas dos últimas formas discursivas son intensivamente discutidos, ya sea sobre el movimiento (narración) o quietud (descripción) que alcanzan a representar mediante palabras evocadoras de la obra pictórica; o sobre si verdaderamente se puede conseguir evocar una imagen mediante palabras. De manera que, la escritura prehispánica al presentar un comportamiento más cercano a la pintura o a la creación pictórica, encuentra una vía de teorización mediante conceptos que logren vincular su dimensión visual-objetual con el de la palabra oral, siendo la écfrasis, como figura retórica, un intento de acercar la teoría literaria a esta especial manera de escribir.

Conforme a ello, se buscan diversos fundamentos que expliquen el comportamiento ecfrástico literario del objeto de arte prehispánico, ya sea desde el significante o símbolo externo que constituye al objeto material inscrito de ideogramas o pictogramas; o desde el significado que depende de estas escrituras visuales traducidas a palabras por la oralidad sonora idiomática amerindia. Esta forma de escritura ideográfica o pictográfica parecieran extenderse por todo el continente americano, distinguiéndose culturalmente por medio de sus soportes preferidos y formas de significar estas inscripciones más cercanas al ente que representan y, por lo tanto, menos autónomas o arbitrarias.

Por ejemplo, en los resultados de mi tesis, menciono algunas piezas escritas del mundo mapuche imaginadas desde sus propias representaciones mentales. Estas encuentran una vía de expresión mediante sus objetos, no solo mediante sus prendas, sino también mediante sus esculturas, sus territorios sagrados, y otros objetos de uso cotidiano que se encargan de mostrarlas día a día mediante sus inscripciones. Como transposición de medios, los objetos hablan en el uso performático de la prenda, de manera que expresan su significado a través de la palabra, al admirar la pieza evocadora de sus relatos fundacionales y laudatorios de un estado humano en equilibrio con lo positivo y negativo, lo femenino y lo masculino. De esta forma, los objetos de arte prehispánicos hablan, no solo mediante una pieza de orfebrería, sino también mediante diversos otros objetos literarios encontrados en el continente.

Ahora bien, el presente estudio se planteó metodológicamente desde la semiótica triádica de la obra de Jean Mukarovsky, aun cuando el estudio solo aborda más intensamente el significado y el significante u obra-cosa. El contexto total de los fenómenos llamados sociales es el encargado de ir integrando las creencias y significados de todas las áreas del pensamiento de una cultura, objetivo que resulta complejo de abordar solo mediante una operacionalización de términos literarios críticos aplica-

dos a un texto generalmente extraído de trabajos etnográficos recopilados por diversos antropólogos. Esto debido a que representan una perspectiva que no siempre se corresponde con el que las mismas sociedades amerindias perciben de sí mismos. Sin embargo, este problema activa proyecciones investigativas de trabajos de campo para considerar estas voces desde su propia interpretación. Todo esto para comenzar a comprender desde la literatura a estas escrituras otras, perfectamente comunicativas que expresan un imaginario ancestral legítimo para estas sociedades con la ayuda de la vivificación de sus inscripciones y objetos mediante la palabra oral expresada en contemplaciones y narraciones.

Referencias

- Agudelo Rendón, P. (2017). *Las palabras de la imagen. Écfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Artigas Alberelli, I. (2013). *Galería de las palabras. La variedad de la écfrasis*. México: Iberoamericana.
- Fenellosa, E. (2018). Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía. En H. De campo, E. Fenellosa, & S. Eisenstein, *Ideograma, Lógica, Poesía, Lenguaje* (pp. 143-196). Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones.
- Gruzinsky, S. (2016). *La colonización de lo imaginario* (1° Electrónica ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Krieger, M. (2000). El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria. En c. A. Monegal, *Pintura y Literatura* (pp. 139-160). España: Arco/Libros.
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- Martínez, A. M. (2015, October 24). *Ecphrasis, ekphrasis. Ut pictura poesis (Horace). Poetry is like painting*. Antiquitatem. <https://www.antiquitatem.com/en/ekphrasis-ut-pictura-poesis/>.
- Mukarovsky, J. (2000). El arte como hecho sígnico (1934). En J. Jandová & E. Volek (Eds. y Trads.), *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte* (pp. 88-95). Universidad Nacional de Colombia; Universidad de Los Andes; Plaza & Janés Editores.
- Ocampo, E. (2011). *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ong, W. (14 de 02 de 2010). *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. <https://ebiblioteca.org/?ver/51270>.
- Ortega-Villaseñor, H. (2018). Misticismo del verdadero artista precolombino. *Sincronía* (74), 24-23.

- Ostria González, M. (2001). Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios Filológicos*, (36), 71–80. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132001003600005>.
- Pimentel, L. A. (2003). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Nuevas Poligrafías. Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, (4), 205–215. <https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.2003.4.1638>.
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la Écfrasis. En E. Gilman, A. Kibedi Varga, M. Krieger, J. Laude, H. Markiewicz, M. J. Mitchell, y otros, *Literatura y Pintura* (pp. 161-183). Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Rizoma [@HazRizoma]. (14 ago, 2015). *Tenochtitlan y Tlatelolco* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZGQTPouqN9Q&t=1724s>.
- Rizoma [@HazRizoma]. (22 feb, 2017). *Códices Mesoamericanos* [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0QMyjAi5Rlo&t=1600s>.
- Steiner, W. (2000). La analogía entre la pintura y la literatura. En E. Gilman, A. Kibedi Varga, M. Krieger, J. Laude, H. Markiewicz, M. J. Mitchell, y otros, *Literatura y pintura* (pp. 25-49). Madrid: Arco/Libros. S. L.

Sobre la autora

CAMILA HERRERA JUANILLO es Magíster en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Concepción, Licenciada en Educación y Profesora de Lengua Castellana y Comunicación por la Universidad Católica del Maule. Actualmente se desempeña como docente en dicha universidad. Su labor investigativa se centra en los cruces entre literatura, arte y pensamiento indígena latinoamericano, con énfasis en la resignificación de escrituras ideográficas y objetos artísticos prehispánicos desde categorías de la teoría literaria. Ha participado en proyectos Fondecyt como tesista y colaborado en iniciativas de formación y mediación cultural en diversos contextos educativos. Correo Electrónico: camila.herrerajuanillo@gmail.com.  <https://orcid.org/0000-0002-7560-3960>

CUHSO

Fundada en 1984, la revista CUHSO es una de las publicaciones periódicas más antiguas en ciencias sociales y humanidades del sur de Chile. Con una periodicidad semestral, recibe todo el año trabajos inéditos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades especializadas en el estudio y comprensión de la diversidad sociocultural, especialmente de las sociedades latinoamericanas y sus tensiones producto de la herencia colonial, la modernidad y la globalización. En este sentido, la revista valora tanto el rigor como la pluralidad teórica, epistemológica y metodológica de los trabajos.

EDITOR

Matthias Gloël

COORDINADOR EDITORIAL

Víctor Navarrete Acuña

CORRECTOR DE ESTILO Y DISEÑADOR

Ediciones Silsag

TRADUCTOR, CORRECTOR LENGUA INGLESA

Mabel Zapata

SITIO WEB

cuhso.uct.cl

E-MAIL

cuhso@uct.cl

LICENCIA DE ESTE ARTÍCULO

Trabajo sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0)