



VOLUMEN 5 NÚMERO 2

Revista Internacional de la

Imagen

Las escrituras de la mirada

Écfrasis y emblemática

CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR

REVISTA INTERNACIONAL DE LA IMAGEN

Primera Edición Common Ground Research Networks 2020
University of Illinois Research Park
2001 South First Street, Suite 202
Champaign, IL 61820 USA
Tel.: +1-217-328-0405
www.cgespanol.org

ISSN: 2474-5197 (Versión Impresa)
ISSN: 2386-8554 (Versión Electrónica)

© 2020 (artículos individuales), autor(es)
© 2020 (selección y contenido editorial), Common Ground

Todos los derechos reservados. Excepto propósitos de estudio, investigación, crítica o revisión permitidos bajo la legislación de derechos de autor, ninguna parte de este trabajo puede ser reproducida, en ningún formato, sin el consentimiento explícito por escrito del editor. Para otros tipos de permisos y dudas, por favor, escriba a: soporte@cgespanol.org.

La *Revista Internacional de la Imagen*
es una publicación académica arbitrada bajo el proceso de revisión por pares.

Las escrituras de la mirada: écfrasis y emblemática

(The Writing of Gaze: Ekphrasis and Emblematic)

Carmen Fernández Galán Montemayor,¹ Universidad Autónoma de Zacatecas, México

Resumen: Entre la palabra y la imagen como evocación se dibuja el problema de la representación en las artes, en específico, de la relación entre poesía y pintura. La écfrasis, en tanto representación de la representación, se ha convertido en el eje de reflexión de los estudios literarios para abordar la mimesis y la crítica del arte. En su cercanía con el emblema, tipo textual híbrido que aparece en el Renacimiento, ambas categorías permiten explicar la compleja interdependencia de lo visual y lo verbal, pero, en especial, la emblemática muestra la función mnemotécnica y la eficacia simbólica de los repertorios elaborados en ese contexto cuando se erigen los museos del imaginario del mundo moderno cuya vigencia continúa. Este texto intenta explorar la relación de la literatura con otras artes a partir las similitudes entre écfrasis y emblema a modo de estrategias retóricas surgidas de la dialéctica en torno iconos y escritura.

Palabras clave: escritura, icono, híbrido, memoria, traducción

Abstract: Between the word and the image as evocation, the problem of representation in the arts is drawn: in this case, the relationship between poetry and painting. Ekphrasis, as a representation of representation, has become the hub of the reflection of literary studies that approach mimesis and art criticism or interpretation. In its proximity to the emblem, hybrid text type emerged in the Renaissance; both categories can explain the complex interdependence of the visual and the verbal; however, the emblematic in particular shows the mnemonic function and its effective symbolic repertoires elaborated in this context when they erected imaginary museums of the modern world whose validity continues. This paper attempts to explore the relationship between literature and other arts via the similarities between ekphrasis and emblem using rhetorical strategies and emerging dialectic around icons and writing.

Keywords: Writing, Icon, Hybrid, Memory, Translation

Escritura e imagen

Los modos de circulación y consumo mediáticos, junto a la aparición de la web como museo virtual, han tornado difusas las fronteras y límites entre las artes. Literatura, pintura, música, danza, cine... se funden y trastocan las relaciones entre las distintas técnicas artísticas que participan en un sincretismo, produciendo textos híbridos de difícil caracterización. Las teorías de la interpretación han recurrido a rutas transdisciplinarias para distinguir imágenes y palabras junto a la multiplicidad de códigos. La aparición del internet ha dado lugar a nuevas formas de interacción de lo oral y lo escrito, lo que otorga un estatus diferente a la presencia al uso del lenguaje escrito en las artes (Grovier 2015,179). La hermenéutica y la semiótica, como ciencias del sentido, se centran en el problema de la escritura como traducción y representación: signos y símbolos se conjugan para crear categorías que revelen los desplazamientos de significado y la función del lector en la comprensión.

Para explicar las conexiones de discursos visuales y los verbales (que se ha vuelto parte de casi todos los discursos en el mundo contemporáneo) se ha recuperado la figura de la écfrasis, vista como una clase de intertextualidad que posibilita conceptualizar las narrativas posmodernas que recurren a la pintura o al cine en sus estrategias. En su origen, la écfrasis se ocupó de la representación de objetos aislados: “copas, urnas, jarrones, arcones, capas, ceñidores, varios tipos de armas y armaduras y ornamentos arquitectónicos como frisos, relieves, frescos y estatuas *in situ*” (Mitchell 2009, 148), de ahí pasa a la retórica como ejercicio de la memoria y evoluciona al

¹ Corresponding Author Carmen Fernández Galán Montemayor, Av. Preparatoria s/n, Campus II, Unidad Académica de Docencia Superior, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 98060, México. email: carmenfgalan@uaz.edu.mx

género literario que consiste en descripción de obras de arte o que puede ser un relato interpolado. Actualmente la *écfrasis*² es un término tan elástico que abarca la descripción verbal de cualquier objeto, real o imaginario.

I therefore term ekphrastic a poetic text that makes reference to a visual work of art, whether real or imagined, canonized or uncanonized, and thus allows that art object, in truth the object of (artistic) desire, to “speak for itself” within the problematically ruptured framework of the poetic text. This art object’s ability to speak for itself is dependent upon the intertextual status of its problematic presence in the verbal text as well as the status of the reader. (Persin 1997, 18)

Otros términos cercanos a la *écfrasis* que sirven para mostrar los vínculos entre representación gráfica y escritura son iconotexto, hipograma y caligrama, cuya composición recuerda la historia de los alfabetos desde la pictografía hasta el fonetismo: “Hogarth’s prints can be compared to the traditional emblems of the Renaissance (on which Hogarth also drew) a classical example of iconotexts which are, however, pre-determined in the reader was expected to recognize and accept commonplace assumptions” (Wagner 1996, 15).

El hipotexto es la negociación de la poesía con la imagen, igual que los caligramas la posibilidad de reconciliar el fonema y la grafía. Y si la *écfrasis* es mimesis doble, el caligrama es tautología, repetición en una trampa *doble* que “hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo” (Foucault 1993, 33–34). En medio del hipograma y el caligrama se ubica el anagrama, a manera de subtexto, lectura subterránea anclada en las combinaciones de letras que conforman imágenes –en los caligramas–, o sentidos –en los hipogramas. En sus estudios de anagramas, De Saussure sospechaba de la identidad y significado del símbolo, puesto que la “imaginación opera por laguna de memoria”, este factor de cambio e historicidad lo lleva a considerar el sentido “producto de una operación combinatoria” (Starobinski 1996, 19–20). El anagrama-hipograma es un texto bajo otro texto, igual que el caligrama es una palabra bajo una imagen: el texto se repite, es redundante, y al intentar alcanzar al otro texto, lo duplica y multiplica en resonancias. En su semiótica de la poesía, Michael Riffaterre (1980) recupera el hipograma de De Saussure como palabra-texto que desenvuelve y evoca inesperadas palabras detrás de las palabras...

Realidad contra fantasmagoría es una versión de un conocido problema: el dilema acerca de la condición significativa de los patrones identificables en el material lingüística [...] entonces se abre una perspectiva distinta: la posibilidad de otros procesos significativos que actúan por debajo o al lado de los signos manifiestos del texto. (Culler 1989, 186)

El boom de la *écfrasis* como representación verbal de algo visual que esclarece la mimesis, pareciera, por un lado, síntoma del olvido de la retórica y la necesidad de su recuperación en los paradigmas de la teoría literaria y, por otro lado, responde a la necesidad de encontrar categorías que expliquen el giro pictorial que desplaza los modelos de textualidad en todos los ámbitos.

Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la mimesis ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la presencia pictórica: se trata más bien de un

² Para otros estudios sobre *écfrasis* véase: Luz Aurora Pimentel. 2001. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI. Román de la Calle. 2005. *El espejo de la écfrasis*. “El espejo de la écfrasis. Más acá de la imagen, más allá del texto” *Escritura e imagen* 1: 59-81. Susana González Aktories e Irene Artigas eds. 2011. *Entre actos/entre artes: écfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas/UNAM. Irene Artigas Barrabelli. 2013. *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert. José Ponce Cárdenas. 2014. *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua. Pedro Agudelo Rendón. 2017. *América pintoresca y otros relatos ecfraísticos de América Latina*. La Habana: Casa de las Américas. Vitoria Pineda. 2018. *Écfrasis, exemplum, enérgeia*. Madrid: Calambour.

redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuratividad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador –la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, el placer visual– puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura –desciframiento, decodificación, interpretación, etc. (Mitchell 2009, 23)

Bajo este viraje, el concepto de texto se torna el más difícil de asir. La semiótica formula una definición de texto tan extensa que es todo lo que se deja leer y en sus aplicaciones al arte demuestra el funcionamiento del icono como símbolo; así, cuando la iconología se reconoce ideología, se cae en la sospecha del iconismo en su relación con la verdad. La semiótica y la retórica modernas se ocupan de postular metalenguajes y gramáticas de la imagen para acercar la plástica y lo poético. En esta dirección, la retórica de la imagen de Group μ (1992) propone una gramática de la imagen que conecta semiótica, poética y lingüística; A. J. Greimas presenta una semiótica figurativa (Hernández 1994) y Omar Calabrese (1987) recupera las estéticas simbólicas junto a las teorías de las catástrofes para esclarecer las claves de interpretación del arte desde la ciencia. Jean-Marie Klinkenberg caracteriza los discursos pluricódicos como semióticas sincréticas, entendidas éstas “como manifestaciones semióticas que mezclan elementos provenientes de varias semióticas diferentes” (2006, 219). En el postestructuralismo la escritura se torna el denominador común que conecta imagen y símbolo, en *De la gramatología* Derrida denomina “huella instituida” (2000, 60) a la instancia que conecta heterogéneos sistemas de significación.

El término empleado para definir la intermedialidad es el de traducción intersemiótica propuesto por Roman Jakobson y retomado por Umberto Eco, George Steiner, Iuri Lotman y Peeter Torop, quienes la analizan como el paso de los textos de un código a otro, de un lenguaje a otro. La traducción intersemiótica amplía el concepto de cronotopos de Mijail Bajtín: “se trata de una forma de inter(con)textualidad, es decir, del estudio de contextos originales en que el texto semiótico es producido y en los que es recontextualizado a partir de las convenciones de cada sistema cultural” (Zavala 2009, 48). No sólo se trata de traducir de un sistema de signos a otro, sino de un sistema cultural a otro, lo que Burke denomina hibridismo (2010) y abarca además de textos: artefactos, objetos, prácticas culturales, sujetos y pueblos híbridos.

Pedagogías visuales

El carácter pedagógico de la écfrasis fue muy bien entendido en el Renacimiento, donde las artes de la memoria artificial dieron comienzo a complejas máquinas mnemotécnicas como el emblema y los espejos de príncipes que recuperan las descripciones de vicios y virtudes como en los *exempla*. Junto a éstos, se desarrollaron también el centón mnemónico y el diálogo, que son juegos didácticos que posibilitaban el dominio de la enciclopedia, permitiendo al lector tejer una red de asociaciones y tener disponibles los saberes tanto para la recreación lúdica como para su escritura. En la retórica antigua, para la práctica de la oratoria, se conecta a la écfrasis con los *progymnasmata*, ejercicios de declamación y memoria, mismos que la tradición humanista recuperó y que la *Ratio Studiorum* de los jesuitas incluía en su plan de estudios. Los usos de lo figural y de la imprenta para diseñar diagramas y esquemas posibilitan el ordenamiento de los saberes: “[...] la tabla condensa y ordena técnicas y saber de tal modo, que, según las exigencias, se pueden reactivar las unas del otro” (Bolzoni 2007, 56).

Al momento de definir la écfrasis, algunos autores la equiparan con el emblema y los textos híbridos: “el iconotexto designa una producción intermedial entre texto e imagen en yuxtaposición, como en las Biblias ilustradas, los libros de horas, los emblemas, las novelas ilustradas, los comics, o los collages surrealistas, entre otros” (Pimentel 2003, 284). Otros han planteado un desarrollo evolutivo del epigrama, pasando por écfrasis para llegar al emblema

“donde el principio efrástico se realiza de forma absoluta, incluso más que en la éfrasis misma” (Krieger 2000, 147).

Las conexiones de la éfrasis con el emblema obligan a desentrañar el mecanismo de este segundo,³ ahí el predominio de la imagen es el fundamento de diversos géneros en el que el mote funciona de anclaje de la significación, por lo que el camino interpretativo del lector es disímil al que conduce la éfrasis. Las reglas de codificación del emblema que se establecieron gracias a la imprenta otorgan a éste una importancia pedagógica dentro del proyecto de modernidad y lo hacen eje de la reflexión sobre las fronteras entre discursos verbales y visuales.

Los contornos del emblema como género literario son difusos por varias razones: en primer lugar, por su génesis que implica diferentes tradiciones –bestiarios, heráldica, literatura eclesiástica y doctrinal, juegos cortesanos y artes de la memoria, entre otros– y, en segundo lugar, porque se denominó de manera indistinta junto con géneros afines: la empresa, el enigma y el jeroglífico con los que se confunde continuamente. Con la aparición de la imprenta, el arte se reconfigura igual que la mente, por lo que la concordancia con el modelo en el concepto clasicista de imitación roza con los límites del plagio y el comentario como recursos efrásticos. El tipo textual de la emblemática nace casi por azar en 1531, cuando el editor del *Emblematum liber* decide integrar grabados al conjunto de máximas recopiladas por Andrea Alciato, lo que da pauta a una interdependencia entre lo figural y lo escrito.

Si bien la pintura medieval combinó imágenes con motes como anclaje de significado, la imprenta y las artes de la memoria confieren al libro impreso el estatus de instauración de un nuevo género literario híbrido. *Emblemata* fue reeditado y comentado por muchos autores, de suerte que, al ejercicio de epigrama resumido por la imagen, se integran los comentarios a la imagen y al texto latino. En el largo trayecto de reediciones y traducciones, los impresores en España sustituyen los cuadros de los grabados con descripciones. Siguió a este éxito editorial las *hieroglyphicas*, que tienen una compleja historia de transmisión y traducción. Los jeroglíficos de Horapolo fueron descubiertos en 1419 en formato de manuscrito en griego y se consideraron parte de un “código de escritura universal capaz de descifrar los pictogramas de los obeliscos egipcios” (Esteban Lorente 2002, 291). La obra de Horapolo circuló con añadidos de la *Hynerotomachia* de Colonna y del *Physiologos*. En 1556, se publica la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, un gran museo de imaginario que recoge enciclopédicamente estas tradiciones centradas en la descripción de una sabiduría universal que se creía contenida en los jeroglíficos egipcios. La *Iconología* de Cesare Ripa, publicada en Roma en 1593, está basada en las anteriores. Panofsky denominó a su ciencia bajo ese nombre, transformando la iconografía en estudios de la tradición (2010, 25), puesto que la *Iconología* es la suma y el gran referente del mundo impreso que traduce alegorías a imágenes y palabras. Dichas fuentes fueron la base del ideario artístico del Renacimiento y el Barroco; los pintores y poetas usaron como fuentes de inspiración los libros de emblemas y jeroglíficos barrocos para la creación de sus obras.

3 Los estudios sobre emblemática abarcan distintas vertientes. Para una revisión de la Bibliografía y archivos véanse las Bibliotecas virtuales: Biblioteca Digital del Siglo de Oro de la Universidad de la Coruña <https://www.bidiso.es/Emblematica/>. Stirling Maxwell Collection, University of Glasgow <https://www.gla.ac.uk/myglasgow/specialcollections/collectionsa-z/stirlingmaxwellcollection/>. Para un estado de la cuestión véanse: Peter M. Daly (2009) “Estudios de Emblemática: logros y aciertos”, en: *Relaciones* vol.30 no.119, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292009000300002&lng=es&nrm=iso. Carmen Fernández Galán (2013) “Los umbrales del libro: estudios de emblemática”, en: Noé Héctor Esquivel Estrada (comp.) *Pensamiento novohispano*, núm. 14, Universidad Autónoma del Estado de México, <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/40394/Pensamiento%20Novohispano%202014.pdf?sequence=1&isAlloved=y>.



Figura 1: "Poesía"

Fuente: Cesare Ripa, *Iconología*, 1593 [2007]

Sistemas icono-verbales

La estructura del emblema ha sido estudiada desde el marco de los estudios sobre Renacimiento y el Barroco, las aproximaciones teóricas son múltiples, y, debido a la multiplicidad, formas en que derivó el género literario, se ha tomado como punto de referencia el emblema *triplex* para tratar de definirlo, aunque “la teoría que sostiene que los emblemas son, por definición genérica, tripartitos ha sido desafiada por varios autores recientes” (Daly 2009). El modelo *triplex* Herón Pérez Martínez lo sintetiza a partir de una estructura tripartita (2002, 32–33) y un doble proceso semiótico. Basado en la analogicidad de Peirce, Mauricio Beuchot define la relación entre lenguaje y visualidad en el emblema, como un espejo que representa muchos significados (2002, 362). José Pascual Buxó describe la estructura del emblema como un proceso semiótico sincrético en que se hallan necesariamente vinculados una imagen visual, y dos sistemas de escritura: el mote y el epigrama (2002, 26).

Las aproximaciones teóricas al emblema no incluyen una distinción de los tipos de signos implicados y su relación con los sistemas de escrituras. La glosemática de Louis Hjelmslev (1943) permite dar cuenta de la superposición de semióticas que implica el emblema como tipo textual altamente codificado, en cercanía con el sistema de escritura egipcio como representación visual con carácter fonético; además, porque en el marco del influjo estructuralista, Hjelmslev fue el único lingüista que en su teoría reservó un puesto a la escritura. Las conversiones de la relación entre iconicidad y el fonetismo dentro de los sistemas de escritura implican una trasposición de las lenguas habladas que cambian los mecanismos mnemotécnicos –con ello la organización del pensamiento–. En el emblema, el paso a la lectura simbólica de un sistema de escritura sujeto a inéditas reglas de codificación produjo una inversión de la jerarquía semiótica en la articulación de sistemas verbo-visuales.

En tanto estructura, el emblema *triplex*, como composición que integra una imagen, un epigrama y un mote en latín, puede ser visto como una superposición de dos semióticas: lengua escrita –latín– y lenguaje visual que emplea otros lenguajes –heráldica, bestiarios, alquimia, etcétera–. Siguiendo el modelo de Hjelmslev de que todo lenguaje está articulado por un plano de expresión y uno de contenido, cada uno con su forma y sustancia (o realización material), el emblema está compuesto en el plano de la expresión por dos semióticas: el grabado y sus convenciones, a las que denominaremos signos icónicos, y de la escritura alfabética. En el plano del contenido las formas son aquellas reglas de composición de la imagen, y en lo que corresponde a la palabra escrita: la sintaxis latina y el género de la epigrafía (F. Galán 2011, 83). En resumen, el emblema es una trama de dos sistemas semióticos de contraria naturaleza –el icónico y el verbal– que propone un mensaje enlazado a partir de la analogía de lo que se lee y lo que se observa.

El emblema, como máquina moral y pedagógica, fue una gramática verbovisual que se desplegaba en varios ámbitos, como la arquitectura y la fiesta barroca, en la que se puede hallar

la écfrasis en distintos niveles mezclados: relación de fiesta o eventos, crítica de arte –metatexto– y poesía, donde centones, laberintos y retrógradas sacrifican la ortografía a favor de la imagen, del poema visual. Por otra parte, en la festividad y teatralidad del barroco, la presencia persuasiva cobra un carácter *espectral*, la máquina retórica “liberada de cualquier compromiso con la verdad y el referente apuntó exclusivamente a la consecución del *movere*” (R. de la Flor 2012, 19). El emblema diversificó su circulación y motivó múltiples fórmulas literarias, cabe destacar la emblemática alquímica como estrategia de transmisión de saberes que produjo desde libros mudos hasta textos de una multiplicidad de códigos, como en el caso de Michael Maier, que incluye en sus emblemas además de epigramas, partituras musicales como se señala en la introducción a su tratado: “el laberinto multimedia de *Atalanta Fugiens* es cualquier cosa menos una guía abierta o conveniente para la alquimia de laboratorio; pero los cincuenta epigramas son como otras tantas pistas para el proceso” (Godwin 2007, 33). La exégesis de tales textos requiere un lector iniciado en el lenguaje hermético.



Figura 2: Emblema IX
 “Los secretos de la naturaleza”
 Fuente: Maier, *La fuga de Atalanta 1617* [2007]

La confusión entre emblema, jeroglífico, enigma y laberinto ocurre porque la literatura emblemática se popularizó en el siglo XVII bajo la fórmula de jeroglífico. Es clara la equivalencia en Juan Díaz Rengifo para quien: “el Hieroglyphico se puede explicar con cualquier género de Poema; pero ordinariamente con un Lema, o Mote, que es una sentencia, dicho, o agudeza, que declare lo que representan las figuras; después con un terceto, o redondilla.” Y el emblema es: “una pintura que significa aviso común, bajo de alguna, o muchas figuras. A imitación de los hieroglyphicos se introducieron [sic] los Emblemas” (1745, 177). En el *Museo Pictórico y escala óptica*, Palomino de Castro y Velasco describe las especies del argumento metafórico que se ofrecen en la pintura y que rigurosamente pertenecen a los humanistas, a saber, el emblema, el jeroglífico y la empresa: “[...] es el emblema una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas, u de otra ingeniosa y erudita representación, con mote o poema, claro, ingenioso y agudo.” Mientras que el jeroglífico es “una metáfora, que incluye algún concepto doctrinal, mediante un símbolo o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico, y versión poética en idioma vulgar” (1795, 63).

La oscuridad relativa al concepto de emblema surge en el entorno de los círculos hermetistas del Renacimiento donde se decodificaron los ideogramas egipcios en una lectura simbólica y no fonética; esa oscuridad de los jeroglíficos precisó de glosas para su aclaración, y estas glosas son la que fundamentan el lenguaje simbólico recogido en las *hieroglyphicas*, que sugieren un recorrido ecfrástico reversible, ya que para representar determinada idea Horapolo describe,

comenta, los medios con que lo hacían los egipcios, y después los artistas tomarán estas descripciones de referencia.

To symbolize speech, they draw a tongue and a bloodshot eye. For the primary element of speech is the voice, the secondary the eyes. For words do not arise in the soul perfectly formed and changing with its changes, especially since other words are used for the soul among the Egyptians. And when they wish to symbolize speech differently, they draw a tongue placed above a hand: thus, giving the primacy of speech-making to the tongue, and to the hand, which carries out the desires of the tongue, second place. (Boas 1993, 59)

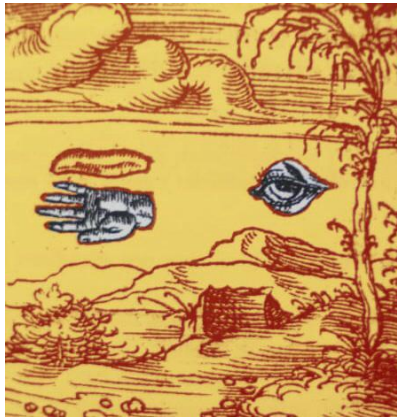


Figura 3: Jeroglífico III “hablar”
Fuente: Horapolo, *Hieroglyphica*, 1505 [2011]

El reto por descifrar el significado de los jeroglíficos para Athanasius Kircher fue la búsqueda de la posibilidad de una lengua universal basada en imágenes (Gómez de Liaño 2001, 29). En su intento por descifrarlos, realizó traducciones de los jeroglíficos de estatuas canópicas, esfinges y obeliscos: los de Minerva, Barberino, Mediceo, Salustio y Pampilio (Trujillo 2012, 16). Más que descripción, la écfrasis es traducción de un sistema a otro, por lo tanto, exégesis. Los obeliscos y estatuas que Kircher desentrañó apuntan a una lógica donde la descripción y la traducción del objeto dejaron visible las semejanzas de la écfrasis con la tarea de traducir.

La hermenéutica moderna y las teorías de la recepción hacen énfasis en que la comprensión y la traducción van juntas, igual que la semiótica a partir de las variantes de traducción intra e intersemiótica (Torop 2002). Desde esta perspectiva, lo que hizo Kircher fue traducir de sistemas: de la imagen a la palabra, es decir, realizó una traducción intersemiótica, igual que Horapolo tradujo imágenes a palabras. Estos métodos de traducción implican procesos de intersemiosis y negociación cultural complejos, ya que se trata de textos que provienen de diferentes sistemas signícos y que serán a su vez materializados en híbridos.

La écfrasis y la emblemática permiten reflexionar sobre la relación entre lo figural y lo escrito es sus encadenamientos, ambas responden a una estética donde el reconocimiento de la fuente y la alusión son los fundamentos del arte. En su pluralidad de manifestaciones, la écfrasis y la emblemática exponen la relación compleja entre la presencia y la ausencia del modelo.

La écfrasis se posiciona entre dos “alteridades” y dos formas de traducción e intercambio –aparentemente– imposibles: 1) la conversión de la representación visual en representación verbal, ya sea por descripción o por ventrilocuismo; 2) la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual en la recepción del lector. (Mitchell 2009, 140)

Derivación de la epopeya, la écfrasis es una ofrenda al lector para que pueda pensar la compleja relación entre lo figural y lo escrito, la visible y la invisible, y que, como narración incrustada, subordinada, permite la restitución del todo a partir del detalle. El emblema es una máquina pedagógica que inaugura una óptica subterránea y barroca donde el lector es interactivo en la construcción del significado, y a semejanza de la anamorfosis, obliga a desplazar el punto de vista en una perspectiva descentrada o “reflectación engañosa –catóptrica–” (R. de la Flor 2009, 47).

La posición del observador es también móvil, ya que los procesos perceptivos no son independientes del conocimiento previo y conceptos del espectador (Alcaráz 2005, 79), esto es, sus expectativas y memoria selectiva y/o paradójicamente colectiva. Los lectores de la écfrasis deben reconstruir el objeto, y los públicos de las pedagogías del emblema deben articular los registros visuales y escritos para descifrar el texto. En ambos casos se trata de construir un discurso socialmente y de hacer presente algo que no es visible. El espectador emancipado que al mirar conoce y actúa (Rancière 2008, 10) participa en el artificio del sentido. El concepto de mimesis y realismo se modifican, junto con la posición del intérprete y el artista; los límites del adentro y el afuera del espacio textual son difusos, como ocurre en el arte posmoderno: “For a number of artists, the instinct to merge the visual with the verbal is bound up with the urge to collapse the present” (Grovier 2015, 191).

La relación de ausencia con lo simbolizado en la écfrasis, en el emblema es copresencia, de modo que la écfrasis dispara la imaginación y el emblema se torna su propio modelo. La écfrasis, representación de la representación, y el emblema, duplicación de la duplicación (mimesis cuádruple), están en el centro del debate sobre la verdad y la representación, ambas confrontan al espectador respecto a su otredad y al tiempo en que se escinde el significado para negociarlo. Son, en síntesis, estrategias para traer a la experiencia algo que el lector debe construir.

Nuevos comienzos a modo de conclusión

En la era digital, las escrituras de la mirada se vuelven escrituras líquidas que cambian la jerarquía de las relaciones entre lo visual y lo escrito. Por ello, es fundamental reflexionar sobre la écfrasis y el emblema como estrategias de comunicación interactivas con un fundamento simbólico y mnemotécnico diseñado para crear pertenencia e identidad, así como para construir conocimiento. En ese sentido, las posibilidades y rutas de investigación se amplían si se piensa la écfrasis como un arte útil para transmitir experiencias sensoriales a invidentes o saberes en la educación; igualmente si se recupera al emblema como una práctica de escritura en la comunicación y divulgación científica que atienda la correspondencia y complementariedad entre los códigos icónicos y verbales. Las aplicaciones del emblema y la écfrasis se bifurcan en direcciones e hipervínculos que dibujan caminos ilimitados en las cartografías virtuales del mundo de la red.

REFERENCIAS

- Alcaráz León, Ma. José. 2005. “Los indiscernibles y sus críticos” en Arthur C. Danto, Dominique Chateau et al. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, 73–92 Madrid: Antonio Machado Libros.
- Beuchot, Mauricio. 2002. “Emblema, símbolo y analogía-íconicidad” en Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo (eds.). *Las dimensiones del arte emblemático*, 357–63 México: COLMICH-CONACYT.
- Boas, George (tr.). 1993. *The Hieroglyphics of Horapollo*. Princeton: Mythos.

- Bolzoni, Lina. 2007. *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*. Giovanna Gabriele y Ma. de la Nieves Muñoz (trs.) Madrid: Cátedra.
- Burke, Peter. 2010. *Hibridismo cultural*. Sandra Chaparro Martínez (tr.) Madrid: Akal.
- Calabrese, Omar. 1997[1987]. *El lenguaje del arte*. Rosa Premat (tr.) Barcelona: Paidós.
- Culler, Jonathan. 1989. “Hacia una lingüística de la escritura”. En Culler, Derrida, Fish, Jameson *La lingüística de la escritura: debates entre lengua y literatura*, 181–92. Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant y Colin MacCabe (comps). Madrid: Visor.
- Daly, Peter M. 2009 “Estudios de Emblemática: logros y aciertos”. *Relaciones* 30 (119): 21–55 http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292009000300002&lng=es&nrm=iso (consultado en agosto 2020).
- Derrida, Jacques. 2000 [1967]. *De la gramatología*. Oscar del Barco y Conrado Ceretti (trs.) México: Siglo XXI.
- Díaz Rengifo, Juan. 1754. *Arte poética española*. Barcelona: Imprenta de María Martí, Viuda administrada de Mauro Martí [Biblioteca Elías Amador].
- Esteban Lorente, Juan F. 2002. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo.
- F. Galán, Carmen. 2011. *Obelisco para el ocaso de un príncipe*. México: UAZ.
- Foucault, Michel. 1993 [1973]. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Francisco Monge (tr.) Barcelona: Anagrama.
- Gómez de Liaño, Ignacio. 2001. *Ahtanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela.
- Group μ. 2010 [1992] *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Manuel Talens Cardona (tr.) Madrid: Cátedra.
- Grovier, Kelly. 2015. *Art since 1989*. Londres: Thames and Hudson.
- Hernández Aguilar, Gabriel (tr. y comp.). 1994. *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo XXI.
- Hjelmslev, Louis. 1984 [1943]. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Horapolo. 2011 [1505]. *Hieroglyphica*. Jesús María González de Zárate (ed.), Madrid: Akal.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 2006 [1996]. *Manual de Semiótica general*. Gonzalo Baquera (tr.) Universidad de Bogotá.
- Krieger, Murray. 2000 [1992] “El problema de la écfrasis” en *Literatura y pintura*, 139–60 Antonio Monegal (comp.) Madrid: Arco/Libros.
- Maier, Michael. 2007 [1617]. *La fuga de Atalanta*. Joscelyn Godwin (introd.), María Tabuyo y Agustín López (trs.) Girona: Atalanta.
- Mitchell, William John Thomas. 2009 [1994]. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- R. De la Flor, Fernando. 2009. *Imago. Cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada.
- Palomino de Castro y Antonio Velasco. 1795. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha [Biblioteca Elías Amador].
- Panofsky, Erwin. 2010 [1962]. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pascual Buxó, José. 2002. *El resplandor intelectual de las imágenes*. México: UNAM.
- Pérez Martínez, Herón. 2002. “De la teoría emblemática de Picinelli a la teoría contemporánea del discurso” en Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, 373–79 México: COLMICH-CONACYT.
- Persin, Margaret Helen. 1997. *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. London; Ontario: Bucknell University, http://books.google.com.mx/books/about/Getting_the_Picture.html?id=_uc87h9w5hQC&redir_esc=y (consultado en octubre de 2012)
- Pimentel, Luz Aurora. 2003. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales.” *Poligrafías Revista de Literatura comparada* 4: 281–95. UNAM. <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf> (consultado en agosto 2020)
- Ranciére, Jacques. 2008. *El espectador emancipado*. Ariel Dilon (tr.) Buenos Aires: Manantial.

- Ripa, Cesare. 2007 [1593]. *Iconología*. Juan Barja y Yago Barja (trs.). Madrid: Akal.
- R. de la Flor, Fernando. 2009. *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada.
- . 2012. *Mundo simbólico. Poética, política y teurgia en el Barroco hispano*. Madrid: Akal.
- Riffatterre, Michael. 2000 [1990]. “La ilusión de la écfrasis”. *Literatura y pintura*, 161–86 Antonio Monegal (comp.) Madrid: Arco/Libros.
- Staronbinski, Jean. 1996 [1971]. *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Lía Varela y Patricia Willson (trs.) Barcelona: Gedisa.
- Torop, Peeter. 2002. “Intersemiosis y traducción intersemiótica.” Paola Ricaurte (tr.) *Cuicuilco* 9 (025): 1–30. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/351/35102502.pdf> (consultado en agosto de 2020)
- Trujillo, Nicolás. 2012. “Los laberintos de la curiosidad.” *La curiosidad infinita de Athanasius Kircher*, 11–21. Constanza Acuña (ed.) Santiago: Ocho Libros.
- Valeriano, Piero. 1575. *Hieroglyphica, sive De sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani ... / a Caelio Augustino Curione duibus libris aucti & multis imaginibus illustrati...* Ed. facsímil. Biblioteca de Catalunya. Original: Basileæ: per Thomam Guarinum. [Cervantes virtual] <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57971519105137506300080/index.htm> (consultado en octubre de 2012)
- Wagner, Peter. 1996. *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín; New York: De Gruyter. http://books.google.com.mx/books/about/Icons_Texts_Iconotexts.html?id=pBa5f4j_-BUC&redir_esc=y (consultado en octubre de 2012)
- Zavala, Lauro. 2009. “La traducción intersemiótica en el cine de ficción.” *Ciencia ergo sum* 16(1): 47–54. <http://ergosum.uaemex.mx/Arti.%20PDF%20Vol.%2016-1/08%20%20Lauro%20Zavala.pdf> (consultado en octubre de 2012)

SOBRE LA AUTORA

Carmen Fernández Galán Montemayor: Docente investigador de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Unidad Académica de Docencia Superior, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, México

The International Journal of the Image interrogates the nature of the image and functions of image-making. This cross-disciplinary journal brings together researchers, theoreticians, practitioners and teachers from areas of interest including: architecture, art, cognitive science, communications, computer science, cultural studies, design, education, film studies, history, linguistics, management, marketing, media studies, museum studies, philosophy, photography, psychology, religious studies, semiotics, and more.

As well as papers of a traditional scholarly type, this journal invites presentations of practice—including documentation of image work accompanied by exegeses analyzing the purposes, processes and effects of the image-making practice.

The International Journal of the Image is a peer-reviewed scholarly journal.