



Universidad de Concepción
Facultad de Humanidades y Arte
Departamento de Español

**Hacia una teoría general de la literatura indoamericana: un viaje hacia el pasado reciente
de sus objetos de arte ecfrásticos**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Estudiante: Camila Herrera Juanillo

Profesor Guía: Dr. Mauricio Ostria González

24 de junio del 2024

Hacia una teoría general de la literatura indoamericana: un viaje hacia el pasado reciente de sus objetos de arte ecfrásticos

INTRODUCCIÓN

En busca de una epistemología de la investigación del objeto literario indoamericano

Para comprender el objeto indoamericano como portador de una posible expresión literaria dentro de una teoría del conocimiento, se debe volver a mirar a este objeto desde el comienzo, quitándole el espacio superficial de la obviedad para darle luz y develarlo. Es así como, precisamente, Remo Bodei (2013) presenta en su capítulo “Desde la obviedad al descubrimiento” del libro *La vida de las cosas* (2013) una breve revisión epistemológica del estudio de los objetos, donde se registra el tránsito a estos dos estados del conocimiento sobre los objetos al momento de investigarlos:

Para captar el valor de las cosas en su complejidad y exfoliar sus estratos de sentido, ya no es necesario confiar solo en la fantasía: hay que suspender su obviedad, descubrir su capacidad para suministrar un excedente de significados que ni siquiera el acostumbramiento, la ignorancia, la incuria, la frecuente desnutrición intelectual y afectiva de los individuos, logran eliminar del todo. (p. 50)

La mirada interrogante hacia estos cuerpos, objetos en general, abre una vía hacia sus significados, los cuales rodean o le dan sentido a nuestra vida en distintos niveles de relevancia; por tanto, como

Bodei observa, este tipo de ejercicio convierte a la cosa más simple en algo profundo de comprender, estableciendo un “contraste entre la comprensión del objeto en cuestión y lo que la mayor parte de las personas quiere ver” (2013, p. 51). Y es que, la voluntad de indagación que empodera al conocimiento desprendido de cualquier elemento observado, de acuerdo con Wittgenstein (1989) citado por Bodei (2013), sabe que “los aspectos filosóficos más importantes de las cosas del lenguaje se hallan ocultos en su simplicidad y cotidianidad” (*Ibíd.*). Pero para alcanzar a tomarlo en nuestras manos, dimensionándolo en todas sus partes para su estudio, para descubrirlo, “hay que saber encaminarse en dirección contraintuitiva, dar vuelta el sentido común y desechar prejuicios milenarios” (2013, p. 55).

Es así como, desde el objeto de arte indoamericano en sus distintas catalogaciones, surgen muchísimas perspectivas respecto a su constitución material y técnica de creación, casi siempre integrado al área pictórica del arte, pero sin prever necesaria y primariamente una dimensión comunicativa y literaria en ellos. Y pues, sin dejar de considerar algunos estudios semióticos lingüísticos que se han realizado de estas manifestaciones artísticas y algunas menciones sobre las formas comunicativas que antropólogos o arqueólogos han ido rastreando de ellas, la ciencia de la literatura no ha considerado explicarlas de manera teórica para contemplarlas como objeto de estudio, casi siempre debido a que estas escrituras ideográficas o pictográficas tienen una forma que excede el formato libro o de escritura alfabética imperante en la comunicación actual, de manera que esta situación es uno de los *problemas* más importantes a los que se enfrenta este estudio presente. Sobre todo, considerando que hay una difundida concepción colectiva sobre la supuesta agrafía prehispanica; indagando sus creaciones verbales solo desde *la oralidad* –concepto que igualmente yergue novedosas ideas sobre el estudio literario latinoamericano, tales como las que más adelante se revisarán desde Mauricio Ostria (2000 a-b, 2001)–.

Otros problemas, por supuesto surgen del proceso de colonización y de la constitución de los estados latinoamericanos, en donde el sistema lingüístico de estas sociedades nativas fue socavado en gran medida a través de la aniquilación de sus habitantes y también de sus objetos archivadores de memorias antiguas. Y luego de ello, ya desde el área pictórica igualmente se origina con dificultosa integración, pues ayudados más adelante de Ocampo (2011) se comprenderá que los objetos precolombinos encuentran su sitio de exposición, al menos inicialmente, solo dentro de museos etnográficos o antropológicos, y en colecciones tribales sin distinción continental; de

manera que por lo menos en el siglo XIX y luego el XX, no registran estudios sistemáticos sobre el comportamiento de estas inscripciones desde el área literaria, que se encarga de evidenciar las formas en que nuestras sociedades construyen sus narraciones y reflexiones poéticas desde la belleza y desde la ficción.

Así, cuando ya estos problemas han sido observados y aceptados, el objeto de estudio de la presente investigación se propone indagar en torno a la constitución literaria de estas cosas indoamericanas inscritas, ya sean murales, esculturas, textiles, orfebrería, alfarería, etc; mediante el reconocimiento de sus escrituras originarias ideográficas y pictográficas en su mayoría (pues se sabe que los mayas construyeron un sistema fonético silábico que en esta instancia no se alcanza a estudiar), que siendo tales, poseen entonces un significante y un significado representantes de un mundo e imaginario que algunas poblaciones aún mantienen vitales y otras lamentablemente ya se encuentran fallecidas. Solo que estas no se apilan en bibliotecas, sino que acompañan la vida cotidiana (como es el caso de la orfebrería, textilería o alfarería) o constituyen partes de urbanizaciones antiguas (como el caso de los murales o esculturas). Además, al poseer desde su significante una dimensión visual más marcada, no presentan los mismos formatos tipológicos textuales occidentales, de manera que el análisis exige reconocer en ellos una dimensión pictórica que mediante ella, entrega para nosotros conmovedoras reflexiones poéticas o descripciones de la interioridad humana, y relatos genealógicos intrigantes que pudieran asimilarse a la llamada narrativa conocida por la teoría literaria. Para ello, la figura literaria de la écfrasis, que se define según Spizer (1995), citado por Artigas Alberelli en su libro *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis* (2013) como la “descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica; ‘descripción’ aquí significa, según las palabras de Théophile Gautier, ‘*une transposition d’art*’¹, la reproducción en el medio de las palabras, de *objets d’art* percibidos sensualmente” (p. 14); resulta fundamental, pues pone en relación a las obras pictóricas con las obras literarias.

Sin embargo, se debe precisar que los dos formatos literarios que se estudiarán son precisamente lo que menciona Agudelo en su libro *Las Palabras de la Imagen. Écfrasis e Interpretación en el Arte y la Literatura* (2017): *la descripción y la narración*. La descripción es la modalidad básica de esta figura literaria ecfrástica, la cual posibilita “la asociación de entidades simultáneas”

¹ trad.: una transposición de arte

(Agudelo, 2017, p. 85) de imágenes presentes en un cuadro debido a su habilidad de suspender el tiempo (no lo niega) o detenerlo a razón de crear la composición de la imagen inmóvil: “la descripción presenta un aspecto visible, igual que lo hace un verbo que, al indicar una acción, muestra –visibiliza– un matriz descriptivo produciendo una imagen” (*Ibídem*) y debido a que la poesía occidental manifiesta imágenes mentales que se describen mediante recursos retóricos, podríamos homologar algunas conmovedoras descripciones de ciertas situaciones amerindias como especies de prosas poéticas. La narración, en cambio, representa la extensión simultánea del espacio tiempo en movimiento. De acuerdo a Paul Ricoeur (2005) citado por Agudelo (2017), “la narración –en el sentido operativo de la palabra– es la acción que abre el relato al mundo, donde desaparece y se consume” (2017, p. 85-86). Esta acción configuradora del objeto narrativo, implica “la participación de personajes en situación a lo largo de una secuencia temporal” (p. 86), expresada con marcadores temporales 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 écfrasis narrativa.

Esta manera de comprender las inscripciones ideográficas y pictográficas desde una teorización literaria ecfrástica, pudiera explicar a manera general el objeto literario indoamericano en sus diferentes territorios, la cual para su lectura siempre exigió una transposición del arte pictórico al literario; dicho de otro modo, su lectura, debido a la naturaleza visual de estas escrituras, debe traducir formas y colores a narraciones o descripciones poéticas-filosóficas orales, algunas veces traducidas al español escrito mediante la figura de oralidad ficticia acuñada por Mauricio Ostria, para su resguardo y estudio.

Bodei (2013) comenta que “para ingresar al territorio de lo obvio basta con elegir un camino no bloqueado por *problemata*” (p. 52). De esta manera, ya enseñados algunos de los diversos problemas que presenta la investigación de este objeto de estudio, se puede afirmar que se comienza a despegar del terreno de la obviedad. Todo esto para comprender y validar la dimensión *escrita comunicacional y literaria de estos objetos indoamericanos* –la cual se expresa sobre esta dimensión pictórica estudiada por la antropología y algunas historias del arte.

Así, ya se puede suscitar la siguiente *pregunta*: ¿Existe literatura escrita mediante estos objetos que revele el imaginario propio de los pueblos ancestrales hispanoamericanos? y si la encontráramos, ¿es posible explicar desde la teoría literaria esta creación verbal? En consecuencia,

el posible descubrimiento erguido en este estudio afirma la existencia de literatura indoamericana ideográfica y pictográfica, mayormente inscrita en diversos objetos de arte, los cuales expresan el imaginario de los pueblos ancestrales de la América precolombina; la que, a su vez, encuentra una posible vía de teorización, tanto de la acción escritora como desde la acción lectora de objetos, mediante las figuras literarias de la hipotiposis y la écfrasis respectivamente. Esta aseveración, de acuerdo a Bodei en su epistemología del estudio de la cosa, “se esconde sobre todo, a espaldas de lo obvio, dentro de los conglomerados incoherentes de los datos sensibles, afectivos o conceptuales que bloquean o hacen más lento el metabolismo mental” (2013, p. 52). Por lo tanto, como exige la epistemología de la investigación del objeto, en este caso, literario indoamericano, se hace necesario determinar, en medio de múltiples caminos, uno que ordene y unifique el resultado esperado o responda a la pregunta que refiere al esqueleto fundamental de esta exploración.

Este ejercicio, en un inicio significó, como bien describe Bodei (2013), no saber “adónde se debe ir ni qué se debe buscar, y se nos ayuda con instrumentos considerados intuitivamente prometedores: andamiajes mentales provisorios, metáforas de juegos combinados de imágenes y conceptos, búsqueda de simetrías y de elegancia formal, variaciones de la perspectiva” (p. 53). Sin embargo, a medida se fueron recopilando una mayor cantidad de datos, se visualizó un camino que no solo explicara al objeto indoamericano mediante traducciones de su oralidad, sino también mediante sus propias grafías o escrituras que integran la dimensión visual más evidentemente que la alfabética en relación a estos géneros literarios nombrados.

Así, de manera general, se planea el *objetivo de investigar las escrituras visuales, o escrituras ideográficas/pictográficas indoamericanas para construir una teorización literaria que las explique mediante el uso de la figura de la écfrasis*. Para lo anterior, se han considerado los siguientes objetivos específicos:

- a. Establecer los alcances teóricos en torno al objeto artístico a partir de su significado y significante, analizando igualmente la realidad o contexto que este representa.
- b. Observar el objeto indoamericano en relación al sistema general del arte occidental, situándolo como objeto de estudio, visualizando los problemas centrales a los que este se enfrenta y la metodología que contribuye a resolver al menos una parte de estos.

- c. Plantear una teorización literaria indoamericana mediante la integración de esta otra escritura ideográfica/pictórica visual a través de la écfrasis y mostrar casos a modo de resultado.
- d. Establecer conclusiones en relación a las dificultades y proyecciones a futuro en relación a la profundidad de esta teorización.

El primero objetivo, que constituye el primer capítulo de esta tesis, se plantea definir a los objetos de arte, como los denomina Abraham Moles (1975) los cuales existen sin una función práctica elevada, sino más bien con una función estética que existe gracias a elementos denotativos de la obra (tales como los materiales de los cuales se construye) y a los elementos connotativos estéticos (que expresan las bellas formas en que se puede representar la realidad a través de este). Algunas décadas antes a Moles, Martín Heidegger habla del mismo objeto, homologando esto denotativo de la obra (según se interpreta de su libro) con el término “pre-parar la tierra”, el cual considera tanto los materiales de las cuales se conforma la obra, como las bellas formas que se inspiran de la temáticas mundanas y que hacen que se dignifique en espacios tales como las galerías de arte, los museos, los libros encuadernados y ordenados en bibliotecas, los teatros y espacios urbanos, etc. Lo que se asemeja a este espacio connotativo en Heidegger, viene planteado desde el término “exponer el mundo”, y es precisamente lo que el artista elige retratar, el mundo observado o experimentado, que como rastros de nuestro espíritu quedan archivados en estas obras. En otras palabras, la historia del pensamiento y sentimiento humano como base de la expresión artística. Por otro lado, casi contemporáneos, Jean Mukarovsky, desde un análisis signico de la “obra-cosa” realizó un ejercicio parecido al de Heidegger, en donde el significante representa la dimensión material de la obra o el símbolo sensorial u exterior; por otro lado, el significado, se construye como el objeto estético reconocido por cierta conciencia colectiva en un tiempo y espacio, mientras que como tercer aspecto de este signo, se presenta la relación de este objeto con la realidad designada, la cual no incluye solo la experiencia subjetiva de un espectador o creador, sino que encierra la concepción de la realidad que posee todo un contexto general de fenómenos sociales. Este signo de arte, en cuanto a su significado siempre presenta un tema, desde el cual las artes con signo autónomo (como la música, la arquitectura, la pintura abstracta o el ballet) hallan sentido y unidad; mientras que las artes con signos comunicativos, más evidentemente representan la realidad que nos circunda, nos circundó o podría circundar (tales como la literatura, el cine, la

fotografía, la pintura y escultura figurativa). Todas estas perspectivas, y algunas otras dialogan con el fin de determinar el comportamiento sígnico de cualquier obra de arte.

El segundo, tercer y cuarto capítulo, que surgen a raíz del segundo objetivo, cumplen la misión de entregar los antecedentes necesarios para luego construir esta teorización del objeto literario indoamericano desde un estado inicial del objeto de estudio, considerando los problemas a los que se enfrenta y la metodología que los subsanará aunque sean en parte y de manera general. Para ello primero se debe situar este objeto de estudio, el objeto de arte indoamericano, el cual desde su contacto con el colonizador hacia adelante, se encuentra con dificultosos intentos de integrarse a un espacio de apreciación y preservación museográfica y artística, primero debido a la predominancia de las artes figurativas en el periodo europeo del siglo XIX, segundo a la indistinción de las artes tribales en el siglo XX por parte de los vanguardistas, y desde siempre, por su escasa teorización comunicativa y literaria de su escritura ideográfica y pictográfica debido a esta consideración ágrafa que nos llevó a pensar que no existía ningún tipo de escritura o historia archivada desde la mano propiamente tal del indoamericano. Esta encuentra espacios de análisis en los fragmentos encontrados por arqueólogos y epigrafistas que de a poco han hallado sentido a estas figuras inscritas, solamente. Y pues, en efecto, autores como Estela Ocampo, comentan que estas obras se yerguen como archivos comunicantes de ideas necesarias de recordar en diferentes grupos humanos.

Los problemas a los que este estudio se enfrenta son varios, sin embargo, esta introducción se limitará a nombrarlos y explicarlos brevemente. En primera instancia, el proceso de colonización realizó un eficaz plan de asimilación amerindia, primero por medio de la violencia y la muerte, y luego por la organización política implantada, incluyendo a una nobleza nativa que cada vez fue perdiendo más poderío frente a sus tierras, sus habitantes y sus creencias espirituales. Parte del proceso implicó que sus murales inscritos y elementos manufacturados de metales preciosos, fueran destruidos y robados, rompiendo considerablemente esta red de archivos y engranaje lingüístico, pero que, sin embargo, deja para nosotros un estallido de fragmentos que hasta el día de hoy investigadores siguen reuniendo. La condición hegemónica de la escritura alfabética en occidente y la deslegitimación de otras escrituras es sabida, sin embargo, debemos considerar en ella algunos aspectos que igualmente la limitan a ser una forma de expresión completamente óptima para resguardar nuestros conocimientos pues se encuentra y/o encontró algunas resistencias

respecto al largo proceso de alfabetización de sus usuarios. De este modo, se comienza a estudiar, cómo desde la interculturalidad podemos comenzar a validar otros discursos, especialmente el oral que casi siempre representa la expresión popular o indoamericana, desde sus propios imaginarios y formas de expresión. Esta línea del pensamiento nos lleva a preguntar sobre la étnoliteratura que estudia algunos de estos géneros, pero se descubrió que esta se desarrolló como herramienta útil a la antropología de manera que no contribuye del todo a este problema fundamentalmente literario. Finalmente, ya desde el avance de la literatura y su teoría se evidencia cómo esta no explora alrededor de otras manifestaciones escriturales tales como la ideográfica o pictográfica: es decir, pasando desde los inicios del siglo XX por el formalismo ruso y, años después, por el estructuralismo; mientras otros, como los influjos iniciales del marxismo en la teorización literaria, luego los aportes de la Escuela de Tartú, de Frankfurt y de Constanza, etc.; ninguna de estas escuelas incluyen, según lo investigado, otras formas de escritura. Hay corrientes que se desprenden de esta y que efectivamente se acercan al elemento étnico dentro del espectro de influencia y expresión literaria, pero que tampoco se abren a otros tipos de escrituras, dialogando solo con la cultura occidental del libro y con la escritura alfabética, española en nuestro caso continental, y su traducción de la oralidad amerindia para el archivo y resguardo de las memorias.

De esta manera, y considerando los anteriores problemas, la metodología del estudio literario desde la propia grafía o expresión amerindia, debe dialogar con su expresión pictórica figurativa en el caso de las inscripciones pictográficas, y de abstracción en el caso de la ideográfica. Para ello, resulta necesario analizar este objeto desde su significante u expresión externa (desde el objeto creado y desde la expresión gramatical ideográfica y pictográfica) y desde su significado (expresión discursiva ecfrástica, tanto descriptiva ligada a la contemplación poética, como narrativa expresada a través de sus historias de dioses antiguos y genealógica de las grandes noblezas nativoamericanas). Sin embargo, dentro de la triada de Mukarovsky, la relación de la obra-cosa con la realidad representada del contexto total de los fenómenos sociales, se proyecta para futuros estudios, pues de esto deben dar cuenta las mismas comunidades, reafirmando o derrocando lo que investigadores externos estudiados en este caso, han logrado describir de la dimensión comunicativa y literaria de estos objetos. Así, cabe advertir, que esta teoría no pretende ser la voz legítima de las sociedades nombradas a lo largo de su confección, sino sólo dar cuenta de lo indagado, y plantear un problema que seguro hallará solución en un futuro. Y finalmente para que esto se lleve a cabo, se vuelve imperioso integrar a la metodología, a esta figura literaria

llamada écfrasis que, en su construcción, nos ayuda a comprender cómo se traduce el lenguaje pictórico al lenguaje poético.

El quinto y sexto capítulo, que responden al cuarto objetivo de esta tesis, ya teoriza en torno a estos objetos literarios indoamericanos, operacionalizando la triada de Mukarovsky (significante, significado y contexto total de los fenómenos sociales) para así describir el proceso formal de esta expresión junto a la figura “écfrasis” que nos ayuda a describirla desde la crítica literaria. Todo mediante el análisis de casos ideográficos y pictográficos aztecas y mayas. A los cuales se suman en el resultado de esta investigación otros casos hallados, en la actual Colombia, el antiguo Perú Chavín, y el Chile habitado hacia el norte por los incas y atacameños y, hacia el sur por el pueblo-nación mapuche.

De esta manera, lo que inicialmente queda “en manos de hipótesis frágiles” (Bodei, 2013, p. 53), encuentran vigor en un largo proceso de búsqueda de datos que la fundamenten y la expliquen, para que cuando “la investigación haya tenido éxito, nos maravilla[e] haber llegado, por habilidad o fortuna, a donde efectivamente nos encontramos [...] puesto que –como decía Mozart a propósito de la música– ‘todo ya había sido compuesto, pero aún no había sido transcrito’” (2013, p. 53). Esto transcrito, se plantea como una misión o el porqué de esta investigación, pues se evidencia con fundamentos la necesidad de devolverles otra parte de la voz de nuestros pueblos nativoamericanos, por medio del reconocimiento y la difusión de sus escrituras otras ideográficas y pictográficas y a estos objetos dentro del sistema teórico de la literatura que, –según Barthes (1980) citado por la investigadora Artigas Alberelli (2013)–, como textos, “no hay que obligarlos a encajar en un modelo general, sino que hay que devolver a cada uno ‘no su individualidad, sino su juego, recogerlo [...] en el paradigma infinito de la diferencia” (p. 11); aunque a lo mejor, para ello se deba recurrir a términos teóricos no acuñados en este continentes.

Ahora bien, de acuerdo a Bodei (2013) en esta breve epistemología de la investigación del objeto, “la tarea de quitarle al mundo su obviedad, [ocurre] sin la pretensión de volver todo absolutamente claro” (p. 53). Así, naturalmente, la palabra *teoría* que conforma parte del título de este estudio, fue usada por Aristóteles para referirse al conocimiento o búsqueda de una verdad; palabra que sin embargo, actualmente también refiere a una creencia o especie de breve toque o acercamiento a la realidad, que todavía no ha sido accionado. De esta manera se construye esta teoría, que luego

podiera ser comprobada o refutada mediante estudios de campo etnoliterarios o sociológicos de la literatura, lingüísticos, etc; sin embargo, acá, igualmente se halló fundamentos investigativos museográficos, arqueológicos, etnográficos u oralitegráficos que contribuyeron a su sostén.

Por otro lado, la palabra *general*, se utiliza frente a la comprensión de que la explicación de estos objetos indoamericanos inscritos ideográfica/pictográficamente por medio de la teoría literaria ecrástica, pudieran, de manera general, dar luz a cualquier escritura de esta naturaleza presente en el territorio hispanoamericano; considerando su naturaleza visual, debidamente traducida a partir de sus formas y colores a narraciones o descripciones, incluso poéticas-filosóficas orales, las cuales algunas veces han sido traducidas al español escrito mediante la figura de oralidad ficticia señalada por Ostria, para su resguardo y estudio. Sin embargo, no se niega la posibilidad de que existan elementos o conceptualizaciones correspondientes, probablemente, a la crítica formalista y estructuralista, que mediante tal vez futuras investigaciones pudieran representar de maneras más específicas a este tipo de discurso artístico, según el tiempo/territorio creador de imaginarios visuales de cada cultura presente en la originaria America.

Ciertamente, esta investigación es solo la detección de un problema –y la sugerencia de una posible vía de investigación– que las mismas sociedades amerindias vitales poseen en tanto la capacidad de solucionar más fluida y armónicamente para sí mismas. Todo con el fin de recolectar dichos objetos, a veces fragmentados –ya sea por la acción violenta de la colonización europea, o, frecuentemente, por la posterior marginalización estatal americana–. Pues a pesar de estos nudos detectados, aun se pueden encontrar, apreciar y estudiar, completísimos textos inscritos en hermosos objetos de arte indoamericanos, descubiertos gracias a los estudios, por ejemplo, epigráficos, especialmente, sobre mayas y aztecas.

Por otro lado, la noción de *indoamericanos* que se propone, encierra tanto las manifestaciones escriturales antiguas que hoy podemos descifrar mediante el trabajo de la epigrafía o arqueología, por ejemplo; aunque también las expresadas en medio de procesos sincréticos heterogéneos, pues aún emerge de ellos una condición más significativa de lo visual, como herencia de la Antigüedad Precolombina y como prueba de la vitalidad de estas sociedades indoamericanas.

Finalmente, la mención de este *viaje al pasado reciente*, quiere señalar: primero, que al igual que hay restos arqueológicos carentes (hasta el momento) de posibles revelaciones que configuren

alfabetos legibles y nos permitan acceder a los textos, también hay escrituras vitales que, actualmente, en el presente ya sincrético, inscriben de diversos ideogramas/pictogramas a la arquitectura, la urbanización, las acciones cotidianas o los cuerpos embellecidos por ellas. En segunda instancia, quiere reflexionar en torno al lenguaje visual como modo de comunicación e incluso expresión literaria, que actualmente se utiliza más preferentemente para la trasmisión de conocimientos y artes diversos –a causa de la tecnología virtual y tele-comunicacional–, que, irónicamente, también en primer lugar prefirieron nuestros habitantes nativos de Hispanoamérica.

De esta manera, y antes de acabar esta introducción, igualmente resulta importante comentar que la utilización de teóricos y autores estudiados desde la concepción occidental al objeto de arte, por ejemplo, o a la figura literaria de la écfrasis, solo son utilizados como procedimientos u operaciones que se encuentran al servicio de este estudio literario indoamericano, enriqueciendo con ellos aún más, los casos verbales artísticos estudiados de este hermoso continente; aun cuando el imaginario occidental europeo no siempre se ajuste al hispanoamericano.

1. MARCO TEÓRICO

a. Los objetos útiles como desaparecimiento y noche

Cuando estamos frente al mundo nuestro, totalmente nuestro y habitual, nos rodeamos de cosas que, si bien la mayoría de las veces tienden a tener un valor puramente utilitario, algunas otras alcanzan una importancia distinta a la de su pura utilitariedad. Sin duda, un reloj materializado en plata, que hipotéticamente hereda el abuelo de una familia, no tiene la misma importancia que el despertador plástico comprado en una gran distribuidora china.

La situación descrita anteriormente, ha sido ampliamente abordada por diversos autores que explican la relación humana con las cosas que le rodean, despertando en el sujeto diversas cercanías, curiosos aparecimientos y pérdidas. Remo Bodei, autor del libro *La vida de las cosas* (2013) lo explica mediante el fenómeno del día y la noche:

Luego del intervalo del sueño, la vida práctica retoma sus derechos y sus ritmos: recomienza la lucha sin fin contra el hambre y la miseria. En el resplandor lácteo del alba, junto a la casa, el huerto también recupera su consabida apariencia. La luz ordena entonces las cosas y permite distinguir los diversos cultivos. (p. 12)

Este ‘resplandor’ sirve para observar cómo la luz del día y el alumbrar del sol se encargan de dar orden y forma a los objetos, revelando así el mapa del espacio y el tiempo humano. Si bien esta reflexión responde a un consabido cotidiano, vale la pena confluir con tal pensamiento, pues en la actualidad el sol que aparece por tendencia sobre nuestras cabezas, se considera simplemente como un fenómeno útil para la vida en la Tierra, sin tener en cuenta el don de la aparición de las cosas que este implica. Y quién más que un pintor es capaz de devolvernos la capacidad de apreciar la increíble ascensión de la luz sobre las cosas, fundante de todo nuestro imaginario:

Creo que los objetos, como no se mueven, esperan el acontecimiento de la luz. Ella los toca, los invade, los abandona. La luz escurre por ellos y los objetos son como verdaderos

cuerpos celestes. (...); la tierra no tiene seguridad tampoco, no tiene soporte. Es una esfera que está sostenida en un milagro, que es la luz. No hay diferencia entre la tierra y una taza. (Cruz, 2019, p. 35).

Adolfo Couve, pintor chileno, describe este acontecimiento de la luz en una entrevista llamada “Quiero ser un viejo bonito” dada al diario *El Mercurio* (1995), y citada por Francisco Cruz en su escrito *Perder la cabeza, Un ensayo de Adolfo Couve* (2019). Allí, Couve, con su disciplinada prosa, explica cómo ocurre que las partículas y ondas lumínicas logran tocar la superficie de las cosas, como si un polvo de oro cayera del cielo y las tocara; pasivas en su esencia, esperan este momento del alumbramiento del sol, que les devuelve la constancia de la materialidad a cada cuerpo en la tierra, ya sea nimia como una taza o tan grandes como un planeta. Así, es la luz que permite revelar “al mundo la multiplicidad de las formas y colores” (Bodei, 2013, p. 13), devolviéndonos la posibilidad de percibirlos desde lo táctil y, así, ordenarlos.

Bodei (2013), junto con sumergirnos en la experiencia de la luz, también indaga en la posibilidad de oscurecer la tierra, a través del sueño y el posterior despertar que aparece a las cosas nuevamente, casi como un truco de magos. El hombre, al dormir, se entrega a “la disolución de la habitual solidez del mundo [...] [o] lógica alucinatoria del deseo” (p. 13), entrando por lo tanto al sueño que para el autor “es un fenómeno absolutamente común e impresionante que nos deja perplejos hasta el punto de hacernos suponer que algún poder extraño nos transfiere a otra dimensión” (p.14). De este modo, se asume que el ciclo del día y la noche va recomponiendo o descomponiendo la solidez del mundo, y propiciando o repeliendo la conexión entre el humano, las cosas y sus experiencias. Y resulta curioso cómo esta idea que puede surgir desde el habitual ciclo del sol, nos va entregando a una razón o relación binaria: luz con su aparecimiento, versus oscuridad y su desaparición de la materialidad, para describir a estas cosas vivas e/o inertes que nos rodean.

De manera que para comprender la naturaleza de los objetos —en una reflexión que más adelante solo se concentrará en el objeto de arte—, Martín Heidegger desde la filosofía y en su libro *El origen de la obra de arte* (1976) presta atención a la mera-cosa² y al útil, agotando en estas

² La mera cosa se define como “cosa pura, que simplemente es cosa y nada más” (Heidegger, 1976, p. 4), y que “es, p. ej., este bloque de granito. Es duro, pesado, extenso, masivo, informe, áspero, coloreado, en parte opaco, en parte brillante” (1976, p. 5).

consideraciones la posibilidad de hallar una respuesta omnímoda hacia el origen de la obra de arte y la esencia de estos objetos, que representan otra manera de iluminar el mundo, cual sol al planeta tierra. Sin embargo esta reflexión nos acerca a la constitución de la cosa, ya sea desde su ser o desde su uso contemporáneo, muy distinto al del objeto de arte.

Las obras de arte efectivamente son cosas, exhibidas e iluminadas especialmente para nosotros, y aunque “presumiblemente se haga superfluo y perturbador preguntar por lo cósmico, porque la obra de arte por sobre lo cósmico es además algo otro” (p. 3), se hace necesario este reconocimiento para distinguir luego eso otro que constituye al arte, además de su expresión externa o esto cósmico. De esta forma, Heidegger advierte tres maneras habituales de configurar la *cosidad* de la cosa entendida desde el mundo del intelecto: “[primero] como cargador de sus características³, [segundo] como unidad de una multiplicidad de sensaciones⁴, y [tercero] como materia formada⁵” (Heidegger, p. 11) que en su tradicionalidad, impiden, entonces, el flujo de una reflexión hacia su

³ Para Heidegger, la primera incursión sobre la cosidad de la cosa, camino que pudiera dar luz al acercamiento que este quiere tener con el ente de la obra de arte, refiere que “la cosa es, como cualquiera cree saber, aquello alrededor de lo cual se han reunido las propiedades. Se habla entonces del núcleo de las cosas” (p. 5). Esta primera determinación que fundó la concepción de la esencia de la cosa en occidente, se convirtió en la forma natural de comprenderla, en donde el objeto se visualiza como proposición o juicio de la realidad, el cual representa al sujeto oracional, y desde la cual se desprende la aseveración de sus características materiales, o su función de predicado. Sin embargo sucede “la pregunta, qué sea lo primero y lo paradigmático, la construcción de la proposición o la construcción de la cosa, [la cual] no se ha resuelto hasta ahora” (Heidegger, 1976, p. 6); de manera que, pese a que son dos de las notaciones habituales del objeto, no es una manera resuelta de advertir la esencia de los objetos; pues, qué será primero: ¿nuestra gramaticalización oracional que nombra cualquier realidad o la construcción material de la cosa?

⁴ Por otro lado, la segunda incursión hacia la cosidad de la cosa, sugiere que la aprehensión de la cosa se abre paso mediante los sentidos, visuales, auditivos, táctiles, los cuales “se nos lanzan, en sentido literal, al cuerpo” (Heidegger, 1976, p. 7). Empero, esta descripción es igualmente inquietante como la anterior, pues los sentidos en contacto con los objetos, no develan la cosidad de la cosa; sino que notamos en este contacto, una experiencia más cercana a la sensación de una parte del cuerpo humano, que a un objeto: “jamás percibimos en el aparecer de las cosas, cómo pretende, primera y propiamente un acoso de sensaciones, p. ej., sonidos y ruidos, sino que oímos la tempestad en la chimenea, oímos el avión trimotor” (1976, p. 7). De manera que la sensualidad del cuerpo tampoco presenta un camino claro para acceder a su esencia cósmica.

⁵ Finalmente, el tercer e igualmente conocido medio de llegar a la ‘cosidad’ de la cosa, es la escisión entre forma y materia, pudiendo, en virtud de ella, definir a las cosas de la naturaleza, a las del arte y a las del simple uso. No obstante, Heidegger advierte la dificultad de la diferenciación entre las cosas habituales (naturales, de uso) con las de arte, pues la determinación de materia y forma accede exclusivamente a su descripción, y se derrama hacia todo tipo de objetos del mundo: “no demuestra que la diferenciación de materia y forma esté suficientemente fundamentada, ni que originariamente pertenezca al ámbito del arte” (Heidegger, 1976, p. 8). Por lo tanto, entonces, tampoco señala un sendero manifiesto hacia la cosidad de la cosa artística, o dicho de otro modo, hacia la definición esencial de este objeto que ilumina para nosotros el mundo.

particular ser, y la extienden aglutinada e indefinidamente hacia toda cosa, incluyendo los útiles y las obras de arte.

De modo que Heidegger, en el ejercicio de ubicar el origen de la obra de arte como lumbrera del espíritu humano y su mundo, oblitera la línea vectorial de las meras cosas para encontrarlo en otros objetos, *anochecidos y desaparecidos*: los objetos *útiles*, que emplean para su conformación a la materia y la forma subyugadas a la ‘servicialidad’ manufacturada que deben prestar; nombrando a los útiles como “expresamente lo pre-parado para su uso y utilización” (1976, p. 9) y conservando en su ser, el carácter de materia formada al igual que las meras cosas.

Para disipar cualquier indiferencia, respecto del ser del útil –o *el ser útil del útil*–, Heidegger (1976) señala que esta conceptualización se acerca de cierta manera al ser de la obra de arte, pues se encuentra en “una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra” (p. 12), esto, a causa de que “el útil, está particularmente próximo a la representación del hombre, porque llega a ser por nuestra propia hechura” (p. 12); aunque para ello tengamos que acudir al concepto de materia formada y al concepto de “artesano” para explicarlo. Con esta finalidad, el filósofo se sirve de un útil habitual: *un par de zapatos de campesino*, ilustrado mediante la obra de van Gogh quién usa repetidas veces este motivo pictórico. De este útil, se pregunta Heidegger, “¿hay ahí mucho que ver? Todo el mundo sabe lo que es pertinente al zapato” (*Ibídem*); mas, resulta importante la reflexión para encontrarnos con su ser (al igual como lo advierte Bodei), y comprender que estos zapatos como cosa útil habitual, son producto de una materia y forma estrechamente vinculadas y “en correspondencia con su servicialidad, [de modo que] –según sea para el trabajo del campo o para el baile– materia y forma son diferentes” (p. 13).

De modo que el ser esencial del útil está estrechamente ligado a su servicialidad y persistente cotidianidad; así pues, sucede que desaparecen en su uso cotidiano: “son tanto más genuinos, mientras menos piense la campesina durante el trabajo en los zapatos, o ni siquiera los mire o tan solo los note” (Heidegger, 1976, p.13). La servicialidad desaparece tanto al objeto que “la campesina, muy entrada la tarde, guarda los zapatos en medio de un duro pero sano cansancio, y en el oscuro albear de la mañana vuelve a echar mano de ellos, o pasa a su lado en un día festivo, entonces, sin observar ni contemplar, sabe todo aquello” (*Ibídem*)... “como si este simple fuera tan fácil” (*Ibídem*), advierte unas líneas antes Heidegger, pues la confiabilidad del útil, descansa en la capacidad de mantenerse en tal confianza permanentemente servicial. Si este objeto útil se

desgasta, se degrada a mero-útil, ahora haciéndose visible y problemático: “la desgastada habitualidad del útil se abre paso, entonces, como el único modo de ser que al parecer le es exclusivamente propio. Tan sólo la pura servicialidad es ahora visible” (1976, p. 14).

Jean Baudrillard, desde la misma disciplina filosófica, en su libro *El sistema de los objetos* (1969) actualiza la mirada hacia el objeto habitual y útil, advirtiendo más claramente las necesidades convenientes para la modernidad económico-liberal. Señala, primeramente, que la falta de espacio para habitar este mundo, determina la adaptación humana hacia las cosas de su entorno. El resultado creativo de estos objetos modernos surge a partir de la invención que soluciona este empobrecimiento del espacio habitable, mediante una reconversión del entorno antes conocido; pues las cosas ya no nos remontan, por ejemplo, a conductas familiares aprendidas en lo que llamamos “morada”. Baudrillard percibe que “entre el individuo y estos objetos más livianos en su uso, que no ejercen ni simbolizan el constreñimiento moral, media una relación más liberal: el individuo ya no es estrictamente relativo a la familia a través de ellos” (p. 16); aunque limitando tal ganancia, pues “la liberación es hacia la función del objeto, y no [hacia] el objeto mismo” (*Ibídem*).

Según Baudrillard, el objeto puramente funcionalizado en su relación con la humanidad, es purificado al decantarse “a su más simple instrumental y definitivamente secularizado por así decirlo” (1969, p. 16). Es así como los objetos en su forma y materia sacan a relucir inmediatamente aquello para lo cual sirven pues no tienen otra función. “Son libres”, dice Baudrillard, los objetos útiles, “tienen la libertad de funcionar y (por lo que respecta a los objetos en serie) prácticamente no tienen más que esta” (*ibídem*). De modo tal que el objeto en serie en su multiplicidad, se va volviendo ilegible desde el significado connotativo, al estar esclavizado puramente a su función denotada. Esta reflexión de Baudrillard, ya comienza a constatar el orden puramente práctico de organización entre los hombres y las cosas, que superan y esfuman los “valores simbólicos y los valores de uso” (1969, p. 19).

Al desposeer a estos objetos de un alma, la asociación es solamente objetiva, “de disposición o arreglo, o de juego. El valor que cobra ya no es instintivo y psicológico, sino táctico” (Baudrillard, 1969, p. 19-20). Así, la conexión con las cosas sensibles cambia también las estructuras sociales e interpersonales, según Baudrillard (1969), haciendo que desaparezca una parte del natural movimiento de los estados anímicos en ellas. La creación de objetos ya no es valorada por su

apropiación, ni por el grado de intimidad que poseamos con él, sino más bien es a través de su “información, de invención, del control, de disponibilidad continua con mensajes objetivos” (p. 24), como adquieren su relevancia. Servicialidad y confianza exacerbada: tanto que el habitante moderno ya no consume a sus objetos: sino que “los domina, los controla, los ordena. Se encuentra a sí mismo en la manipulación y en el equilibrio táctico de un sistema” (1969, p. 26), como si dentro de su casa fuera un pequeño dios tiránico que esclaviza a sus objetos.

Para Abraham Moles, –pionero en los estudios de la comunicación masiva, ahora aplicada en su *Teoría de los objetos* (1975)–, este problema de las cosas y la relación experiencial que los humanos tienen con ellas, aparece como la cuestión central de su reflexión, pues los objetos se han convertido en “el elemento esencial de nuestro entorno” (p. 11), observando cómo estos se fueron multiplicando a nuestro alrededor. Ya con un panorama más avanzado de la sociedad de consumo, se puede observar cómo el objeto representa al “mediador universal, exponente de la sociedad en la desnaturalización progresiva, creador del sistema cotidiano, sistema de comunicación social, más cargado que nunca de valores a pesar del anonimato que implica la fabricación industrial” (p. 11-12). Pero, ¿cuáles serán estos sentidos que a pesar del anonimato de tantos objetos, igualmente cargan de significado a este proceso de desnaturalización industrial de los afectos hacia ellos?

Para Moles (1975), y al contrario de Baudrillard, el entorno y sus cosas cotidianas, parecen tener una mayor carga de significados. El espacio y el tiempo que rodea al individuo representan para el autor “la ‘esfera fenoménica’, zona fronteriza del ser donde se perfilan los mensajes del Aussenwelt⁶” (p. 12). A partir de esta frontera o línea divisoria que separa al hombre de su exterior, se posibilita la comunicación con ellos para recibir los mensajes del mundo; y el hombre/mujer actúa sobre el objeto en circuito simétrico de feedback, dando lugar entonces a una relación hombre-entorno como reactivo del mensaje-acción.

Dentro de este sistema de comunicación, el término cosa, para Moles (1969) se corresponde con “los sistemas naturales, separables y enunciables” (p. 16), mientras que los objetos “son realmente de factura humana” (*Ibidem*). Así mismo incorpora la distinción entre los objetos, su distancia y nuestra percepción de ellos: *los entornos próximos* representan “todo lo que está a nuestro alrededor y al alcance de nuestro ser” (Moles, 1975, p. 12), muy afectos a convertirse en una

⁶ Mundo exterior.

prolongación del acto humano, es decir, como los utensilios. *Los entornos lejanos*, nos colocan en escenarios donde resulta siempre necesario el desplazamiento y la espera debido a la distancia: “por lo tanto, requiere un esfuerzo por parte del ser físico o psicológico” (p. 13). Mediante este entorno lejano es más propicio apreciar al objeto como sistema sensible debido a este trayecto, “que se opone a los fantasmas del ser y es lanzado contra nuestros ojos y nuestros sentidos; es barrera y realidad” (*Ibídem*). Así, el primer papel fundamental de los objetos oscila entre el “resolver o modificar una situación mediante un acto en el que se le utilice” (p. 15), cuando el objeto es cercano; y el ir “transformándose luego en elemento del sistema, en condicionamiento del ser humano por el entorno” (*Ibídem*), cuando el objeto es lejano. Asumiendo, así, que los objetos mediante su distancia o cercanía van intercambiando sus funciones y sus influencias en el ser humano.

Sin embargo, en el ejercicio de la vida social y la concentración de masas a través de la tecnología, se evidencia una consecuencia contraria: “un incremento del distanciamiento social, es decir, de la suma de los esfuerzos a realizar para establecer contacto humano” (Moles, 1975, p. 19), que se intenta llenar a través de la adquisición de objetos. Estos propician una vida cotidiana, en la que “el hombre se encierra en su propia esfera, pierde el contacto con los otros” (p. 20) pues el entorno del individuo pasa a ser una especie de concha “más o menos cerrada sobre la que se proyectan los mensajes del mundo exterior, mensajes próximos o lejanos” (p. 19) dados a través de las telecomunicaciones; entonces, y por lo tanto, “existe una promoción de la vida cotidiana en detrimento de la vida colectiva” (p. 20).

De esta manera la sociedad, según Moles (1975), aparece como “un sistema de carácter fuertemente materializado” (p. 22) en que “el papel de la naturaleza y de las cosas naturales se ve disminuído, puesto en cuestión, eliminado en beneficio de lo artificial, del producto de la civilización industrial que se inserta debidamente como fundamento de la vida cotidiana” (p. 21). Así, los objetos –que llenan el vacío producido por la debilidad y enrarecimiento de las relaciones humanas cada vez más parecidas a una máquina–, se convierten en “el verdadero testimonio de la existencia de una sociedad (industrial) en la esfera personal reemplazando simultáneamente al espíritu colectivo y al otro individual” (p. 22).

Para el estudio de la psicología social, esta acumulación de objetos se debe a la necesidad de ensanchar el espacio vital, identificándose a través de ellos como “signos ostentadores de su

capacidad consumidora” (Moles, 1975, p. 24). De modo que se evidencia un ejercicio de poder entre humanos y objetos, aunque en sentido inverso a Baudrillard, pues se observa más bien una “esclavitud del hombre respecto a sus muebles y sus objetos” (*Ibídem*); por tanto, esta vez el humano es capturado y seducido por los elementos que lo rodean al significar “una catarsis de deseos, una compensación de sus frustraciones” (*Ibídem*) en los objetos.

Bruno Latour, en su libro *Reensamblar lo social: una introducción de la teoría del actor-red* (2008) toma la tarea de re-observar y criticar el objeto de investigación sociológico, es decir, a la naturaleza de esta fuerza social. De esto, Latour observa que los vínculos sociales estudiados por su disciplina, “deberían referirse a algo que tiene muchas dificultades para extenderse en el tiempo y el espacio, que no tiene inercia y debe ser renegociado todo el tiempo” (p. 100). Solo bajo este reconocimiento, sobre lo momentáneo de estos nexos humanos y la exploración de qué o quienes participan en cualquier acción social, los objetos pueden comenzar a considerarse actores que rodean o que activan esta ligazón: “además de ‘determinar’ y servir como ‘telón de fondo de la acción humana’, las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alentar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc” (p. 107).

Si bien los objetos no pueden ser el origen de la actividad social por su propia voluntad, ni menos pueden ser comparados a la acción social humana, si pueden por sí mismos “‘expresar’ relaciones de poder, ‘simbolizar’ jerarquías sociales, ‘reforzar’ las desigualdades sociales, transportar poder social, ‘objetivar’ la desigualdad’ y ‘reificar’ las relaciones de género” (Latour, 2008, p. 108); y tal vez por ello, la sociedad de mercado intenta crear constantemente un vínculo social con el objeto, a modo de asegurar su supervivencia mediante ideales cada día más presentes en el ciudadano común, y solo como una vía genérica de bienestar. A pesar de esto, al examinar a los objetos mediante esta teorización sociológica, se observa que muchas veces las cosas pasan a segundo plano:

Como humildes sirvientes viven en los márgenes de lo social, haciendo la mayor parte del trabajo pero sin que se permita mostrarlo (...) Como si a las cosas se les hubiera puesto una maldición, permanecen dormidas como los sirvientes de un castillo encantado. (Latour, 2008, p. 109)

Si bien no es desconocido el poder que poseen los objetos sobre nosotros, cada vez que pensamos en ellos, negamos con pudor la importancia de la dimensión material en nuestros vínculos sociales y cuál es su rol en ellos: con todo, cuando se las comienza a considerar como parte de este enlace “comienzan a temblar, estirarse, murmurar; comienzan a pulular en todas direcciones, sacudiendo a los actores humanos, despertándolos de su sueño dogmático” (Latour, 2008, p. 109); y aunque la manera en que se conectan no está plenamente explicada, “tenemos que aceptar que la continuidad de cualquier curso de acción rara vez consistirá de conexiones entre humanos (...) o conexiones entre objetos, sino que probablemente irá en zigzag de unas a otras” (p. 112). Igualmente debemos asumir que al haber un número inconmensurable de objetos, este estudio social en relación a ellos, se remitió solo al momento en que humanos y objetos se relacionaron estrechamente, y de esta manera se volvieron conmensurables.

Remo Bodei (2013), siempre desde la filosofía, profundiza ampliamente sobre los objetos desaparecidos entre estos mismos objetos capitalizados. Parte aseverando que los objetos tecnológicos poseen una presencia abundante y desmesurada en nuestras vidas. A pesar de lo anterior, se produce un vínculo rápidamente perecedero: “alguna vez, una de las características fundamentales de los objetos fue su permanencia, su duración” (p. 81), sin embargo, a causa de la considerable reducción de su calidad, propiciada por la manufacturación en serie, se dificulta que podamos alojarlos más establemente en nuestro marco memorial: “los recuerdos se incorporan cada vez menos, en la actualidad, a los objetos perecederos que nos rodean, pensados para que no duren demasiado y puedan ser fácilmente reemplazados” (*Ibídem*). Esto, debido a la sociedad de consumo que “aspira a asegurar su propia perdurabilidad”, para lo cual, “según se dice, tiene que destruir las cosas duraderas” (p. 83); así, perdemos a los objetos de manera violenta, los cuales muchas veces no son desechados, sino que pasan por procesos de actualización, refuncionalización o reciclaje, en el mejor de los casos. Por ende, nos vamos acostumbrando a que el espacio panorámico de las cosas cambie abruptamente, “que una ‘generación’ de modelos siempre nuevos, o en boga, sustituya y empuje a los anteriores hacia el olvido” (p. 85).

Por consiguiente, según Bodei (2013), se genera una *bulimia adquisitiva* de objetos, que como antes atisbaba Moles, presentan una “inclinación a satisfacer exigencias y necesidades sustancialmente superfluas” (p. 91) que surgen a partir de la necesidad de “superar la milenaria barrera impuesta por la escasez, para provocar, según algunos críticos, una preocupante regresión

de la civilización a estadios primitivos” (*ibídem.*). Esta condición regresiva de la humanidad contribuye a “una grave pérdida de la autenticidad en las personas, presentadas en la actuales sociedades afluentes como incapaces de ir más allá de su propio deseo de englobar el mundo de los objetos” (*ibídem.*); esto, como adherencia plena al funcionamiento de un sistema económico que se nutre de la necesidad de consumir. Si bien esta condición crítica y paradójica nos impulsa a buscar alguna posible vía para subsanarla, sabe bien Bodei, que su eliminación implicaría una “penosa reconversión de centenares de millones de individuos a partir de estilos de vida a los que históricamente se han acostumbrado poco a poco, y con evidente placer” (p. 92), y con ello, además la destrucción de la máquina de producción, que sustenta este acostumbramiento mediante cosas banales, simulacros o *status symbols*.

Lo necesario de comprender, en este apartado, es cómo mediante las cosas habituales de nuestro entorno deviene la noche, la oscuridad y desaparecimiento de las cosas en la tierra, en lo que Heidegger describió como “una inagotable abundancia de modos y figuras” (1976, p. 23) que el consumismo propicia exagerada y devastadoramente en la actualidad, mediante objetos desechables que si bien nos rodean acosadoramente, también rápidamente desaparecen de nuestras vidas. Del mismo modo sirve para explicar cómo los objetos presentes interactúan con nosotros, con el fin de poder compararlos más adelante en relación a los objetos del pasado, ya sea por su representación y/o por el uso que le dan otras comunidades que los personalizaron, otorgándoles relatos que reflejan su valoración existencial, su territorialidad, y experiencia local de vida y fe en ellos.

b. Los objetos y la comunicación

Independiente de si el objeto se encuentra dentro del crítico sistema de consumo o si más bien se halla al margen de este, igualmente, presenta la condición de comunicar diversos mensajes relacionados al rol social que pone de manifiesto como telón de fondo. De acuerdo a Moles (1975) los objetos son mediadores del cuerpo social por medio de la construcción de nuestros entornos: “la comunicación de masas se establece por esta vía: el objeto es comunicación; es portador de signos” (p. 25), como si la calidad o el gesto que representa fuera permanentemente vigilado por el “ojo del dios social” (p. 25). De esta manera, ya se comprende cómo los objetos afectan y

determinan las relaciones sociales. Y para comenzar a comunicarnos con ellos, se deben considerar dos aspectos previos:

El primero se relaciona con la forma y por lo tanto también refleja el punto de vista del creador “– artesano, artista, diseñador– que depende de la estética y la teoría funcionalista” (Moles, 1975, p. 27). De acuerdo a su forma, los objetos van “poblando el cerebro del individuo de formas y reacciones: la originalidad o la banalización, la alienación o el dominio del entorno se manifestarán en este campo” (p. 28).

El segundo se relaciona con el contacto interindividual pues “en lugar de enviar un telegrama, se puede enviar una joya, portadora de mensajes funcionales y simbólicos, que constituye una presencia vicarial del amante lejano ante la mujer amada” (Moles, p. 28). De manera que quién carga de significados al objeto no es el creador, sino más bien el remitente, por ejemplo, a través de este lenguaje de los regalos. Igualmente, el aspecto interindividual del objeto se presenta en la adquisición de un objeto, pues se convierte en excusa de contacto humano debido al esquema del comercio y sus vendedores.

Más adelante Moles (1975) especifica, respecto de este juego semiótico, que la parte funcional o utilitaria se encuentra más ligada a la semántica denotativa de los objetos, pues la necesidad humana facilitada por el objeto –por ej. “un servicio de té es para tomar el té” (p. 50)–, “tiene un carácter más objetivo, más inteligible en palabras; es exactamente el aspecto semántico de la palabra” (*Ibídem*). Sin embargo, el aspecto connotativo o estético de la comunicación “constituye un mensaje muy distinto superpuesto al primero y más vago” (*Ibídem*), pues está “construido sobre los ‘armónicos de sentido’” (p. 49) o “variantes en los elementos secundarios que vienen a sumar una significación social, estética, económica, etc” (p. 53); por lo tanto, depende más del aspecto inter-individual. Ambas significaciones se superponen, entremezclan y funden finalmente para crear y luego interactuar con los objetos o cosas.

Para Bruno Latour (2008), los objetos en su silenciosa y momentánea manera de relacionarse con la sociedad como agentes activos de su fluctuación constante, deben incorporarse a través de *relatos* que ofrezcan rastros o información al observador, con el fin de volverse visibles frente a otros agentes que igualmente actúan sobre esta colectividad. Si “permanecen en silencio y ya no son actores: no es posible dar cuenta de ellos” (p. 117); aunque esta condición resulte compleja

para el investigador pues “producir sus efectos mientras permanecen en silencio es lo que hacen tan bien” (*Ibídem*). Lo anterior debido a que en silencio “los objetos, por la naturaleza misma de sus conexiones con los humanos, pasan rápidamente de ser mediadores a ser intermediarios, y valen como uno o nada, sin importar lo complicados que puedan ser internamente” (*Ibídem*). Es por esto que para poder hacerlos hablar necesitamos producir “trucos especiales” y “hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, producir guiones de lo que hacen hacer a otros, humanos o no humanos” (*Ibídem*). Esta situación, no es diferente al momento de estudiar a los humanos y sus relaciones, pues igualmente se deben crear disposiciones especiales donde ellos puedan expresar su mismidad. La diferencia es que cuando los humanos se relacionan ocurre una sucesión importante e indefinida de datos mientras se mantienen vinculados, “mientras que los objetos, no importa cuán importantes, eficientes, centrales o necesarios sean, tienden a retroceder a un segundo plano muy rápido, interrumpiendo el flujo de datos; y, cuanto mayor sea su importancia, más rápido desaparecen” (p. 118). Es por esto que se deben hallar ocasiones en que la visibilidad del vínculo humano-objeto se hace más intenso y se extiende, todo con el fin de poder describirlos.

A propósito Remo Bodei (2013) desde una perspectiva muy amplia, menciona que las cosas se han presentado ante nosotros por un largo tiempo histórico y a la vez cíclico: “desde los utensilios prehistóricos de piedra, hueso o madera hasta las primeras producciones de cerámica, desde las máquinas a los actuales robots, las cosas han recorrido un largo camino junto a nuestra especie” (p. 46). De manera que los tiempos, los lugares y las modalidades de elaboración, han podido presenciar los cambios que dependen de la historia y de las tradiciones diversas (Bodei, 2013), haciendo que los objetos en múltiples circunstancias, fueran vestidos de distintos valores y retazos de sentido en nuestra conciencia humana.

En este tránsito de la vida, “con mayor o menor conciencia, todos conferimos significado a las cosas” (Bodei, 2013, p. 46), pero los artesanos, artistas, ingenieros y actuales máquinas programadas por ellos, “lo hacen metódicamente y según técnicas o lineamientos de investigación personales” (*Ibídem*), o estatales, empresariales privadas, corporativas, etc. Ellos, como ocurre habitualmente con los niños, “dan su voz a las cosas mudas (...) incluso simulan que las hacen hablar” (*Ibídem*). Así, el humano en contacto con las cosas, es quién las hace hablar, de tal manera que “toda generación está rodeada por un particular paisaje de objetos que definen una época

gracias a las pátnas, a los signos, y al aroma del tiempo de su nacimiento y de sus modificaciones” (p. 47).

Y si bien, los objetos, en sus múltiples usos dados en la cultura de mercado, complican el seguimiento de sus comportamientos efímeros, con la intención de hacerlos hablar, “una vez examinados de cerca ofrecen implicaciones relevantes, al incorporarse a una más articulada comprensión de nuestras relaciones con los objetos y con el lenguaje que los designa” (Bodei, 2013, p. 78); pues, de manera indirecta, los relacionamos a la historia, la naturaleza: “Cuanto más se está en condiciones de integrar el espíritu objetivo en nuestro horizonte de sentido, más se amplía nuestro mundo y mayor profundidad adquiere” (p. 78); todo esto si se posee la información necesaria, especialización y sensibilidad adecuada para hacer hablar a las cosas. Y, pues, finalmente, es así como el mundo se vuelve significativo e interpretable. “La obra ordenadora y la determinación de valor han asignado su ubicación, en conjunto, a cada lugar, a cada objeto” (p. 78).

c. La obra de arte: un curioso modo de iluminar el mundo

El desaparecimiento del útil se contrasta con la iluminación de la obra de arte. Sobre todo porque el ejercicio comunicativo de este objeto en particular siempre se encuentra presente. Es un objeto, pero también otro algo que insistentemente intentamos descifrar.

Para ello, resulta necesario volver entonces nuevamente al útil que Heidegger (1976) presenta mediante un motivo recurrente de la obra de Van Gogh: Un par de zapatos. Estos, observa el autor, son perceptibles en su esencia “solamente por el hecho de habernos traído delante del cuadro de van Gogh. El cuadro ha hablado. (...) La obra de arte dio a saber lo que los zapatos de verdad son” (p. 14); no para ilustrar la utilidad que los zapatos tienen en la cotidianidad, sino para contactar con el ser del útil y llevarlo a su simple aparecimiento mediado por “la obra y sólo en la obra” (p. 15). Lo anterior podría ilustrar bien el término de Heidegger: *la no-ocultación del ser*, propiedad fundamental en la obra de arte y que la distingue de los demás objetos pues “un siente⁷, un par de

⁷ Entre las notas de esta edición traducida por Ronald Kay, se agrega la siguiente aclaración respecto del término siente: “siente: (das Seiende) tradicionalmente 'das Seiende' se traduce por 'ente' (lat: ens-entis; part. activo de 'esse' - ser). Pero como 'das Seiende' y ens significa lo que está siendo (o sea, lo que está en movimiento, en un devenir

zapatos, llega en la obra a pararse en el claro de su ser. El ser de lo siente llega a lo constante de su aparición” (*Ibídem*).

Se hace necesario sí, distinguir que las representaciones de las cosas (útiles incluidos) expresadas por la obra de arte, así clareadas para el espectador, no constituyen una simple imitación: “no se trata en la obra de la reproducción de lo siente individual en cada caso de antemano; debe tratarse, entonces, de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, 1976, p. 15). Pero, entonces, ¿cuál es esta esencia general de las cosas que se ilumina y cómo ésta persiste alineada en la obra de arte? La respuesta sería: mediante la verdad puesta en ella, siendo la verdad algo atemporal y supratemporal.

Buscar esta verdad implicó, en primera instancia para Heidegger (1976), buscarla en medio de las cosas, ya sean como meras cosas⁸ o como útiles para hallar lo que supone la esencia del arte. Y esta vía lo alejó significativamente de este propósito, pues “los medios para captar lo cósmico en la obra, los conceptos de cosa imperantes, son insuficientes” (p. 17), y “lo que con ellos quisimos captar, el cimiento de lo cósmico, no pertenece de ese modo a la obra” (*Ibídem*); todo esto, debido a que, en efecto, el camino hacia el entendimiento de la obra de arte es al revés, pues el “camino que puede conducir hacia una determinación de la realidad cósmica de la obra; no conduce por la cosa hacia la obra, sino, al revés, por la obra a la cosa” (*Ibídem*). De manera que en realidad, a través del arte es donde alcanzamos a apreciar el mundo que nos rodea y lo cósmico de este.

Esta vuelta reflexiva que Heidegger (1976) da, y que acá igualmente se imita, sirve, sin embargo, para dar un primer paso: el “pensar el ser de lo siente” (p.17) y así se nos acerque un poco más la percepción de la cosa hacia la obra de arte; lo anterior, para que con esto podamos comprender cómo “abre (inaugura) a su modo de ser el ser de lo siente. En la obra acontece esta apertura, es decir, el des-entrañar, es decir, la verdad de lo siente” (*Ibídem*).

constante) y la palabra 'ente' en castellano ha perdido su contenido verbal, y lo que hay de devenir en ella se ha petrificado, hemos retraducido esta voz como 'lo siente' (participio activo de ser). El lector advertirá en la progresión del texto la importancia de haber vuelto al sentido original de ens-entis” (1976, p. 52)

⁸ Para Heidegger (1976) la palabra mera, refiere a la pérdida de servicialidad y de manufacturación que caracteriza a la cosa útil. “La mera cosa es una especie de útil, pero precisamente el útil desnudado de su ser –útil. El ser-cosa consiste en lo que luego aún sobra” (p. 11). Sin embargo, es complejo determinar que el ser de la cosa, es todo lo que resta cuando el útil desaparece. De manera que esta explicación igualmente resulta ser una agresión al acercamiento de lo cósmico de la cosa; tal como lo fueron los otros tres acercamientos tradicionales al ser de la cosa antes nombrados.

Así, para llegar a la esencia de la obra de arte, resulta “necesario arrancar la obra de todas las relaciones con lo que es algo otro que ella misma, para dejarla descansar para sí en sí” (Heidegger, 1976, p. 18) y alcanzar a apreciar esta verdad; consideración que, según el filósofo, poseen los más importantes artistas, “la obra tiene que ser liberada, a través de él, a su puro estar-puesto-en sí” (*Ibídem*); y en efecto, según Heidegger, las grandes obras de arte dejan al artista como algo indiferente de la obra, “casi como un paisaje que, para la proveniencia de la obra, se va aniquilando a sí mismo en el crear” (*Ibídem*). Con ello, la obra, entonces, no puede ser explicada en su totalidad a través de sus relaciones con las distintas tradiciones o con el ajetreo artístico, pues esto solo remite al objeto; sino más bien “la obra pertenece como obra únicamente al ámbito que se abre (inaugura) por ella misma” (p. 19), ya que el ser de la obra se puede apreciar en esencia solo a través de esta apertura que realiza del mundo, y esto se expresa según Heidegger, mediante el acontecer de la verdad.

Para hallarla, por tanto, debemos observar dos rasgos importantes de la obra. El primero se introduce con la palabra *exponer*, “pero este exponer es esencialmente distinto del exponer en el sentido de la construcción de un edificio, de la erección de una estatua, de la representación de una tragedia en un festival” (Heidegger, 1976, p. 20); más bien, se relaciona con erigir, pero en el sentido de “consagrar y de glorificar. (...). Consagrar significa santificar en el sentido de que en la construcción en cuanto obra, lo sagrado abra (inaugure) como sagrado y que el dios sea invocado hacia lo abierto de su presencia” (p. 20-21); si por dios, comprendemos el motivo expuesto en la obra y por la cual esta se consagra en el tiempo y en espacios especiales tales como bibliotecas, museos o galerías, etc. “como homenaje a la dignidad y al esplendor” (p. 21). Y resulta necesaria la manifestación y reconocimiento de este esplendor, para que se ilumine lo que Heidegger llama *mundo*. De este modo que, “irguiéndose-en-sí abre (inaugura) la obra un mundo y lo mantiene en vigente permanencia” (*Ibídem*).

La obra de arte al abrirse, posibilita iluminar *el mundo* entendido como lo “inobjetivo a lo cual estamos supeditados, mientras las vías de nacimiento y muerte, bendición y maldición nos retiene absortos hacia el ser” (Heidegger, 1976, p. 21). O más precisamente aún, el mundo es “donde caen las decisiones esenciales de nuestra historia, asumidas o abandonadas por nosotros, ignoradas y nuevamente cuestionadas por nosotros, ahí munde el mundo” (*Ibídem*). De esta manera, comprendemos que la esencia de la obra es iluminar el mundo, o exponer las preocupaciones

humanas, como significado de su espíritu y capacidad de imaginar soluciones o huidas: “la vigente extensión de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico. Desde él y en él, vuelve recién sobre sí mismo para la compleción de su destino” (p. 19). Y en efecto, este destino (o vista sobre sí mismo), es lo que se consagra en exposición sagrada y preparada especialmente para la obra de arte –como es el caso de los museos y galerías de arte–.

El segundo rasgo, se introduce con la palabra *pre-parar*, entendida como parar delante. “Cuando una obra se pro-duce de esta o aquella materia-de-obra –piedra, madera, color, lenguaje, sonido–, se dice también que se está pre-parada de ella” (Heidegger, 1976, p. 22). Sin embargo, cabe distinguir el modo en que esta materia se usa, en comparación al útil. “El útil toma a su servicio la materia de que consiste, por estar determinado por la servicialidad y utilidad. (...). Tanto mejor y más apropiada es la materia cuanto más sucumbe en el ser-útil del útil, sin poner resistencia” (*Ibídem*). En cambio, la esencia de la obra de arte utiliza estos materiales, pero no desapareciéndolos, sino más bien enfatizándolos, trayéndolos a nosotros “y esto a loabierto del mundo de la obra” (*Ibídem*).

En ese prepararse de piedra, madera, color, sonido o palabra, la obra contiene a la tierra desde la cual se extrae la materia, los motivos que utiliza y el lugar donde se ubica nuevamente el arte para ser admirado; de modo que “hacia donde se re-pone la obra y lo que ella hace ad-venir en este re-ponerse, lo hemos llamado *la tierra*. Ella es lo ad-veniente-entrañante” [énfasis mío] (1976, p. 22). La dimensión oculta de la materia entrañada en la obra se explica como característica de la tierra, la cual “sólo se muestra si queda no-desentrañado e inexplicado” (p. 23), pues esta materia de la cual está hecha la obra de arte no necesita determinación medible o científica en su explicación existencial: si intentamos comprender a la piedra de una escultura poniéndola en la balanza, “entonces reducimos la pesantez al sólo cálculo de una pesa. Esta determinación de piedra quizá muy exacta, queda como número, pero el pesar se nos ha sustraído” (*Ibídem*).

Otro ejemplo de lo anterior viene dado por el color: “el color ilumina y sólo quiere iluminar. Si lo medimos para aprehenderlo, descomponiéndolo en números vibracionales, desaparece” (Heidegger, 1976, p. 23). De esta manera, descifrar la tierra provoca un choque contra ella misma en la obra, pues el cálculo y su impertinencia empírica, en el arte solo se vuelve su destrucción. “Abiertamente clareada como ella misma, la tierra sólo aparece donde sea resguardada y guarda como la esencialmente infranqueable, que retrocede ante todo franqueamiento, es decir, que se

mantiene constantemente cerrada” (*Ibídem*); de forma que descansa la tierra de profundizar en ella materialmente a través de la obra, aunque no implica esto un desaparecimiento de todo lo que ella contiene, sino más bien “la tierra es lo que por esencia se cierra. Pre-parar la tierra significa: traer a lo abierto como lo que se cierra” (*Ibídem*), o dicho de otro modo, mostrar la materia que ha permitido la existencia de la obra, pero sin explicarla calculadamente, para que a través de ello se pueda abrir o exponer el mundo en ella presente.

De esto podemos pensar que el cerrarse de la tierra implica un quedarse trágicamente rígido, quieto y uniforme. Mas implica todo lo contrario: el despliegue de una “inagotable abundancia de simples modos y figuras. Ciertamente el escultor usa la piedra, así como también a su modo la trata el albañil. Pero no gasta la piedra” (Heidegger, 1976, p. 23). Igualmente, el pintor “usa la materia color, sin embargo, de tal modo, que la pintura no se gasta, sino que recién ahí viene a iluminar” (*Ibídem*); o el poeta usa la palabra, pero no del modo en que la gastan los hablantes y escribientes habituales, sino “que la palabra recién allí llegue a ser verdaderamente palabra y permanezca” (*Ibídem*). De esta manera, interpretamos que el artista extrae de la tierra, tanto el material del cual se alimenta para volver a situarse como otro objeto en la realidad, como también los motivos, formas y colores que ella contiene y que el artista reutiliza muchas veces desfigurados en sus obras, haciéndolo permanecer abierto para su espectador o lector; siendo esta la diferencia entre la desaparecida materia de un útil y la esplendorosa materia y motivo de una obra de arte.

Así, emergen ya los dos rasgos esenciales de la obra —“el exponer un mundo y el pre-parar de la tierra” (Heidegger, 1976, p. 23)—, ambos co-perteneciendo en la labor de dar unidad a la obra: “cada uno porta al otro más allá de sí” (p. 24), de modo que “el mundo trata en su re-posar sobre la tierra de sobre pasar a esta. No tolera, en cuanto lo que se abre, nada cerrado. Pero la tierra, en cuanto entrañante, tiende a incluir y retener en sí en cada caso al mundo” (*Ibídem*); por otro lado, “la tierra no puede privarse de lo abierto del mundo, si ella misma ha de aparecer como tierra en el liberado acoso de su cerrarse. Por su parte, el mundo, en cuanto vigente extensión y vía de todo destino esencial, no puede evadirse de la tierra, si es que debe fundarse sobre algo decidido” (*Ibídem*). Y es en esta íntima contienda, donde ambos reafirman la naturaleza de sus esencias.

Sin embargo para que tierra y mundo emerjan, se hace necesario que esto reunido que conforma la obra, se encuentre iluminado o visible. Para esto, es sabido, por lo anteriormente dicho, que la obra contiene en su acontecer el “estar puesta en obra la verdad” (Heidegger, 1976, p. 25), aunque, para

aclarar esta afirmación, debemos recorrer inevitablemente la difícil pregunta respecto de esta: El concepto ‘verdad’, como terminología conocida, nombra a algo verdadero, o algo que puede ser “un conocimiento que se enuncia en una proposición” (*Ibídem*) o acto del habla afirmativo, que también implica un objeto o cosa verdadera como contraria de la falsa. Esta cosa verdadera, entonces, pudiera comprenderse como la cosa real –un ejemplo utilizado por Heidegger (1976), es el oro auténtico, real–. Esto produce una definición circular de la palabra, pues “verdadero es aquello que corresponde a lo real, y real es, lo que es en verdad” (*Ibídem*). De esta manera, para encontrar el origen de la obra de arte, resulta importante alejarse de esta conceptualización más tradicional y circular, para comprender a “la verdad como esencia de lo verdadero” (*Ibídem*), ante lo cual se extiende el camino hacia la búsqueda de dónde procede esta esencia particular.

La palabra *Aletheia*, originalmente fue comprendida por los griegos como el acto de “no ocultación de lo siente” (Heidegger, 1976, p. 25), no relacionada equivalentemente a la verdad como esencia de lo verdadero. Más bien, la no ocultación como verdad, se planteó en Heidegger más allá de la reflexión en torno al concepto de verdad más habitual que cotidianamente manejamos –y que “significa hoy y desde hace mucho la concordancia entre el conocimiento y el objeto” (p. 26)–. Pues requiere, que primero emerja el objeto hacia su alumbramiento, para que el desocultamiento de la verdad se produzca y, recién luego de esto, su correspondencia con el conocimiento ocurra y adapte al objeto, pues “¿cómo puede mostrarse, si el mismo no es capaz de estar fuera de la ocultación, si el mismo no está en lo no-oculto? La proposición es verdadera, en cuanto se rige por lo no-oculto, es decir, por lo verdadero” (*Ibídem*). De manera que la verdad, entendida habitualmente como lo correcto o el intento de coherencia entre objeto y conocimiento en su representación, “se levanta y se cae con la verdad como no ocultación de lo siente” (*Ibídem*).

Así, no basta solo con llegar a una representación correcta, “ni siquiera podría presuponer que algo –por lo que nos regimos– sea manifiesto, si la no-ocultación de lo siente no nos hubiera expuesto ya aquello clareado” (Heidegger, 1976, p. 27); dicho de otro modo, no basta con afirmar que algo sea correcto (o en correspondencia con la realidad), sino que primero tiene que aparecer el objeto iluminado como protagonista de aquello que representa y que comunica.

Con ello, cabe preguntarse de qué manera acontece, entonces, la verdad como desocultación o alumbramiento; y para esto nos sitúa Heidegger (1976) en lo que significa lo desoculto mismo, primero comprendiendo a lo siente: “las cosas son y los hombres, las ofrendas y los sacrificios son,

animal y planta son, útil y obra son. Lo siente para en el ser” (p. 27); pues los objetos se fundan en sí mismos como ser. Sin embargo, además del siente en sí mismo, sucede algo otro para que éste acontezca frente a nosotros, siendo esto otro un lugar iluminado y abierto desde el cual el siente aparezca o desaparezca, el cual “un claro es. (...) Este centro abierto, por lo tanto, no está cerrado por lo siente sino que el centro clareante mismo, circunda todo lo siente como la nada, que apenas conocemos” (*Ibídem*), pues ¿quién conoce las profundidades insondables del universo, que rodea cada cosa y la ilumina?

De forma que el claro es quién rodea al siente, iluminándolo, y en el cual él puede acontecer como obra de arte; pues solo esta luz es la que “nos regala y garantiza a nosotros, un tránsito hacia lo siente que nosotros mismos no somos y el acceso al siente que nosotros mismos somos” (p. 27), todo mediante el arte.

En síntesis, para que lo siente se oculte y, en contraste a través de ello el sentido de lo desoculto o lo iluminado aparezca, se hace necesaria la existencia de lo iluminado desde lo cual también pueda desaparecer: “el claro en el que está medio adentro lo siente, es, a la vez, en sí un ocultar” (Heidegger, 1976, p. 27); manifestándose este ocultar del siente de dos maneras reconocibles: en *el negar y el desfigurar* cualquier cosa presente en la obra y en la tierra.

Así, el ocultar puede ir desde un negar a un desfigurar, no distinguidos claramente debido a que “el ocultar se oculta y se desfigura a sí mismo” (Heidegger, 1976, p. 28); en consecuencia, este lugar abierto e iluminado que rodea al siente “no es nunca escenario rígido con un telón constantemente alzado en el que la acción de lo siente se desarrolla” (*Ibídem*), pues la iluminación ocurre a partir de esta doble posibilidad de ocultar. Allí ocurre entonces, el acontecimiento del no-ocultamiento o verdad, que jamás es “ni una propiedad de los objetos en el sentido de lo siente, ni una propiedad de las proposiciones” (p no. 28).

Por ende, ya podemos distinguir que la esencia de la verdad existe cuando se contempla desde este doble ocultar (negar y desfigurar) dentro de la no-verdad; no queriendo decir con esto que la verdad sea falsedad, sino más bien que la verdad, es a su vez, también su contrario: “la verdad es en su esencia no-verdad” (Heidegger, 1976, p. 28). Tampoco quiere decir que la verdad nunca sea la verdad, sino que para aprehenderla resulta necesario “que sea, dialécticamente representado, siempre también su contrario” (p. 28); lo cual se interpreta como el surgimiento de la ficción o

todo el paradigma oculto que aún no ha emergido de la imaginación, negado y desfigurado⁹, en contraposición a la verdad iluminada; es por esto que la verdad para que se construya, necesita de su contraria no-verdad que prepara el camino hacia futuras comprensiones y objetos nuevos de arte, que todavía no hemos visto.

“Esto antagónico es la contienda original” (Heidegger, 1976, p. 28- 29); y debido a la variabilidad de la verdad a causa de su posibilidad del negar o del desfigurar, “el mundo no es simplemente lo abierto que corresponda al claro y tampoco la tierra lo cerrado que corresponda al ocultar” (p. 29). Más bien, para Heidegger, el mundo es el lugar abierto e iluminado, mediante el cual funda “las vías de las directivas esenciales en las que se conforma todo decidir. Pero toda decisión se funda en algo no dominado, oculto, extraviante, de lo contrario jamás sería decisión” (p. 29); pues en cada decisión hay un arrojo y atrevimiento a modelar la materia y representar el mundo humano.

Y ambas, tierra y mundo son codependientes, y en el arte fundan su verdad en contienda como su esencia: “Tierra solo emerge a través del mundo, mundo solo se funda sobre la tierra, en la medida en que la verdad acontece como proto-contienda de clareo (claro) y ocultar” (p. 29).

Y en efecto, este fenómeno solo aparece en pocos lugares, siendo la obra de arte una de ellas, pues “conquista la no-ocultación de lo siente en totalidad” (Heidegger, 1976, p. 29). Aunque no debe ser entendida como la reproducción correcta de la tierra y sus objetos, sino más bien, como “*lo siente en totalidad se lleva a la no-ocultación y se mantiene en ella*” (*Ibídem*), siendo este mantener, originalmente, un cuidar o resguardar la apertura o iluminación del mundo que ocurre dentro de la obra de arte. De modo que lo que sirvió de ejemplo de útil habitual, nos sirve ahora para representar a la obra mediante los zapatos de campesinos tematizados por Van Gogh en su pintura, pues en ella:

“acontece la verdad. Esto no mienta que aquí se copie correctamente algo de antemano, sino que en el llegar-a-manifestarse del ser-útil del zapato, llega lo siente en totalidad, mundo y tierra en su antagonismo, a la no-ocultación de lo siente” (Heidegger, 1976, p. 29).

⁹ De esta doble ocultación también se puede desprender la idea de enmarcación tanto de la fotografía como de un cuadro, el cual ilumina cierta parte del mundo, sin embargo, deja fuera todo lo demás como especie de negación de su existencia. En esta situación hay un ocultar así mismo como un iluminar el mundo. Un ejemplo de desfiguración pudiera ser cualquier tipo de distorsión de las figuras vistas en la tierra, la cual oculta las formas originales de estas; no solo desde lo pictórico, sino también el extrañamiento verbal de la poesía o la metáfora, por ejemplo.

Por tanto, el arte no está obligado a representar al zapato en un extremo figurativo para expresar la verdad, sino que esta se significa fundamentalmente como hacer acontecer la no-ocultación o apareamiento de todo lo siente: el zapato es expresado por el artista, iluminando en él su esencia como siente del mundo y con esto, también hace patente a la verdad. “De este modo es clareado el ser-ocultante” (Heidegger, 1976, p. 29) o así se ilumina lo que hay en esta tierra. Así es como “el poner en obra la verdad es la esencia del arte” (p. 30).

d. La obra-cosa de arte y su función comunicativa

Por esos mismos años, en que Heidegger creaba las primeras versiones de su escrito acá citado, Jean Mukarovsky, crítico y teórico literario, también se interesó por este tema, aunque apuntando a la dimensión semiológica del arte; pudiendo entonces hacer una revisión muy en la línea de la fenomenología del arte planteado por su contemporáneo filósofo, aunque con una distinción más explícita del papel contextual o cultural que la obra igualmente necesita para su comprensión. “El arte como hecho sígnico”¹⁰ citado desde el libro *Signo, función y valor estético: Estética y semiótica del arte de Jean Mukarovsky* (2000) comienza comentando cómo las ciencias del signo le dieron relevancia al estudio de los contenidos psíquicos individuales como expresión de las profundidades de la conciencia colectiva; afirmando que este contenido al ser comunicado, sobrepasa los límites de la conciencia individual, adquiriendo el carácter de signo. Así, cuando se aplica esta reflexión a la obra de arte, esta no puede ser considerada un mero estado subjetivo de la conciencia individual, tal como los estados de ánimo del autor o del sujeto que la percibe: “es claro que todo estado de la conciencia subjetivo posee algo de individual y momentáneo que lo hace inasible e incommunicable en su conjunto, mientras que la obra de arte está destinada a mediar entre su autor y la colectividad” (2000, p. 88): por lo tanto aspectos como el estado psíquico del creador o de sus receptores quedan en segundo plano, cuando se habla de signos en el arte.

Primero, para hablar del signo de la obra de arte, hay que identificar *la obra-cosa* como significante externo, el cual queda ligado al mundo de los sentidos y, por lo tanto, accesible a la percepción de todos; aunque es debido considerar, tal como lo hizo Heidegger, que esta no puede ser reducida

¹⁰ Inicialmente se presentó en una conferencia redactada en el año 1934, llamada “El arte como hecho semiológico”.

solo a una cosa, ya que “al desplazarse en el tiempo y en el espacio, cambia completamente de aspecto y de estructura interna” (Mukarovsky, 2000, p. 89). Consecuentemente, la obra-cosa como signo en completitud, debe entonces considerar este símbolo externo (como '*significante*', en la terminología de Saussure), sumado a un *significado* resguardado por una conciencia colectiva, y, finalmente, *lo que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad*. Todo esto, como elementos triádicos que participan en el proceso de semiologización del arte.

Dentro de este proceso y, en primera instancia, la experiencia del individuo es percibida mediante los elementos psíquicos subjetivos que existen sobre el área artística (o sobre cualquier área del pensamiento) en su conciencia. Mas, según Mukarovsky (2000), para que esta experiencia logre el estatus de signo debe ser transformada desde lo subjetivo –como la experiencia de una conciencia individual– a lo objetivo, o dicho de otro modo, hacia un significado entendido por un grupo de personas que convencionalmente asocian tal obra con tal experiencia, como un estado de la conciencia en común. Y este proceso de objetivación de un signo se puede dar de dos maneras: según la calidad y cantidad¹¹ de significaciones que se le otorguen a la obra de arte. El individuo, a través de estas dos formas de objetivar sus experiencias, ahora, conecta con la realidad que el artista quiso plasmar en ella, pero según el universo de lo ya sabido por la conciencia colectiva (saberes enciclopédicos, conocimiento de mundo, conocimiento especializado del arte, por ejemplo, etc.); de esta manera se objetiva su significado y se vuelve signo, aunque “similar al de los significados ‘secundarios’ de una palabra” (p. 89) debido al carácter sónico particular del arte.

Esta significación secundaria, es importante de interpretar, pues constituye según se observa, una objetivación del significado distinta al de las meras-cosas y útiles, en donde habitualmente relacionamos el conocimiento tangible de estos a una palabra denotativa que la designa. En cambio, se pudiera comprender que, en primera instancia, el objeto de arte denota un elemento funcional al sistema de arte (ya sea exhibido en un museo, galería, en un libro puesto en librerías o bibliotecas, en un teatro, en una locación urbanística, etc), y en segunda instancia, connota a través de él,

¹¹ A partir de lo interpretado de esta lectura, se comprende que la calidad hace referencia al uso de la crítica artística al momento de elaborar la significación de la obra. Es decir, si la obra posee técnicas vanguardistas, debe contener dentro de su estudio, sólidos antecedentes de este tipo de arte, para que su significación sea de calidad y, por lo tanto, proceda a objetivarse. Así mismo, la cantidad de significaciones consolidadas dentro de un parámetro de significación, o dicho de otro modo, la repetición sostenida de una misma interpretación por parte de diferentes emisores, valida aún más esta lectura de la obra, y por lo tanto, igualmente contribuye a objetivarla.

representaciones no documentales de la realidad que se utilizan para simbolizar otros significados¹² presentes en el espíritu humano, tales como el amor, la pasión, la angustia, la protesta política, etc; y por esto, se interpreta que Mukarovsky refiere al significado del arte como similar al significado secundario de una palabra.

Las teorías estéticas hedonistas, que pudieran ayudar a significar este objeto de manera objetiva, son obviadas por Mukarovsky (2000), ya que considera que el “placer producido por una obra artística puede a lo sumo alcanzar una objetivación indirecta en calidad de ‘significado secundario’ potencial” (p. 89). El placer, al pertenecer a la dimensión de los estados psíquicos subjetivos de un individuo, no alcanza a asegurar un significado convencionalizado y común de una obra en particular: “si bien existen en la historia del arte períodos que tienden a provocarlo, hay también otros que se muestran indiferentes a este respecto o que incluso buscan el efecto contrario” (p. 89-90). Por ende, no encontramos en el placer una definición unívoca en torno a este significado secundario del arte.

Así, el signo que “es una realidad sensible que remite a otra realidad, la cual debe evocar” (Mukarovsky, 2000, p. 90), nos impulsa a preguntarnos respecto de lo que representan las obras de arte. Si afirmamos que, por ejemplo, pertenece al de los signos autónomos, el problema de la obra-cosa y su relación con la realidad no queda resuelto. Pues, si bien el signo siempre apunta a algo, aunque esta no sea una realidad determinada, y siempre “debe ser comprendido de la misma manera por el emisor que por el receptor. Solo que, en el caso de los signos autónomos, ese ‘algo’ no está claramente determinado” (*Ibidem*).

El arte entonces (y siguiendo con esta interpretación), frente a la complejidad de su significado, desarrolla una forma de reificarse, pero solo indirectamente; como si parcializadas o amplificadas, estas obras-cosas solo accedieran a las connotaciones de la experiencia humana representada como significaciones secundarias del mundo en que vivimos. Esto parece limitante, digamos, para los que viven en medio de mundos totalmente operacionalizados para la comodidad humana, pues no colabora en este modo de vivir; más para los artistas posibilitó un paradigma más amplio que el de

¹² Un ejemplo de lo anterior, pudiera ser utilizar una fotografía de protesta política para simbolizar la injusticia social. O la pintura de Jean-Antoine Watteau, *Peregrinación a Citerea* (1717) con sus personajes en posiciones de descanso y disfrute para evocar placer en el espectador; o al revés, *El grito* (1893) de Edvard Munch, no representa solamente, en el espectador, el alarido de un personaje en la calle o en un puente, sino también se encuentran presentes otros significados secundarios como la expresión de la angustia existencial de una vida complicada.

las cosas puramente humanas en su espectro perceptivo –sin negar ni relegar a las artes que figuraron excelsamente el realismo artístico–, abarcando la obra con la libertad de tener o no, “una relación indirecta con la cosa designada, por ejemplo, metafórica o de algún otro modo oblicua, sin dejar de apuntar a esa cosa” (Mukarovsky, 2000, p. 91).

De esta manera, para Mukarovsky, la realidad indefinida representada en el arte se corresponde con el “contexto total de los fenómenos llamados sociales, como la filosofía, la política, la religión, la economía, etc” (p. 90), manifestada en diferentes niveles de libertad representativa en la obra-cosa:

Por esta misma razón la historia del arte se ha confundido durante mucho tiempo con la historia de la cultura en el sentido más amplio de la palabra; y, viceversa, la historia universal tiende a tomar préstamo, para la delimitación de sus períodos, los momentos que marcan época en la historia del arte. (Mukarovsky, 2000, p. 90)

De esta manera, la cultura es un factor clave en el entendimiento del arte pues se interrelacionan. Es por esto que cuando la obra de arte se aleja demasiado de la escala de valores artísticos dados en su época, entonces las obras permanecen solamente al margen, aguardando con esperanza que la sociedad las signifique como tal algún día. Tal buena fortuna, ejemplifica el autor, tuvieron los llamados poetas malditos del romanticismo, pues su poesía en un inicio disonaba mucho con lo que en esa época se entendía por tal, aunque luego, pasado el tiempo, fueron integrados al sistema de la literatura de manera honrosa. Igualmente Mukarovsky advierte, para disipar confusiones, que en absoluto esta afirmación intenta hacer significar a este contexto “sin más, como testimonio directo o como reflejo pasivo” (p. 91) pues la obra de arte no puede suplir roles documentales históricos o sociológicos, sin estudiar antes la calidad de su relación con su contexto total de fenómenos llamados sociales y/o también exceder esta condición histórica y ascender a la ficción.

Así, a modo de recapitulación, Mukarovsky diagrama triangularmente los elementos que deben confluir para que la experiencia semiológica del arte suceda:

El estudio objetivo del fenómeno "arte" debe contemplar la obra artística como un signo compuesto por 1. un símbolo sensible creado por el artista, 2. un ‘significado’ (objeto estético) depositado en la conciencia colectiva, y 3. una relación con la cosa designada,

relación que apunta al contexto total de los fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la estructura propiamente dicha de la obra. (2000, p. 91)

Así, es importante considerar que la obra de arte como signo debe identificar estos elementos con el fin de comprender más integralmente a este objeto tridimensional: como signo externo, como representación interna y, sin dejar de considerar cómo esta comunidad lo observa y lo significa.

En este desarrollo reflexivo, Mukarovsky agrega que la obra en su función de signo autónomo, también posee la función comunicativa, y si bien se debe reconocer que hay artes con un significado comunicativo bastante difuso, tales como la música o la arquitectura, Mukarovsky se enfoca en las que poseen un funcionamiento comunicativo indudable.

Las artes que poseen asunto o tema, en primera instancia se pudieran asociar a un significado comunicativo más definido de la obra; aunque en realidad “todos los componentes, hasta los más ‘formales’, poseen un valor comunicativo propio, independiente del ‘tema’” (Mukarovsky, 2000, p. 92). Como ejemplo de lo anterior, Mukarovsky (2000) menciona los colores y las líneas de un cuadro de Kandinsky, las cuales significan algo, aun cuando no exista un tema determinado: “es en este carácter sígnico potencial de los componentes ‘formales’ donde reside el poder comunicativo de las artes atemáticas, que hemos denominado difuso” (*Ibídem*); y es el título puesto a la obra, la que unifica el sentido de estas. De manera que toda estructura artística funciona como significado, de lo cual vale distinguir entonces que, de estas dos funciones sígnicas de la obra de arte: la autónoma y la comunicativa, sólo la comunicativa está “reservada principalmente a las artes temáticas” (*Ibídem*) reflejadas en motivos más claramente identificables con la realidad que se puede o se podrá apreciar.

Entonces, para determinar la relación del arte con su tema, surgen complicaciones más sutiles entre la relación de la obra y su contexto total de fenómenos llamados sociales: “ya que, como signo comunicativo, el arte apunta a una realidad determinada, por ejemplo, a cierto suceso o a un personaje histórico” (p. 92). Así, los temas funcionan casi idénticamente a los signos puramente comunicativos, aunque con la diferencia que su relación con la cosa designada no tiene valor existencial (Mukarovsky, 2000): “mientras valoramos la obra como producto artístico, no podemos formular como postulado el problema de la autenticidad documental de su tema” *Ibídem*).

De esta suerte, y a modo de recuento, comenta entonces Mukarovsky que “las artes temáticas poseen todavía una segunda función signica, a saber, la función comunicativa” (Mukarovsky, 2000, p. 94), desprendiendo de esto, finalmente, que las artes temáticas conciernen tanto al signo autónomo o atemáticas (desde el cual se unifican formas, figuras, sonidos, palabras en un tema), como al comunicativo; y que sin embargo el signo comunicativo del arte está más claramente tematizado a causa de su condición más directamente ligada a los sucesos, objetos o personajes históricos. De este modo, la relación de la obra-cosa con la realidad designada, es de mucha importancia pues de esta dependen los factores de su estructura: ya sea autónomamente o mediante elementos más claramente comunicativos, debido a que “es muy importante para la estructura de una obra dada saber si la obra trata su tema como ‘real’ (incluso como documental) o como ‘ficticio’, o si oscila entre estos dos polos” (p. 93).

Gianni Vattimo, en su libro *Poesía y Ontología* (1993) y en su capítulo “‘Lenguajes’ de las artes y lenguaje-palabra”, se refiere al aspecto también comunicativo de la obra aunque ahora en relación a la crítica del arte que esgrima la labor de explicar este signo conformado por esta triada de Mukarovsky (2000). Menciona, en un pie de página y desde el ámbito creativo del artista que interacciona con su contexto, que lo creado en la obra está “cargado de historia, comporta reglas internas de uso y manipulación, contiene determinados significados simbólicos, que el artista, en la medida que adopta esa materia, asume como intrínseca a la obra” (p. 55). Así mismo, Vattimo destaca, citando a Mikel Dufrenne, que este lenguaje no es informativo, sino más bien se comporta de manera expresiva: “expresa propiamente con la presencia misma de la obra en su fisicidad, más que remitiendo, del modo que sea, a un significado” (*Ibidem*), nuevamente considerando a la obra-cosa para la construcción de este; mas, los artistas crean arte en la medida en que violan estas reglas determinadas de su gramática, siendo, por tanto, la obra, “una variación significativa en el ámbito de un código” (*Ibidem*). Esta es también otra manera de comprender el significado secundario antes mencionado.

Este lenguaje del arte, que más que informativo, se comporta de manera física y expresiva, se hace más visible en las poéticas explícitas o manifiestos –que representan un camino todavía más directo de contribuir al aspecto comunicativo de la obra–. Estos tipos de textos, implican una “relación particular que se establece entre los ‘lenguajes’ de las artes no lingüísticas (en el sentido de lenguaje-palabra) y la palabra” (Vattimo, 1993, p. 53). O dicho de otro modo, la necesidad de

consultar y profundizar respecto de una obra que se contempla, implica una función explicativa o propedéutica “de la palabra, dicha o escrita, respecto de las obras de arte, sean lingüísticas o no” (p. 55).

La crítica, por ejemplo, pudiera asimilar la concreción de esta función propedéutica antes mencionada, sin embargo esta vía no responde del todo a la problemática entre el lenguaje-palabra y los lenguajes de las artes, según Vattimo (1993). Este problema del lenguaje en el arte resulta actualmente muy desarrollado por la sociedad de mercado, que frente a su frenético valor de cambio mediante las obras de arte, debe encontrar una vía hacia un rápido entendimiento y promoción de los siempre “nuevos productos, nuevos símbolos, nuevas mitologías; pero estos nuevos símbolos, por su rápido sucederse, necesitan de una especie de mediación para hacerse aceptar ampliamente por la conciencia común para digamos, hacerse comprender” (Vattimo, 1993, p. 56), tal como antes vislumbró Mukarovsky (2000).

Esta función propedéutica o explicativa formulada por las poéticas y la crítica, tiene el objetivo de “entrar rápidamente en la conciencia común ciertos símbolos que, por sí solos (pensemos en ciertas formas de las artes visuales), se impondrían muy lentamente” (Vattimo, 1993, p. 56): sin más, “hoy nadie puede acercarse al arte contemporáneo sin tener en cuenta los programas, las formulaciones “literarias”, ni educarse solo a través de la adquisición de una familiaridad con determinados mundos de formas, sonidos” (p. 56-57). Esta manera de otorgarle un lenguaje explícito a las artes y aceptación rápida de estos símbolos, funda también su efímera existencia de consumo, aunque dejando de paso un entendimiento que no existiría de otro modo sin la mediación de este lenguaje teórico.

Y, pues sucede que si bien la crítica ha realizado un loable trabajo en este ejercicio de acercar la obra al espectador mediante la palabra, los artistas no siempre se sienten plenamente satisfechos con análisis puramente formales de sus obras, sino que buscan una apreciación más profunda de ellas. Por esto, la crítica no siempre representa un camino facilitador de la comunicación del arte debido a que el paso del tiempo manifiesta más obras que transgreden el goce tradicional de ellas: por ejemplo las de vanguardia exigen un tipo diferente de apreciación que las obras más tradicionales y figurativas; o el del arte dadá o del pop-art, los que “más bien, pretenden ser insertados en un discurso más general (por ejemplo subversivo o irónico con respecto a

determinados modos de vivir y de pensar), discurso que, precisamente, se hace comprensible y plenamente significativo sólo como palabra” (Vattimo, 1993, p. 57).

En conclusión, para que la obra de arte sea comprendida y gozada, necesita de un área que le otorgue inteligibilidad y que medie con lenguaje común su entrada a la conciencia o patrimonio de la cultura; siendo, entonces, la reflexión hacia las poéticas explícitas, una forma de “volver a plantear la cuestión general de la relación entre el lenguaje-palabra y los lenguajes de las distintas artes” (Vattimo, 1993, p. 57). No es que en este apogeo de “las poéticas, de la crítica, del discurso hablado y escrito sobre otros tipos de lenguaje” (p. 58) signifique que antes no existiesen, sino que, más bien, estas siempre ejercieron sin ser notadas. Sin embargo, en un momento en que las estructuras simbólicas presentan una mayor tensión para su interpretación, las poéticas se manifiestan con mayor relevancia.

Así, podemos señalar que la obra misma necesita de su condición triádica para su comprensibilidad; y a su vez, de la crítica para trasponer sus diferentes modos de expresión a palabras más explícitas y asimilables.

e. El objeto de arte: como símbolo externo indisoluble de su significado

Gianni Vattimo (1993) se refiere a la obra de arte como condición simbólica externa, a través de una contraposición del contenidismo y formalismo estudiado por la estética. Si se aísla, por ejemplo, la relación del arte con su motivo extraído de la realidad, el objeto adquiere protagonismo en la medida que él la manifiesta en el plano sensible. Esta expresión funciona como “una proposición de algún modo informativa sobre el ‘estado de las cosas’, sea este estado una situación emotiva del hombre, la configuración social de una época o la estructura misma del ser” (p. 127). Por otro lado, si se aísla el arte solo en función original a la conciencia, “el arte será definido como pura construcción formal de objetos que se imponen como válidos en cuanto que estopa dotados de una ‘estructura’, en cuyo conocimiento se experimenta cierto placer” (p. 127).

De esta manera, si se comprende el arte como objeto sensible, para su explicación, debemos también hablar del contenido, que dicho de otro modo, se corresponde a las experiencias humanas que este significa. Así mismo ocurre, si a la inversa, se intenta aprehender la obra desde su

contenido concienial, pues habrá que recurrir entonces a su manifestación material para explicarlo. No se aconseja aislar estas dos perspectivas del objeto, pues solitarias presentan contradicciones internas e insuficiencias “en torno a las cuales se ha atascado gran parte de la historia de la estética” (p. 128); de manera que para hablar de la condición externa de la obra, inevitablemente debemos recurrir al contenido o significado. Por ejemplo, el placer reconocido desde su forma sensible, representa un hecho sutil, que “implica ya una valoración sobre el logro de la forma: la estructura bella me produce placer como tal porque ‘reconozco’ que es como debía ser” (*Ibídem*). Sin embargo rápidamente esta percepción de la obra-cosa y de su forma, se explica mediante argumentos de corte psicológico o vitalistas, sobre todo cuando su postura se radicaliza. En efecto:

no es raro que desemboque en posiciones contenidistas: por ejemplo, el placer de la estructura bella puede ser reconducido a modos necesarios de funcionar en nuestra inteligencia o nuestra sensibilidad, o incluso, como lo han hecho ciertos teóricos positivistas, a hábitos perceptivos, intelectuales o valorativos inducidos en nosotros por la pertenencia a un determinado grupo social. (Vattimo, 1993, p. 129)

De esta manera, comprendemos que tanto forma como contenido, tienden a necesitarse para su completitud, tal como antes adelantó Heidegger mediante los términos exponer un mundo y preparar la tierra. Ahora bien, comenta Vattimo sobre Heidegger, que la verdad como esencia de la obra de arte –puesta en contienda entre lo que se ilumina y lo que desaparece desfigurado o negado en ella– es un acontecimiento, pues en cuanto esta se vuelve eventual, se entrega a “los horizontes históricos en el seno de los cuales los entes llegan a ser” (Vattimo, 1993, p. 131). Dicho de otro modo, la obra de arte se entrega a la existencia cuando sus objetos llegan a ser con todo lo que comunican, en un tiempo y lugar específico; por esto, es acertado hablar de “la *puesta-en-obra*; de modo que, “el ser en obra no es accidental a la verdad porque ella es acontecimiento” (*ibídem*), es decir, acontecimiento histórico que emerge desde la materia y llega a ser. Así, el objeto de arte queda indisolublemente ligado a esa verdad para su existencia, y viceversa. Así, entonces, desechada la obra-cosa u olvidada, también queda olvidada la verdad que en ella acontece.

Ahora bien, la manera de considerar el objeto como forma ligada a la verdad o contenido propuesto en ella, puede vincularse negativamente al formalismo, pues esta no-ocultación “podría confundirse pura y simplemente con la existencia física de la obra misma, con su estructura formal”

(p. 131-132); aun cuando también es ese algo otro o verdad como esencia de la obra de arte. Esta encrucijada se puede evadir en la medida se considere que la forma de la obra no es solamente “algo que defina simple y aisladamente la cosa particular, cerrándola dentro de su perfección estructural” (p. 132): “por el contrario, la obra es forma porque está colocada en el *Riss*, en la ‘brecha’ o ‘fisura’ que une y separa mundo y tierra” (*ibídem*).

De lo anterior, se interpreta que el significado y el significante de la obra de arte adquieren definiciones y distinciones claras, solo en casos aislados, como Heidegger (1976) y Mukarovsky (2000) lo señalan. Por ejemplo, Abraham Moles (1975) habla del objeto de arte mediante su valoración, por lo tanto describe su dimensión sensible como estrechamente ligada al significado connotativo de este, y del cual la estética forma parte, en muchos casos importante, como ya había advertido Mukarovsky (2000). Luego Moles enfoca su atención en la valoración comercial de los materiales y otros diversos valores que pueden adquirir las obras: valoración de trabajo, de antigüedad, de historicidad, valor mágico, etc. Este enfoque valorativo de Moles, es igualmente una indistinción entre la obra-cosa y el significado de esta, pues cada tipo de valoración que pueda tener este objeto ocurre a partir de la fusión de ambos aspectos (forma y contenido del arte); apreciando, así, cómo la forma y el objeto artístico, “no es algo que se defina simple y aisladamente por la cosa particular, sino comprendiéndola dentro de su perfección estructural” (Vattimo, 1993, p. 132).

Con todo, igualmente es necesario advertir que el objeto estético y el significado también son dos elementos que se presentan equivalentemente, según Mukarovsky (2000). Y en efecto, Edgard Carrit (2018) en su libro *Introducción a la estética* (2018), refiere que dentro de su objeto de estudio “el único dato del cual puede arrancar una filosofía estética es la experiencia estética de la humanidad” (Carrit, 2018, p. 23), la cual proviene de los juicios del propio filósofo y los atisbos de las experiencias estéticas ajenas que puedan resultar confiables.

Sucede pues que, en la experiencia estética, el factor psicológico influye de manera muy profunda; provocando que el método científico habitual, el cual excluye la experiencia personal, no aplique en el desarrollo de una teoría filosófica estética. Esta indeterminación teórica podría deberse a que, como anteriormente se comentó, el signo de la obra artística es similar a los significados secundarios o connotativos, produciendo que las definiciones de conceptos como belleza, placer o estética no encuentren resultados definitivos; es más, en su desarrollo “no haríamos sino repetir

indefinidamente el término ‘bello’” (Carrit, 2018, p. 26). Esto explica de manera más profunda lo que Mukarovsky quiso señalar con la terminología de “significado secundario” debido a que estas cualidades también dependen del interpretante, pues como considera Carrit: “las cosas no significan nada; somos nosotros los que con ella significamos. ‘La palabra es mitad del que la habla, y mitad del que la escucha’” (2018, p. 30). Como antes igualmente observa Mukarovsky, los caracteres subjetivos y psíquicos atribuidos a la obra, como el placer, “puede a lo sumo alcanzar una objetivación indirecta en calidad de ‘significado secundario’ en potencia” (2000, p. 89); pues, tanto el placer como la belleza desde la experiencia estética, “no es una cualidad que realmente tenga, sino como su posibilidad para llegar a ser significativa de algún modo para cualquiera de nosotros” (Carrit, 2018, p. 30).

Radoslav Ivelic en su artículo “Obra de arte y experiencia de lo bello” (1994) asume esta comunión en la construcción de la belleza artística, pues: “hay que entenderla como una irradiación del espíritu sobre lo sensible. Irradiación que, debido a la creatividad humana, puede transfigurarlos, sublimarlos todo, hasta los materiales más humildes, así como los aspectos más chocantes, más desagradables y repulsivos” (p. 11). De esta manera, en la experiencia estética se pueden evidenciar dos niveles: “una *estructura superficial*, que se manifiesta a nuestra percepción habitual, y una *estructura profunda*, que se aparece sólo a la intuición estética” [énfasis del autor] (*Ibidem*). La estructura superficial alcanza el nivel de la estructura profunda (o ese algo otro) a causa de la intuición, de manera continua y desvelando la belleza de la obra, la cual es “conocimiento simbólico de sentimientos humanos, intuidos en un símbolo concreto (Kupareo, 1964). Por esto, no se trata de experimentar, simplemente, sino que el artista nos presenta lo que sabe del sentimiento” (1994, p. 12). Y en efecto, el sentimiento que pertenece al mundo de lo subjetivo, por medio del artista adquiere una objetivación, en la medida en que la expresión de mundo del ser humano, es aceptado por muchas personas a la vez.

Esta forma de ver la belleza, demuestra que esta representa un valor del espíritu humano, “y que la hazaña del artista está en su capacidad de encarnar, de concretar las realidades invisibles, en realidades visibles” (Kupareo, 1994, p. 12) a través de la unión y tensión entre lo espiritual significativo y lo sensible material. Cuando ambos moran en equilibrio, emerge en el objeto de arte un símbolo, el cual, según Durand citado por Ivelic (1994) se desarrolla:

como una clase de imagen que se caracteriza por la irradiación renovada de sentido, que abre nuestro conocimiento, intuitivamente, al campo de lo que parece imposible de expresar sensiblemente y que, a la vez, es muy difícil o imposible de expresar, sino se manifiesta de un modo sensible. (p. 15)

De esta manera, el símbolo producto de una revelación espiritual y emocional, unido a su expresión sensible, ofrece un espectáculo digno de contemplación, debido a que es capaz de enunciar un algo renovado de sentido que la naturaleza no puede expresar mediante lo puramente tangible.

f. Relación con la cosa designada: el paso del tiempo y la ficción

La realidad representada en la obra de arte puede apegarse a las formas históricas conocidas en la cotidianidad de ella o alejarse y crear un nuevo mundo en forma de ficción. Para Mukarovsky, como anteriormente se advierte, esta realidad se corresponde al “contexto total de los fenómenos llamados sociales, como la filosofía, la política, la religión, la economía, etc” (p. 90), manifestada en diferentes niveles de libertad representativa en la obra-cosa. De este modo, la representación, ya sean memoriales hacia el pasado o, las temáticas extraídas de la realidad conocida, hasta las que se alejan más intensamente en forma de ficción o imaginación, todas provienen de la cultura o del contexto completo de una sociedad que va construyendo los significados de esta realidad.

Así, el siguiente análisis se enfoca en la manera en que se comporta el arte, dependiendo del tiempo en el que se sitúa esta realidad representada. Esto, debido a que si bien, tanto el espacio como el tiempo determinan históricamente a un contexto: el espacio, otorga especificidad y particulares significados que construyen una visión de mundo o conciencia colectiva, condicionados por el territorio y por las personas que habitaron allí; mientras que el tiempo, es una constante de cualquier contexto pues este pasa tanto en el sur como en el norte de esta tierra. Además, si observamos la caracterización del signo construida por Mukarovsky: “el signo es una realidad sensible que remite a otra realidad, la cual debe evocar” (2000, p. 90), se puede deducir que la realidad evocada se corresponde tanto con la memoria del recuerdo, como con este espacio no localizable de la fantasía o esta realidad aún no-documental.

Ahora bien, para hablar de la evocación hacia el pasado en el arte, utilizaremos al objeto antiguo que por sus apreciables características, sobreviven en el tiempo a pesar del desgaste que este entrega. Es una vía de reflexión alegórica, pues las obras que sobreviven como representantes de un periodo de tiempo, también sufren las mismas distinciones que estos los objetos alguna vez útiles. Pues en efecto, Abraham Moles (1975) comprende que los objetos de arte se conservan ante el “paso de las generaciones al contrario de lo que ocurre en general con los que conocemos en la vida cotidiana. Los ‘objetos de arte’ son los que mejor desafían al tiempo, debido quizá al *fetichismo* de que son objeto” (p. 132).

Estos objetos antiguos, para Baudrillard en el libro *El sistema de los objetos* (1969), son nominados como *objetos disfuncionales*. Estos, en su traslado temporal cumplen su función al significar el tiempo, aunque desde una perspectiva puramente mitológica pues “no cabe duda que no es el tiempo real, sino que son los signos, o indicios culturales del tiempo, lo que se recupera en el objeto antiguo” (Baudrillard, 1969, p. 84). Si estos sobreviven como representantes de su época, parte de su función también es la de ser un objeto definitivo y consumado cuando es exhibido de diversas maneras: “el tiempo del objeto mitológico es el perfecto: es lo que tiene lugar en el presente como si hubiese tenido lugar antaño, y lo que por esa misma razón está fundado en sí mismo es *auténtico*” (Baudrillard, 1969, p. 85). Lo anterior, debido a que en él se realiza la inmortalización de un algo antecedente, “proceso que equivale en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo” (*Ibidem*,).

Dos aspectos de la mitología del objeto antiguo son “la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad” (Baudrillard, 1969, p. 86). Ambos elementos se desprenden de la acción del nacimiento el cual necesita de una madre y un padre. El primero, como ejercicio de regresión hacia la madre, implica una involución hacia la fuente, pues “cuanto más viejos sean los objetos, tanto más nos acercan a una era anterior, a la “divinidad”, a la “naturaleza”, a los conocimientos primitivos, etc” (*Ibidem*). El segundo aspecto, pertenece a los dominios de la paternidad, pues “el simple hecho de que tal objeto haya pertenecido a alguien célebre, poderoso, le confiere un valor” (p. 87), y así, un posible estatus social le otorga la posibilidad de rastrear su huella creadora, filiación y trascendencia paternal.

Cuando estos objetos antiguos se encuentran con los modernos tecnologizados, se produce la significación de este en su calidad máxima: primero, a través de la seguridad que provoca la

supervivencia del objeto antiguo en relación a la inevitable y poderosa muerte humana; y luego también, en la profundidad familiar como “evasión a la propia infancia” (p. 91) no solo del individuo sino, incluso, de la humanidad. “Estos objetos fetichizados” (p. 90) según nomina Baudrillard, no son casuales ni mucho menos accesorios dentro del sistema de los objetos en medios cerrados (tales como una colección privada o un museo), sino que “simbolizan una trascendencia interior, el fantasma de un meollo de realidad en el que vive toda conciencia mitológica, toda conciencia individual” (*Ibídem*).

Así, entonces, distribuido el objeto antiguo en un nuevo tiempo y espacio, viene a expresar lo dicho por uno mismo o por una humanidad en específico. Como tal, “el objeto mitológico” o antiguo “de funcionalidad mínima y de significación máxima, se refiere a la ancestralidad, o incluso a la anterioridad absoluta de la naturaleza” (p. 92), los cuales según Baudrillard, nos conciernen como entornos “privadísimos” (p. 91) tales como el lugar de las interpretaciones subjetivas estéticas del arte, como el de retorno a la infancia o como los mitos locales que configuran el origen de un territorio habitado.

En definitiva, este objeto así resignificado solo por su supervivencia al tiempo, como anteriormente se mencionó, adquiere en su “exponer al mundo” una semiología muy parecida a la de la obra de arte descrita por Mukarovsky (2000). Al exponer el mundo pasado, este objeto de arte se desvincula de su funcionalidad, pudiendo evocar a través de él, una época o contexto particular; el cual nos acerca a un pasado maternal, como origen de la humanidad, y que pertenece filialmente a un artista histórico en especial.

Y en efecto, los objetos memoriales, según Bodei (2013), “constituyen documentos dotados de intrínseca dignidad, capaces de evocar racimos de recuerdos y una cosecha de informaciones útiles para el conocimiento no solo de la historia material, sino de la historia *tout court*¹³” (p. 50). De manera que los objetos de arte pueden evocar realidades designadas del pasado mediante la apelación a la memoria de los recuerdos; lugar que en nuestra mente ocupa un espacio tan frágil y olvidadizo, y que dichos objetos nuevamente ayudan a traerlos al presente. “El objeto nunca nos es dado en su integridad, cada percepción remite inevitablemente a la memoria y a la imaginación,

¹³ trad. desde el francés: “en absoluto”.

que lo completa según lineamientos bosquejados, que permiten su reconocimiento” (Bodei, 2013, p. 60); aun cuando el paso del tiempo nos vaya quitando de a pedazos la historia real contada allí¹⁴.

Por otra parte, una mirada hacia el futuro¹⁵ y su injerencia en el objeto de arte, implica comprender que, en primera instancia, la imaginación existe funcionalmente, para crear mapas mentales que nos lleven a solucionar problemas vitales del ser humano. De esta manera, y desde el presente, el futuro es intrínsecamente ficción, incluso si este se presentara como directa representación documental de este contexto total de los fenómenos llamados sociales. Remo Bodei (2013), citando a Leopardi, comenta que en la ficción “el alma se imagina lo que no ve, lo que aquel árbol, aquel seto o aquella torre le esconden, y va errando en un espacio imaginario, y se figura cosas que no

¹⁴ Resulta interesante consultar los hallazgos de la ciencia respecto de cómo los seres humanos captamos la ficción y el paso del tiempo a modo de memoria. Por estos actuales años, los ejecutivos de producción Claire Gordon, Joe Posner, Ezra Klein y Chad Mumm, estrenan una serie documental llamada *La mente, en pocas palabras* (2019) a través de la plataforma de difusión Netflix; esta explora el funcionamiento de cerebro de manera concisa y explicativa para cualquier espectador que se inicia en estos temas. El capítulo “Recuerdos”, de la serie referida, se inicia comentando cómo “algunos momentos se sienten tan importantes que creemos que hay una grabación perfecta de ellos en nuestra mente” (Gordon et al., 2019-presente); sin embargo, lo que realmente podemos guardar en ella, sobre todo si se trata de un recuerdo impactante emocionalmente, es menos de lo que nosotros creemos: “sabemos que el 50% de los detalles de ese recuerdo cambia en un año, aunque la mayoría esté convencida de que son 100% correctos” (Gordon et al., 2019).

De esta manera, nuestra memoria podría resguardar lo más relevante de la vivencia, pero no los detalles de la situación como la experimentamos exactamente. Incluso los recuerdos que construyen los pilares de nuestra historia pueden cambiar y deformarse con el tiempo. Pues, resulta que lo guardado en la memoria “no son grabaciones de alta fidelidad que almacenamos (...). No recordamos cada detalle de cada experiencia; no obstante, lo que usamos es conocimiento preexistente como la memoria semántica o los hechos que tenemos... o nuestros prejuicios y creencias ... para llenar las lagunas” (Gordon et al., 2019-presente). Y en el momento en que rellenamos recuerdos con detalles que le dan coherencia a la historia desgastada del pasado, comienza a erigirse la ficción.

¹⁵ Este mini-documental también menciona el caso de Henry Molaison, el cual sufrió una cirugía cerebral a los 27 años, para tratar su epilepsia. El cirujano, el cual publicó el caso en la revista *Journal of neurology, Neurosurgery, & Psychiatry* (1956), le extrajo su hipocampo, ante lo cual, y según los registros del médico, no tuvo mayores cambios en su comportamiento a excepción de la memoria episódica la cual guarda las experiencias personales o su historia de vida, –a diferencia de la memoria implícita que registra los hábitos mecanizados y de la memoria semántica que recuerda las palabras, hechos, fechas, etc.–.

El descubrimiento posterior respecto de esta memoria arrancada (por la extracción quirúrgica del hipocampo) reveló que Henry Molaison, no solo había olvidado su vida, sino que tampoco podía imaginar qué haría mañana: “los científicos creían que no solo había perdido su pasado, [sino que además] no podía imaginar el futuro” (Gordon et al., 2019). En suma, según este y otros estudios posteriores, el futuro y el pasado parecen estar ligados; es más, situados en el mismo lugar mental: el hipocampo. Lo curioso, es que habitualmente intentamos separar los recuerdos como reales, de la ficción como imaginada, siempre como dos elementos separados, y resulta que en nuestro cuerpo, son ejecutados por la misma área cerebral. “Cuando dejas que tu mente deambule, cambias de lugar todo el tiempo, recuerdas e imaginas. Tu mente es una máquina del tiempo” (Gordon et al., 2019).

podría figurarse si su vista se extendiese por doquier, porque lo real incluiría lo imaginario” (p. 60).

En el capítulo “El arte que salva”, de su obra citada, Bodei, parte vislumbrando cómo el arte con su comportamiento particular, separa a los objetos desaparecidos o útiles, de los que superviven, al tiempo y el espacio en los cuales fueron destinados a vivir. Pues el arte, en su particular naturaleza, les devuelve la valoración afectiva que habían perdido: “el arte precisamente, nos introduce en aquello que está más cerca del corazón (...), o sea, en el inagotable núcleo de sentido de las cosas, de las que vuelven a surgir” (p. 115).

Y precisamente en el estudio de estos “*qualia*” o estados cualitativos de la experiencia psicológica individual en el arte, se otorga más espacio reflexivo a la fantasía que posibilita un movimiento mental hacia “tantos itinerarios posibles para enfocar gradualmente uno u otro aspecto de la experiencia sugerida por la visión” (Bodei, 2013, p. 119). Estos múltiples itinerarios, dan lugar a la ficción que muchas veces inspira la realidad futura, las decisiones o las potenciales opciones de acción; sin embargo, desde una posible perspectiva más dramática cuando hablamos de arte, que por acción de la mente, encuentra el

territorio de la fantasía artística como *atopía*, como un lugar inclasificable, irreductible al espacio de la *res extensa*, que no pertenece al dominio de la realidad absoluta ni a aquel –que es su supuesto especular- de la utopía, de lo no-existente por definición. (Bodei, 2013, p. 120).

En este espacio de la ficción, el ser humano encuentra por momentos su máxima satisfacción, pero en una “lejanía cercana” o “espacio simbólico en que nunca hemos estado pero que nos parece conocido desde siempre, como si fuera un ajeno país interno, perdido y a veces reconquistado” (p. 121). El deseo, como motor inextinguible de retorno a esta otra realidad, resulta ser lo que paradójicamente buscamos captar en plenitud y totalidad, sin poder acercarnos a ella aunque esté tan cerca. Y por alguna razón, nos “resulta más importante de entender y aferrar emotivamente” (p. 122), aunque solo se manifieste mediante alusiones.

Bodei (2013), pudiendo captar el deseo de la fantasía, la describe así: es “la meta [que] se sustrae, dejando tras ella la inquietud y la molestia de una promesa no cumplida, la sensación de un espesor insondable del mundo, que es también un eco de nuestra profundidad” (p. 122), pues, no podemos

cautivarla para nuestro dominio permanente. Así, *el deseo, como herida de la realidad*¹⁶, impulsa la vivencia medio oculta, medio revelada de la fantasía en el objeto de arte, para sustraer de allí lo insondable de la mente, sus extremos psicóticos, y sus creencias fundacionales, pero siempre dejando la inquietud y molestia de una promesa que no se cumple en la realidad, o no todavía; de esa manera, nos convertimos en “un tumulto de pasiones, del que fluyen y se propagan los conceptos, las imágenes y los sentimientos”, (p. 123) cuando nos sumergimos en libertad a la fantasía o cuando nos privan de ella.

¿Pero qué queda después de esta experiencia? se pregunta Bodei, ¿qué ha permanecido en nosotros luego de este encuentro momentáneo con los objetos de arte memoriales o ficticios? Pues, fundamentalmente, subsiste la impresión de que un rastro, al menos, de nuestros mejores acontecimientos queden adheridos o fijados en ellos: en las cosas y los lugares generalmente, más aún en el arte, que excepcionalmente funciona como guarda de estas sensaciones y experiencias imaginadas o memoriales. Pues aunque se quisiera que la realidad que vivimos fuera más real, esta parece siempre condenada a la indefinición, al menos en parte. En esto la fantasía pareciera, paradójicamente, reflejar la realidad más certera del ser humano impulsado vitalmente a descifrar el desconocimiento del futuro o de la ficción revelada; como un reflejo insólito de lo antes no visto en nosotros mismos ampliado hasta el universo incierto.

Finalmente, citemos nuevamente al pintor y escritor Adolfo Couve, aunque ahora en una entrevista realizada en 1998 por Cristian Warnken en el programa *La belleza de pensar*. El video llamado *Adolfo Couve en la Belleza de pensar a comienzos de 1998 Parte 1* fue extraído de Youtube y editado por el canal Felipe del Villar (2020):

C. W.: Por qué la belleza está ahí, en lo pobre a veces, en lo desgastado, incluso en lo deteriorado...

A. C.: (Silencio prolongado) No, sé. Pero ahí está. Es que no sabemos lo que es la belleza, ¿me entiendes? Pero por lo menos la belleza es... es esquivada... Sé dónde no está la belleza... eso sí.

C. W.: ¿Dónde no está?

¹⁶ Frase dicha por Slavoj Žižek en su documental *The pervert's Guide to Cinema* (2006).

A. C.: Ah, no está en el mall, ni está en el fútbol, ni está en la teleserie, ni está en... ni está en lo brillante, ni está en el arribismo, ni está en la gente que corta los árboles, ni está en la gente que no respeta la naturaleza; ahí no está la belleza.

C. W.: ¿Por qué?

A. C.: Porque cuando una cosa es bella como *La Gioconda* o las pirámides, ya está dentro de la enumeración de las cosas. Es lo mismo decir madre que decir pirámide, es lo mismo decir árbol que decir *Madonna* de Rafael. Son artistas extraordinarios que han podido poner en la lista de lo que existe, lo que no existía, y que la naturaleza necesitaba. (2020, 16:03)

Adolfo Couve, mediante su reflexión tautológica sobre la belleza, medita sobre el arte en función de su objeto como obra-cosa. La belleza poseída por los objetos artísticos, viene a darles tal relevancia que comienzan a formar parte de las cosas perceptibles o sensibles del mundo. Sin embargo, es, a través de la fantasía o de la historia antes no contada, que surgen las obras en el mundo materializando una nueva belleza antes no vista y que la naturaleza necesita. Es por esto que la obra de arte se torna necesaria, y frente al deseo de ponernos como espectadores en una cercana y a la vez lejana experiencia de la fantasía o de la memoria, nos entregamos, por momentos, a dejar atisbos de nuestra historia pasada o futura en esa contemplación.

2. EL OBJETO PRE-HISPÁNICO COMO OBRA DE ARTE Y COMO OBJETO DE ESTUDIO

Cuando realizamos un tránsito intelectual hacia el pasado para descubrir la relación de los objetos con esos entornos en específico, entonces, debemos ajustar las palabras que usamos. Pues, el significado del arte, tal y como se ha comentado anteriormente, va mutando según su condición histórica. Por ejemplo, los intelectuales del siglo XIX en Hispanoamérica, se enfrentaron a una expresión artística que luchó entre los viejos preceptos del antiguo continente colonizador, y los nuevos fundamentos que buscaron definir los procesos de independencia nacional. Al respecto señala Manuel Mix en su capítulo “La cultura hispanoamericana del siglo XIX” (1993):

Se trata de una dialéctica de asimilación e innovación en la que se enfrentan a una cultura dominante, la hispanidad cultural, elementos marginales de los indios o africanos, elementos nuevos, influencia francesa, inglesa o elementos que estaban en semilla, identidades nacionales. (p. 55)

Para la conformación de estos estados nacionales, se necesitó idear una manera de unificar distintas naturalezas no siempre en concordancia; es por esto que las manifestaciones culturales y artísticas, que se gestaron en aquel momento, se expresaron mediante diversas áreas del pensamiento y estética. Mix (1993), aduce que es bastante simplificador decir que esta época se desarrolla mediante directrices Románticas del arte, pues la reflexión del continente referido se apoya en un inicio en las ideas ilustradas y estilos Neoclásicos, para terminar volcándose hacia el realismo con rebusque modernista, al cambio de siglo.

Así, el primer hispanoamericanismo surge inestable, entre miradas hacia el pasado para caracterizar la colonización española como una época “de barbaridades y tiranías” (1993, p. 56), y hacia un futuro que implica unificar a las naciones en una sola identidad. Bolívar, por ejemplo,

rescata del pasado español solo la lengua que sirve como base de unión americana; Martí, en cambio, identifica tres pasados: 1. El pasado español en la América-Hispánica, 2. el pasado de los pueblos originarios, y 3. el pasado inmediato. De los tres, el más relevante para él, es el precolombino, pues considera que, para la construcción de estados sólidos, este debe ser reivindicado desde su expresión ya mestiza, pues le otorga distinción a cada nación. En consecuencia, las costumbres y los ideales foráneos son fuertemente criticados¹⁷, destacando en ello la necesidad de reescribir la historia considerando también a los indígenas precolombinos, verdaderos protagonistas del proceso cultural del continente, pues, como apunta Martí, no se puede regir un país con ideas prestadas. Rojas Mix, cita *El manifiesto a Montecristo*, para testimoniar este ideal:

Surgen las estadísticas naturales del estudio directo de la naturaleza. Leen para aplicar, pero no para copiar. (...) Los dramaturgos traen los caracteres nativos a la escena. Las academias discuten temas viables. La poesía se corta la melena zorrillesca y cuelga del árbol glorioso, el chaleco colorado. La prosa centellando y cernida, va cargada de ideas. Los gobernadores, con las repúblicas de indios, aprenden indio. (p. 57)

Esta postura en la construcción ideal de los estados naciones hispanoamericanos, sin embargo, debió luchar con el acentuado criollismo exótico¹⁸ que aqueja a las más altas esferas, siendo, en el fondo, también una lucha contra la colonización. Por esto, José Martí ya había comprendido que el pasado precolombino debía conocerse a partir de sus propios habitantes amerindios, más profundamente aún que el griego. Así, el criollo dejaría de aspirar a estereotipos extranjerizantes europeos.

Lo interesante de estos antecedentes es que, si bien Martí intenta considerar en su ideal la reivindicación precolombina, ésta, en la práctica, apela a un pasado muy lejano, el cual parece difícil de recuperar; y, sumado a esto, la labor se complejiza durante la conformación de los estados hispanoamericanos, pues la sociedad de las naciones “civilizadas” se organizaron por castas

¹⁷ Aunque contrario a su pensamiento, se construye el ideal de Argentina con Alberdi y Sarmiento que usaron el estándar Estadounidense: “Argentina como los yanquis de América del Sur” (p. 56).

¹⁸ Según Rojas Mix, Rubén Darío, prologando un libro dijo sobre Santiago de Chile y sobre este exotismo criollo que allí pudo identificar: “Santiago toma el té como Londres, y la cerveza como Berlín... Santiago gusta de lo exótico, y en la novedad se siente cerca de París” (p. 57)

económicas y sociales europeizantes, mientras los pueblos originarios –que aportaron parte de su construcción identitaria para investir a cada nación latinoamericana con una distinción cultural frente a la otra– quedaron relegados a un espacio de marginación ciudadana.

Esto se repite en el arte precolombino, pues estos objetos fueron marginados de la escena artística de occidente. Por ejemplo, si bien algunos artistas como José Guadalupe Posada¹⁹ convierten al indígena y al mexicano en protagonistas de su arte, para entonces (y para la gran mayoría de los artistas), “el indio no parecía digno de interesar a la estética, ni de llamar la atención del creador. (...) Cuando se le introducía, al igual que al negro, era una nota de color local, una sátira o una anécdota” (Rojas Mix, 1993, p. 57).

Así, en la vuelta al pasado precolombino, sus manifestaciones artísticas no tuvieron la necesaria relevancia y quedaron reducidas a objetos pintorescos, pues las culturas indoamericanas “hasta entonces, no eran consideradas como altas culturas o como verdaderas culturas, con capacidad creadora y artística” (Rojas Mix, 1993, p. 58). Como prueba, el autor menciona que en la *Historia de América* de Robertson, los monumentos mexicanos y peruanos “no podían ni siquiera ser considerados como remedos de arte” (*Ibídem*), influido por su rechazo a las religiones originarias que los usaban con fines rituales o “idólatras”. Otro ejemplo es el comentario citado por Rojas Mix (1993) de Foster en *A Voyage Round the World* (1777), quien se refiere a las figuras de los Moáis de Isla de Pascua como obras cuyos “rasgos eran poco diferenciados, las orejas demasiado largas y que, un artista europeo se habría avergonzado de ellas” (*Ibídem*).

Las apreciaciones de Foster y Robertson solo son consecuencia de la casi exclusiva tendencia figurativa que tuvieron las artes occidentales hasta ese momento y que nos permiten comprender por qué los objetos artísticos o de culto prehispánicos no son admisibles dentro del paradigma artístico conocido por el siglo XIX: “tanto en el clasicismo como en el romanticismo imperaba una tendencia esencialmente figurativa que era incapaz de entender las formas que ‘distorsionaban’ las figuras y que recurrían a símbolos y motivos que no eran clasificables” (Rojas Mix, 1993, p. 58).

Este predominio figurativo y de bellas formas naturales en el arte, se expresa con mayor intensidad durante el siglo XIX pues, según Adolfo Colombres en su prólogo al libro *Hacia una teoría*

¹⁹ José Guadalupe Posada Aguilar, fue un ilustrador, caricaturista y grabador mexicano. Nació un 2 de febrero de 1852, falleciendo en la ciudad de México, un 2 de enero de 1913.

americana del arte (2004), escrito junto a Juan Acha y Ticio Escobar, se fragua un “esteticismo de base idealista que consagra el arte por el arte, el que conforma ya un sólido instrumento de dominación cultural en manos de una minoría culta metropolitana, que será emulada sin distancia crítica por las burguesías periféricas” (p. 13). De manera que el encuentro entre el arte llamado primitivo con este sistema figurativo dominante, en la segunda mitad del siglo XIX, se desarrolla, según Estela Ocampo en su libro *El fetiche en el museo, Aproximación al arte primitivo* (2011), “indisociable de la idea de civilización (...). El estereotipo de salvaje, agresivo, caníbal, infanticida, incapaz de organización y orden, irracional, se forja al calor del contacto entre Europa y el que será territorio de sus colonias” (p. 23). De forma que Europa toma estos objetos, a partir ya del siglo XVIII, planteándose a sí misma como “cultura universal”; condición que la autoriza a “entrar a todas las culturas en su museo, en forma de vestigios a su imagen. A todas las ‘estetizó’, las reinterpreto según su propio modelo y así conjuró la interrogación radical que para ella implicaban esas culturas ‘diferentes’” (p. 23-24).

Alexander Von Humboldt jugó un papel importante como primer reconocimiento del arte precolombino, pues fue encomendado a rescatar diversos monumentos del olvido, aunque ciertamente no los consideró dentro del orden “estético”, sino más bien como documentos históricos o “tipos misteriosos” de América. Así, Rojas Mix (1993), cita a Humboldt en su publicación *Vues des Cordillères* (1810):

Al publicar, después de mi regreso de México, un ensayo sobre el arte y los monumentos indígenas de los pueblos del Nuevo Continente, he expresado la esperanza de que el interés filosófico de nuestra vieja Europa se extienda poco a poco sobre la historia y los tipos misteriosos de la civilización naciente de América antes de la conquista española. No es el bello ideal, ni el sentimiento de perfección de las formas, lo que se busca en los monumentos de los pueblos del nuevo Mundo. (p. 58)

Este antecedente inicial nos permite comprender cómo Humboldt, cumpliendo con la encomienda de reiluminar estos objetos de arte, ‘pintorescos’ para la comunidad intelectual metropolitana, se encuentra dominado por las concepciones de la estética eurocéntrica, no pudiendo apreciar en ellos el particular cuidado que tienen con la forma, debido a esta corriente estetizante dominante del arte por el arte: “los monumentos de pueblos que no han alcanzado un alto grado de cultura intelectual,

ya sea por causas políticas o religiosas, eran pocos receptivos para las bellezas de las formas y sólo merecen atención como monumentos históricos” (Rojas Mix, 1993, p. 59). Sin embargo, esta re-iluminación del objeto prehispánico desde una óptica historicista humboldtiana, motivó, a través de sus escritos a artistas viajeros, así como al estudio sistemático de las ciencias arqueológicas, cambiando el juicio negativo respecto del mundo antiguo americano. De esta manera, múltiples estudios citados por Rojas Mix, empiezan a emerger ya en la década del 30 del siglo XIX: Por ejemplo, entre los años 1831 y 1848 se edita una enciclopedia de Edward Kingsborough, *Antiques of México*, la cual en sus siete tomos vuelve a reproducir los monumentos que Humboldt ya diera a conocer, así como una colección de pinturas y códices americanos. Las expediciones de M. Dupaix fueron publicadas en *Antiquités Méxicaines* en 1834 con dibujos del artista mexicano Castañeda y prologada por Humboldt:

Otros libros importantes siguieron: el de Carl Nebel, *Voyage Pittoresque et Archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* (París, 1836), también con prólogo de Humboldt; el *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán* (1838) de Frederick Waldeck y el de Frederick Catherwood *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (Londres, 1841). (Rojas Mix, 1993, p. 60)

Estos libros mencionados por Rojas Mix (1993), responden a intereses de investigación arqueológica, de objetos antiguos o de viajes exóticos, y surgen apoyados gracias al influjo Romántico que promueve la valoración de los mitos locales y de lo exótico; al mismo tiempo, abren un camino más cimentado al indianismo y luego al indigenismo; todo en pos de su estudio científico. Esto cambia la percepción de la historia pasada precolombina e interesa a Martí, quien a finales de este siglo considera necesario “reivindicar la tradición precolombina y afirmar que la española había sido una civilización devastadora; que aquél pasado era preciso no sólo resucitarlo, sino fortalecerlo y hacerlo vivir en la América mestiza” (1993, p. 60).

Sin embargo, a pesar de lo anterior y como bien precisa Estela Ocampo (2011) “el siglo XIX no recibe ninguna tradición de estudio o reconocimiento de esas artes” (p. 58) u objetos arquitectónicos o escultóricos precolombinos; que si bien encuentran la oportunidad de ser exhibidos mediante museos etnológicos y a través del desarrollo de la arqueología, estos lo son en

“el contexto de los objetos primitivos y siempre teniendo en cuenta su valor de enseñanza acerca de civilizaciones pasadas y no de valor estético” (p. 59).

Ahora bien, ya pasado el tiempo, durante el siglo XX, donde las vanguardias artísticas revalorizan las técnicas estéticas del arte indoamericano o del arte primitivo de manera más general (al incluir arte asiático, oceánico y africano); ocurre otro contratiempo, pues este objeto de estudio no se diferencia de los de otros continentes: “esta indiferenciación entre arte precolombino y arte primitivo²⁰ que hacían los artistas, que utilizaban un repertorio de formas cuyo contexto no les preocupaba, estaba en sintonía con las publicaciones didácticas o teóricas” (Ocampo, 2011, p. 60).

Por ejemplo, señala Ocampo, que en el libro *La décoration primitive*, -que consta de un compendio de cuatro volúmenes de fotografías como repertorio de motivos decorativos para estudiantes de arte-, se podían visualizar objetos diversos como los textiles, escultóricos, etc. aunque no solo precolombinos, sino también africanos y oceánicos. Los surrealistas tampoco distinguen el arte precolombino del de los demás continentes y los contextos específicos en que se producen. Por ejemplo, “Bataille, en un texto en que refiere el carácter extremadamente violento y sádico de las prácticas sacrificiales aztecas, lo incluye en sus reflexiones sobre el arte primitivo en general” (p. 61). Así Ocampo (2011) menciona otros ejemplos, con el fin de ilustrar cómo “para la vanguardia primitivista, pero también para los críticos y teóricos, de las primeras décadas del siglo XX no existía diferencia esencial entre estas dos formas de arte. Y su ‘descubrimiento’ sigue su curso similar al del arte primitivo” (*Ibidem*).

²⁰ 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 precisamente definida 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.

Si bien esta clasificación parece apropiada en primera instancia, hay elementos del contexto cultural en que se produce el arte precolombino –tales como la urbanización compleja, espiritualidad teocrática y la jerarquización social y cultural de grandes poblaciones–, que la igualan a la producción de civilizaciones de la antigüedad, como la mesopotámica, egipcia, griega pre-clásica y oriental, las cuales sí fueron incluidas en los museos de arte. El arte precolombino, del cual habla Ocampo, y que se acerca a la consideración del arte prehispánico que aquí estudiamos, solo se limita a ser exhibido en museos etnográficos, sin distinguirlo de otras culturas con diferentes *situaciones de desarrollo cultural y urbano*. Estela Ocampo sugiere que esto se produce debido a la:

discriminación que probablemente no tuviera más justificación que el hecho de que las culturas pre-griegas eran consideradas parte de la historia que seguía el hilo conductor que llevaría a Grecia y que representaba el pasado artístico de Europa; en tanto que las culturas precolombinas pertenecían a un ámbito ajeno, ese territorio del Otro, a pesar de que sus producciones artísticas fueran tan similares a las de las culturas de la Antigüedad. (Ocampo, 2011, p. 61-62)

Ejemplo de lo anterior, abundan, comenta la autora, incluso considerando casos de museos de arte como el Louvre o el British Museum, en donde se crearon salas de arte primitivo o decorativo sin desvincularlo de sus estudios etnológicos y sin diferenciarlos de otras artes llamadas primitivas.

Es importante señalar que entre los objetos de arte indoamericano que se pueden identificar se encuentran: textiles, orfebrería, cerámicas, u objetos naturales intervenidos, inscritos mayormente de ideogramas; objetos de arte expuesto en murales, tales como pictografías, geoglifos, arte rupestre; objetos de arte arquitectónicos y escultóricos, como la de cuerpos tridimensionales de figuras con connotaciones sagradas, pirámides o habitaciones de la deidad y planificaciones urbanísticas diversas.

Sus signos de comunicación artística requieren de tres elementos para su existencia: significante, significado y contexto total de los fenómenos llamados sociales; de modo que la percepción de un objeto en cuanto a su significante y significado, puede ser diferente en distintos contextos. La conciencia colectiva es la mejor fuente para entender el significado y función social de un objeto

y, en efecto, el arte que igualmente se figura como signo, debe objetivarse según significados propios del contexto que lo crea:

Porque como bien dice Ticio Escobar, el problema del arte es el de la estructuración simbólica de una comunidad, tarea en la que no se puede soslayar el tema de la dependencia, o sea, la acción de otros grupos sociales dirigida a estructurarnos sobre símbolos ajenos. (Acha et. al, 2004, p. 12)

Como menciona Colombres, en su prólogo ya citado, reafirma la idea que interpretar una obra desde la óptica incorrecta (o estructuras de símbolos ajenos) puede hacer desaparecer al objeto dejándolo huérfano, pues: “‘así como es la vida, así es la forma’, escribía Wright, frase que se podría elegir como fórmula para la descolonización del arte, pues la vida no es igual en todas partes” (Acha et. al, 2004, p. 16). De manera que se debe leer al objeto indoamericano desde su particular estética para poder descifrarlo.

A partir de estos enunciados, podemos insistir en que el objeto indoamericano “suele estar ligado a lo sagrado, al orden del ritual, y determinar que para ingresar al espacio de las formas prestigiadas las obras deben consumir el paso de lo sagrado a lo profano, es algo tan arbitrario cómo etnocéntrico” (Acha et. al, 2004, p. 14) pues, al hacerlo no se reconoce en su dinámica artística diferente a la europea, que mantiene su parte funcional intacta como primer significado, sin que afecte al aspecto estético inscrito en el “discurso de los objetos como mensajes connotativos de este” (Moles, 1975, p. 129), o como mensajes secundarios que expresan a estas dimensiones rituales. Sobre esta dinámica, Colombres señala lo siguiente:

Se podría afirmar entonces desde esta posición no sólo que lo utilitario resulta el sustrato necesario de lo estético, sino también que lo estético perfecciona el cumplimiento de las otras funciones. O sea que (...), las asociaciones utilitarias no pueden ser vistas como un yugo dentro de una teoría americana del arte, al igual que las religiosas, mágicas, políticas y otras que occidente considera extraartísticas. (Acha et. al, 2004, p. 14)

Así, pues, la dimensión estética en el objeto indoamericano fortalece las otras funciones a las cuales está destinada, igual que la pintura barroca utilizó la estética para representar de mejor manera al dios que exaltaba, o los griegos construyeron templos en representación de sus dioses. Lo

interesante de esta propuesta estética sobre los objetos indoamericanos, es que la relación útil del que emerge socialmente, todavía o muchas veces, sigue siendo identificable, pudiendo ser una vía hacia la información secundaria diseminada que estos signos presentan. Y aunque muchas veces aparecen parcializados o fragmentados, pueden ayudar a reconstruir estas conciencias colectivas amerindias averiadas o incluso fallecidas.

Colombres señala igualmente, que: “la arquitectura, que también es un arte, tiene hace mucho establecido que su raíz es doble: expresión y función, cómo lo sería para el arte popular americano” (Acha, 2004, p. 16). De esta manera, se presenta otra manifestación relativa a las bellas artes, que conserva su función utilitaria intacta pues resulta clave para que se mantenga erguida, aunque sin descuidar por esto las bellas maneras de darle forma a su materia.

Es por esto, que las asociaciones que posee el arte indoamericano con lo utilitario, no deben menoscabar la excepcional expresión de las conciencias colectivas que lo vivenciaban y que cada vez adquieren mayor relevancia a través de sus antiguos conocimientos. Coartar esta relación particular de la estética con lo utilitario, es desnaturalizarla y mutilarla, para que coincida con cánones extranjerizantes que no pueden semiologizarlos a cabalidad ante la falta de datos y de reconocimiento de esos objetos, verdaderos guardianes de mensajes relevantes y trascendentes para cualquiera que quiera investigarlos.

Sin embargo, se sabe que las conceptualizaciones del arte tradicional surgen desde la conciencia colectiva del Renacimiento europeo, a razón de desacralizar la experiencia artística y manifestarse como “una sucesión de objetos deslumbrantes y exclusivos, depositarios de la estructura artística, lo que implica desentenderse de su base social, de los complejos procesos que rigen su producción, circulación y consumo” (Acha et. al, 2004, p. 13), demostrando con esto una incompatibilidad fenomenológica entre el objeto aislado de arte occidental y el prehispanoamericano que mantiene su base social. Mas, esta concepción ha evolucionado, al comprender que existe un espectro de posibilidades para asumir el significado indefinido del arte, junto a sus muchas manifestaciones tangibles y, que utilitariamente sacralizadas, poseen, igualmente, una poderosa función estética.

¿Por qué se insiste en relacionar al objeto prehispánico e incluirlo con/en un sistema artístico que fuerza a significarse mediante otro núcleo central de colectividades (europeas o modernas)? Colombres (2004) responde a esta pregunta, considerando que tal acción remendaría la

marginación desde la cual ha sido tratado, y entregaría un espacio de respeto hacia lo creado por otras conciencias colectivas, que lo estimarían digno de pertenecer al estudio de las formas artísticas con propiedad. Se advierte en este estudio, que como, seres humanos pertenecientes al siglo XXI, sentimos la necesidad de encontrar explicaciones, casi neuróticamente, con el fin de dar respuestas y sentido a las manifestaciones sensibles, que poseen un innegable y especial cuidado con las formas. Además, el reconocimiento del significado de una estética diferente, permitiría comprender otras valoraciones de la belleza, la libertad, la imaginación, la fantasía y el arte, junto a las otras las formas que el humano elige para aprehenderlos mediante sus creaciones. El arte indoamericano refleja una serie de condicionamientos sociales que existieron y motivaron tal mensaje connotativo o secundario, evocado ahora también “como signo de una continuidad histórica recuperada, como vínculo con una cultura milenaria que dota a su lucha étnica de un contenido más concreto” (2004, p. 14), muy necesario luego de la devastación cultural originaria que dejó el advenimiento de la colonia y de la conformación de estados (en algunos de los casos); esto, como uno de los rasgos fundamentales en la identificación de este objeto de estudio.

El desafío, sin embargo, es conciliar y abrir las manifestaciones artísticas tradicionales, a otras formas reconocibles, pudiendo incluso explicarlas con las mismas herramientas teórico-conceptuales, ya que responden a una misma función comunicativa desde el orden del significado artístico. De esta forma, a través de la transculturación de conceptos teóricos eurocéntricos operacionalizados, se puede mediar un entendimiento intercultural equilibrado, al compararlos con fenómenos artísticos indoamericanos que se comportan de manera semejante.

Estela Ocampo (2011), menciona una característica relevante del arte primitivo, que igualmente se puede aplicar al arte prehispanoamericano. Este rasgo, según la autora, es objetivo y descaracterizado ideológicamente pues proviene de su contexto cultural particular: “las sociedades primitivas son sociedades sin escritura” (p. 55), precisando, en este estudio, que más bien no poseen escritura alfabética. Esta situación implica entonces que la oralidad ocupa un lugar central en el resguardo de la memoria colectiva, para el “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” (*Ibídem*). La ausencia de escritura alfabética, produce que el arte sea el responsable de transmitir sus 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” (*Ibíd.*).

3. PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN: SILENCIAMIENTO DE LAS CONCIENCIAS COLECTIVAS INDOAMERICANAS

José Bengoa en su libro *La emergencia indígena en América Latina* (2016), observa cómo el concepto “emergencia indígena”, supone un estado de hundimiento anterior, ya necesario de remediar en este continente. Y en efecto: “vemos hacia atrás un largo silencio indígena, solamente quebrado con movimientos de violencia, insurrecciones la mayor parte de ellas fracasadas y muchas veces movilizaciones en las que se ha escondido el nombre indígena propiamente tal”. (p. 111)

A partir de este enunciado, se puede apreciar la percepción habitual de nuestras culturas ancestrales de Latinoamérica; la cual no siempre refleja los procesos de reconstrucción identitaria autónoma que mucho de estos pueblos levantaron a través de la lucha, y de la comunión y rescate de su memoria a través de los ancianos y de lo archivado en sus objetos de arte. Esta conciencia, no oída por la historia oficial del continente, hoy hubiese significado ampliar las perspectivas desde las cuales podemos observar el mundo o nuestra conciencia del entorno en que vivimos.

Se comenzará describiendo lo que significa cultura, pues se manifiesta como la que preserva la información que vamos adoptando de la vida social. Lo anterior, por intermediación de Lilia García y su libro *Etnoliteratura: principios teóricos para el análisis antropológico del imaginario simbólico mítico* (2007):

Cultura es todo el complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. Aquí la frase crucial es ‘adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad’. La definición de Tylor se centra en las creencias y el comportamiento que la gente adquiere no a través de la herencia biológica, sino por

desarrollarse en una sociedad concreta donde se hallan expuestos a una tradición cultural específica. (p. 10)

Otra forma de comprenderlo, viene dado por el teórico literario Yuri Lotman, citado por la misma autora (2007) quien: “define “cultura” como la totalidad de la información no hereditaria y el modo de su organización, por lo cual no incluye comportamientos instintivos” (p. 16). Estas dos conceptualizaciones funcionan a manera de representar la conciencia colectiva como un depósito de la información, que socializada, pasa a ser parte de ella. Lo objetivado mediante las palabras y la cultura, va creando significados que regulan el comportamiento de sus miembros, que exponen e instruyen a su vez, a otros miembros que nacen en él.

De lo anterior, se deduce que el solo silenciamiento es capaz de averiar la máquina semiológica de una cultura. Este silenciamiento de los pueblos originarios indoamericanos, comenzó, según Bengoa (2016), en la Colonia “pero continuó acentuado en las repúblicas” (p. 112) legando con ella “el racismo; una forma particular de clasificación a partir del color de la piel, de los órganos étnicos, de los mestizajes” (*Ibídem*).

Muchos enfrentamientos que intentaron reconectar las relaciones, no alcanzaron a transformarse en ello, antes de su decaimiento y, muchas veces, su extinción. A partir de Martín Lienhard, en su libro *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, (1990), se evidencia que estos primeros contactos pacíficos o bélicos no presentan ninguna producción de textos alternativos a la voz colonizadora. Sin embargo, se sabe que los españoles rápidamente asociaron sus experiencias anteriores, de reconquista peninsular y expansión colonial hacia África, con su aterrizaje a la civilización precolombina para significarla. “Los autóctonos, en cambio, como paralizados por la sorpresa, demorarán un lapso de tiempo relativamente largo en develar su identidad, los movimientos y proyectos verdaderos de sus huéspedes” (1990, p. 88). Así, aprovechando el factor sorpresa, Hernán Cortés desde Tenochtitlán, Pedro Alvarado desde Utlán y, posteriormente, Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, desde el territorio guaraní transamazónico hasta la cordillera andina, Francisco Pizarro desde Cusco, y Diego de Almagro desde Chile; llevaron adelante un proceso de conquista de gran tamaño, que, ya implantado, restringió todo proceso de resistencia debido a que estos territorios ya habían sido ocupados por ellos (aunque no en todos los casos alcanzaron del todo, a completar este proceso de asimilación europea).

Las sociedades autóctonas fueron desestructuradas –“mediante regalos, sobornos, amenazas o alianza matrimonial” (1990, p. 89)- y, debido a esto, las culturas originarias se encaminaron a la irreversibilidad de un estado de supervivencia y daño de su propia máquina semiológica.

La conquista, mediante un proceso muy calculado de asimilación, logró diseminar su ideología originaria mediante el arrebato de la memoria inmaterial de su cultura y sus objetos representativos de ella. El primero de estos se describe mediante Lienhard, como una intervención directa de las castas aristocráticas “indígenas”, que, seducidas por la medio-restitución de la sucesión del poder sanguíneo, fueron engañadas al otorgarles los títulos, más no su ejercicio. “Este ‘respeto’ europeo del derecho de sucesión autóctono, claro está, era de fachada” (Lienhard, 1990, p. 91), pues dentro de los posibles candidatos a recibirlo, presionaban a que fuera elegido el más manipulable a sus intereses. “Rey fantoche” (*Ibidem*), llama Lienhard, al aristócrata originario que engañado mediante el “aprovechamiento de los clanes antagónicos”²¹ españoles, colaboró con “la destrucción programada de las dinastías y poderes autóctonos” (*Ibidem*). Y, “cuando, pese a sus precauciones, los fantoches se mostraban intratables, los europeos no dudaban en asesinarlos o remplazarlos” (*Ibidem*). Así es como estos nuevos administradores de las llamadas “Repúblicas de indios” (93), desempeñaron las labores de proveer mano de obra amerindia que generaron las encomiendas sustentadoras del reinado Hispano. Igualmente, regularon las políticas de sus habitantes nativos, y, progresivamente, se gesta una aculturación propiciada por presiones políticas que sometieron a los aristócratas amerindios, guardas de los conocimientos antiguos precoloniales, a promulgar la fe y ciencia de la cultura europea y a renegar las propias. Luego de ello, los invasores perdieron el interés en las castas antiguas prehispánicas, que, asimiladas y vencidas debido al despojo de su conciencia colectiva originaria, tocaron fondo a fines del siglo XVIII (Lienhard, 1990).

Aun situándonos en el aspecto inmaterial de su cultura, el interés por alfabetizar a los nobles originarios de América del Sur surge como iniciativa del colonizador “para perfeccionar la asimilación de los caciques y principales” (Lienhard, 1990, p. 94); teniendo, por lo tanto, el fin soterrado y estratégico de conocer al adversario mediante este contacto, pues “el conocimiento así adquirido debía facilitar una adecuada organización de las colonias en todos sus aspectos” (190, p.

²¹ Sabemos de estrategias, por ejemplo, cortesianas, en donde el invasor “y sus hombres marchan contra México-Tenochtitlán al amparo de las tropas de Tlaxcala, ciudad rival de la capital azteca” (p. 88). Esta táctica fue replicada en muchos territorios de América del Sur.

103). Sin embargo, según Lienhard, cuando estos fueron vencidos, finalmente, la investigación hacia el pasado prehispanoamericano preservaría y apoyaría un peligroso “orgullo étnico” (*Ibídem*). De esta manera, “a partir de 1577, la investigación sobre las sociedades e ‘idolatrías’ indígenas deja de gozar del beneplácito real” (*Ibídem*).

Tenochtitlán, por ejemplo, forma parte de los pueblos vencidos que sufrieron procesos de sincretismo debido a que presentaron resistencias menos centralizadas y “no dirigidos por los descendientes de los gobernantes prehispánicos” (Lienhard, 1990, p. 99). Ante la derrota final dada en 1521 a la resistencia originaria del lugar, se produjo “la aparición sorpresiva del primer texto indígena (escrito en náhuatl), por medio del alfabeto: el anónimo *Relato de la Conquista* redactado por un autor de Tlatelolco” (*Ibídem*) como uno de los primeros registros de la conciencia autóctona, que, ya fracturada en su aplastamiento cultural, da cuenta del trauma sufrido aunque escrito en alfabético. Y si bien, ya asimilados, los nobles mantuvieron algunos privilegios, no fueron suficientemente tradicionales “como para insertarse, aunque sea de modo marginal, en la historiografía occidental” (1990, p. 96), de modo que: “el discurso de los indios comunes, caciques y principales mal asimilados, de los señores naturales aún no vencidos y de la antigua casta sacerdotal (ferozmente reprimida por las autoridades coloniales), no tiene derecho a manifestarse en esta producción historiográfica” (p. 97), dando más fuerza al resultado final de la asimilación europea en territorio originario de Suramérica y, de esta manera, aniquilando en gran medida la conciencia colectiva de sus sociedades antiguas en su escritura.

Si se conecta la definición de cultura que presenta García (2007), con la descripción de la cultura latinoamericana en formación que menciona Bengoa (2016) y Lienhard (1990), se puede, más claramente, evidenciar un continente suramericano que cimentó sus conocimientos a partir de la añadidura de otro núcleo central extraño a su conciencia colectiva, implantada allí por los conquistadores europeos. Semejante enajenación cultural avería el propio sistema sígnico prehispánico que se inscribió como archivo en objetos con fuertes apoyos visuales artísticos no naturalistas, de manera que se le despoja de sus significados. En pocas palabras, Serge Gruzinsky en su libro *La colonización de lo imaginario* (2016) logra explicar la situación de esta conciencia colectiva amerindia, que impide un retorno pleno hacia conocimientos antiguos:

Tanto la arqueología como la historia prehispánicas han olvidado frecuentemente que la mayoría de los testimonios que conservamos de la época precortesiana fueron elaborados

y redactados en el contexto trastocado de la naciente Nueva España y que, antes que nada, lo que ofrecen es un reflejo de esa época”. (p. 12).

Lo anterior da cuenta de cómo los testimonios originarios que trascendieron el tiempo hasta el día de hoy, no reflejan precisamente su imaginario amerindio, sino que el de la convulsionada Nueva España con toda su manera de percibir el mundo implantado rápidamente en las conciencias aristocráticas originarias. Sobre esta base, “traducida” desde el imaginario o conciencia colectiva amerindia al impreso en el castellano alfabético, es que la arqueología e historia prehispánica realizan, muchas veces, las asociaciones desde las cuales hipotéticamente acercarse a sus escritos amerindios, que, hoy, registran el archivo colonizador memorial de sus conciencias.

Comenta Fernando Aínsa (1984) en su artículo “Presentimiento, descubrimiento e invención de América”, que los españoles frente al descubrimiento de América, trajeron una conciencia alimentada de sus propias viejas experiencias y mitos. De esta manera: “no tratan de adquirir nuevas naciones en América, sino más bien verificar antiguas leyendas: las profecías del Antiguo Testamento, los mitos greco-latinos, como la Atlántida y las Amazonas” (p. 10). Algunas de estas ideas extraídas y/o precedidas desde España, son las que luego, mediante la forzosa adecuación de los pueblos prehispánicos a la colonia, definen la visión identitaria de la América que sigue a su descubrimiento y conquista. Así es que surge la inquietud de José Martí en el siglo XIX: buscar la verdadera condición hispanoamericana alejada de directrices extranjeras, e iniciando la voluntad de definir una identidad autónoma, sobre todo en los conocimientos que requieren de contextos específicos para su definición (tales como los valores del arte, la estética, la política, etc). Aunque ya se había implantado el español y la heterogénea identidad entre occidental y originaria, en la construcción de la conciencia colectiva impulsora de la independencia nacionalista hispanoamericana.

a. La red desgarrada: destrucción material de los objetos prehispánicos y la esperanzadora resistencia originaria

A pesar de lo ya sentenciado, surgieron algunas manifestaciones que insurrectas de la colonia española y la conformación de estados-naciones, volvieron a restaurar o mantener “las estructuras de los antiguos estados prehispánicos” (Lienhard, 1990, p. 98), y aunque al renegar los valores europeos no se pliegan a los registros escriturales institucionales, igualmente “adoptan una variedad de formas distintas y relativamente imprevisibles” (*Ibídem*) de expresión. Entre estos pueblos se encuentran: Perú, Yucatán y el Cono Sur. Por ejemplo, Yucatán, resiste la conquista europea hasta el año 1547, mediante sus señoríos mayas del norte. Luego de su liberación se convirtieron en “foco de agitación antiespañola y de atracción para los habitantes de sus territorios ocupados por los españoles, así como una base para la reproducción, con escasas interferencias europeas, de la cultura ancestral” (1990, p. 100). Con todo, cuando se resituaron en estos otros territorios alejados de la colonia y necesitaron volver a reconstruir sus prácticas culturales yucatecas, se encontraron con un grave problema de dimensión material, pues “los códices ‘pintados’ por sus caligrafías mostrarían, si no se hubieran perdido, el fenómeno excepcional de una literatura al estilo prehispánico en plena época colonial” (*Ibídem*). De esto también nos habla Gruzinsky (2016), nominando esta situación como “red desgarrada” (p. 24).

Menciona que las campañas franciscanas llegadas a México en 1523, iniciaron la destrucción y diseminación de las pinturas que guardaban los antiguos conocimientos originarios del territorio:

Si la destrucción de los templos y los ídolos constituyó el objetivo primordial de los años 1520 a 1530, los franciscanos, seguidos por otras órdenes mendicantes, también confiscaron todas las ‘pinturas’ que les parecían contrarias a la fe, ‘todo lo que es ceremoniático y sospechoso quemamos’. (Gruzinsky, 2016, p. 25)

Lo anterior sucede con estas pinturas “heréticas” para la Iglesia Católica, que, solo leídas por preparados nobles amerindios luego asimilados, no dejaron registro alguno de sus directrices de lectura. Así, las figuras y pinturas fueron destruidas sin distinción, aunque no tuvieran tintes religiosos. Por tanto, las culturas que sobrevivieron al ataque se dieron a la clandestinidad, teniendo que abandonar sus templos. En un inicio, los sabios todavía manejaban el conocimiento del tiempo y de las fiestas sagradas; observando los calendarios circulares, adivinaban el nuevo ciclo en

relación a la experiencia vivida y recordada anteriormente en la misma posición astronómica. “Todo tenía su cuenta y su razón y día particular” (Gruzinsky, 2016, p. 27). De modo que si bien, un gran número de pictogramas ya no existía, otros volvieron a ser pintados en la época de la colonia: Por ejemplo, desde Mesoamérica los originarios de Oaxaca y Tlaxcala, siguieron ocupando su característica tinta roja y negra:

Bajo el dominio español fueron elaborados el Códice Borbónico (México) y el Tonalamatl Aubin (Tlaxcala), que contienen el cómputo de los ciclos y de las fiestas. Si ahora nos volvemos hacia los mixtecos de Oaxaca, el terminus ad quem del Códice Selden —obra maestra indiscutible de la manera tradicional— se puede fechar en 1556. (Gruzinsky, 2016, p. 28).

Según Gruzinsky, estas obras escritas ya en la invasión española, a pesar de haber sobrevivido a las persecuciones eclesiásticas, presentan muchas veces una construcción demasiado clásica, a modo de asimilación de técnicas europeas que igualmente ayudaron a comprobar, “según lo indican otras fuentes, que seguían transmitiéndose los conocimientos y las técnicas del pasado” (Gruzinsky, 2016, p. 28).

En 1540, las regiones mesoamericanas, ante el cambio de Obispo católico en la sede americana, vivieron una nueva intensificación de la violencia debido a la Inquisición episcopal. Diversos apresamientos de sacerdotes y caciques de las comunidades disidentes, repercutieron en los espíritus, que llenos de pánico, “decidieron entonces destruir sus “pinturas” o entregar aquellas piezas tan comprometedoras” (Gruzinsky, 2016, p. 29). No obstante, advierte el estudioso, que, a pesar de las mermas humanas, causadas por las epidemias traídas del viejo continente, la persecución y aniquilamiento de subversivos, la destrucción de pinturas y métodos locales de enseñanza, y la obligada adaptación a sistemas religiosos y políticos europeos, “no sin cierta lucidez” (p. 30) por parte del prehispanoamericano; “sea como fuere, ya por los caminos secretos de la clandestinidad, ya por las vías autorizadas de la historia, una parte de las técnicas y de los conocimientos antiguos seguía sobreviviendo al desastre” (*Ibidem.*).

b. La escritura alfabética: la supremacía de los avances del pensamiento humano occidental

Walter Ong, en su libro *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra* (2010), presenta un estudio en que contrasta la oralidad y la escritura, con el fin de definir sus ventajas, desventajas y marcos diacrónicos de desarrollo, jerarquizando también sus posibilidades de expresión: remite la tradición oral a un desarrollo intelectual primigenio, para erigir luego el prestigio de la escritura alfabética como un medio de dicción que consintió la abstracción y revolución de la conciencia humana. Si bien estas características y avances intelectuales son reales, no quiere decir que algunas de ellas se limiten solo a la escritura y no puedan lograrse a través de la comunicación oral o a través de otras escrituras no alfabéticas, como los pictogramas o ideogramas.

Resulta interesante reflexionar sobre el motivo detonante de la tecnología caligráfica escritural o archivo fonético exacto de lo dicho por la humanidad; pues el proceso da pistas acerca del tipo de conocimiento que encapsuló, así como sobre sus intereses. Walter Ong (2010), se remonta a los sumerios, como autores del primer modelo de escritura cuneiforme que, aunque carente de sistema vocálico, “servía principalmente para objetivos económicos y administrativos cotidianos en las sociedades urbanas. La urbanización proporcionó el incentivo para crear un método de registro” (p. 74), ante la necesidad de expresar el mundo de las cosas que necesitaron un ordenamiento objetivo y numeral. De este modo, la escritura cuneiforme sumeria se constituía por símbolos encerrados en recipientes o bulas:

Por lo tanto, los símbolos en el exterior de la bula –digamos, siete hendiduras– llevaban con ellos, dentro de la bula, la prueba de lo que representaban –digamos siete pequeños artefactos de arcilla con figuras distintas para representar vacas, ovejas u otras cosas aún no descifrables–, *como si las palabras siempre se formularan acompañadas por sus significados concretos* [énfasis mío]. (2010, p. 74)

La impronta de construir un símbolo externo, para representar y numerar a los animales y cosas que poseían, fue el inicio de un proceso de objetivización del pensamiento, muy necesario para que el conocimiento no fuera solamente construido desde la experiencia humana, sino también desde lo descriptivo, como el mundo de los objetos externos o como “lista abstracta y neutra enteramente desprovista de un contexto de acción humana” (Ong, 2010, p. 36), pero que todavía no pierde del

todo su significado concreto en la realidad tangible evocada virtualmente en los objetos representados.

A pesar de ello, y como tal vez pudiéramos llegar a pensar, su avance no fue rápidamente aceptado por la comunidad. Hubo también en el occidente clásico un “grado cero”, como señala Antonio Cornejo Polar en su libro *Escribir en el Aire* (2016):

Pero ahora me interesa examinar lo que bien podría denominarse el “grado cero” de esa interacción; o si se quiere, el punto en el cual la oralidad y la escritura no solamente marcan sus diferencias extremas sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión. (p. 18)

Mientras, Cornejo Polar observa y reconoce este primer crítico y -muchas veces violento- enfrentamiento entre la oralidad y la escritura, mediante manifestaciones documentales de la América del Sur, muchos siglos antes, el filósofo clásico Platón experimenta una situación semejante, cuando se refiere a la escritura “como una manera inhumana y mecánica de procesar el conocimiento, insensible a las dudas y destructora de la memoria” (Ong, 2010, p. 21) pues, considera, según Ong, que el proceso reflexivo de la mente debería ocurrir dentro de ella y no materializado en un objeto escrito. Esto, según el filósofo, debilitaría el pensamiento, y por lo tanto, ofrecería resistencia a la escritura, desconociendo en primera instancia que esta sería el medio de su propia supervivencia en el tiempo. Más adelante, esta nueva fuente de expresión en otras culturas y tiempos (tales como las de Inglaterra de los siglos XI y XII), tampoco tuvo un alto grado de credibilidad, de modo que “fue preciso persuadir a la gente de que la escritura mejoraba lo bastante los viejos métodos orales para justificar todos los gastos y fastidiosas técnicas que implicaba” (2010, p. 83).

De este modo, ante la nueva tecnología de la escritura, los individuos “funcionalmente” alfabetizados, son y fueron “seres cuyos procesos de pensamiento no se originan en poderes meramente naturales, sino en estos poderes según sean estructurados, directa o indirectamente, por la tecnología de la escritura” (Ong, 2010, p. 64). Esta técnica artificial (o no dada al ser humano por complejión) que implica esfuerzo, disciplina e instrucción en el tiempo, entrega a cambio, una estructura precisa de los procesos del pensamiento interno, incluso determinando la dinámica social en la que se intercambiaba originalmente el conocimiento. Pero, fundamentalmente, la

técnica de la escritura se erige importante y distinguida de las demás tecnologías humanas, porque ofrece un medio “libre de contextos” (*Ibídem*) o autónomo, posible de ser desligado de su autor y su experiencia personal. Este alejamiento vital del humano a través de la rígida estabilidad visual dada a la escritura, asegura la “perdurabilidad y su potencial para ser resucitado dentro de ilimitados contextos vivos por un número virtualmente infinito de lectores vivos” (Ong 2010, p. 70); principalmente, a través de la conversión de sonidos a una dimensión visual en forma de “letras”: “aunque las palabras están fundadas en el habla oral, la escritura las encierra tiránicamente para siempre en un campo visual” (2010, p. 11) que alarga su vida.

Si bien, como se ha dicho, la escritura surge como método de administración urbana, dando cuenta de procesos externos y materiales del ser, también se comenzó luego a usar como medio de creaciones ficcionales:

El uso de la escritura para creaciones de la imaginación, como por ejemplo las palabras habladas en cuentos o lírica, es decir, el uso de la escritura para producir literatura en el sentido más específico del término, aparece bastante tarde en la historia de la grafía. (Ong, 2010, p. 74)

De esta manera, como contraria a su función inicial, la escritura alfabética comenzó a contener en ella una reflexión solipsista que surge de la introspección, y fue especialmente propicia al estado distante del estudioso pues “al componer un texto, al ‘escribir’ algo, el que produce el enunciado por escrito también está solo” (Ong, 2010, p. 88). Así, es que comienzan a ser escritos también los muchos textos sagrados que indagan en la experiencia interna del ser, originando el corpus iniciático de la experiencia ficcional artística mediante los mitos y su influencia cultural que inspiró a la literatura.

Precisamente, muchas veces forzados por mandatos sociales y oficiales (a través de conquistas y expansiones territoriales violentas, generalmente), la escritura logra ocupar un lugar prominente como medio de expresión intelectual humana. Incluso Denny (1998), en su capítulo llamado “El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita” del libro *Cultura escrita y oralidad*, menciona que por creencias generalizadas sobre la escritura alfabética, se le atribuyen características supremas: “es más reflexivo, más abstracto, más complejo y más lógico que el pensamiento predominante en las sociedades ágrafas de agricultores y de cazadores-recolectores” (p. 95). Esta idea predominó en la conciencia colectiva occidental, tanto que algunas

investigaciones ya a fines del siglo XX, se esforzaron en encontrar motivos aparentes de superioridad intelectual dada a la escritura alfabética, afirmando que el habla en su sola sonoridad no permitió avances en la interioridad humana y en su relación con el entorno, tal como se pudiese interpretar en la reflexión de Ong (2010), respecto del binomio escritura-oralidad. Tal oposición, se construyó, inicialmente, a través de algunas teorías antropológicas que describen los diferentes estados humanos en relación a la escritura y la oralidad²², pero en fases combativas de relevancia. De esta manera, la escritura alfabética como medio predilecto, intensificado por el surgimiento de la imprenta y su posterior desarrollo editorial, se posiciona y se universaliza como medio oficial y hegemónico de expresión, pasando así a olvidar otras expresiones de escritura que no se ajustan a la letra común, aunque contengan ellas significado y significante fijados en gramáticas particulares del contexto que las produce.

c. La imagen en detrimento sobre el logocentrismo académico del significante: crítica político-social del método de investigación en Latinoamérica hacia su imagen y su literatura

Jesús Martín-Barbero y Sara Corona Berkin (2017), escriben el libro *Ver con otros, comunicación intercultural*, con el fin de explicar, mediante diversos enfoques, cómo se retrata escritural y visualmente a una parte de la sociedad (indígenas y personas de escasos recursos), siempre desde una voz pública facilitada por la elite o por la política hegemónica del registro. Estos grupos dominantes utilizaron herramientas científico-tecnológicas y artístico-comunicativas como la fotografía, el cine, la televisión y el video; para, desde su imaginario y conciencia, describirlos sin considerar elementos que configuran la visión de sí mismos como un grupo numeroso de la sociedad. Lo anterior da paso al punto de encuentro entre lo que estos dos investigadores estudian: “el espesor sociocultural de las *visualidades*” (p. 9) o de los distintos modos de ver.

Sara Corona Berkin (2017), parte advirtiendo cómo primero inicia Martín-Barbero el desarrollo de este objeto de estudio abordado mediante los medios masivos de comunicación, derribando ciertas conjeturas que dominaban en ese entonces la investigación periodística. Su contribución fue

²² Revisar el capítulo “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna” (p. 25-70) del libro *Cultura escrita y oralidad* (1998) para conocer el estado del arte en relación a la teoría de la oralidad y la escritura.

resituar al espectador como factor clave de la investigación, no centrándose ahora en los medios y sus efectos, sino más bien en la vida cultural de la gente que transforma y subjetiviza estas palestras de contenidos públicos y masivos. Efectivamente, Martín-Barbero observa cómo insistentemente el niño latinoamericano mira sus caricaturas japonesas y la señora sus telenovelas, de manera que su abordaje no se relaciona tanto a procesos de *alienación e idiotización de masas* (como antes concentró el estudio de los medios), sino más bien a “la atracción popular producida por la narración, ya sea en forma de telenovela o del juego-que-cuenta” (*Ibíd.*). Esto produce un cambio y movimiento en el sitio desde el cual se estudia la comunicación intercultural.

Sin embargo, Martín-Barbero (2017) se encuentra con lo que él llama “mal de ojo” o prejuicios que nublan la reflexión del investigador. Según observa Sara Corona Berkin, “ese ‘mal de ojo’ lo padece buena parte de la academia, y se trata de un ojo que no ve sino lo que le dejan ver sus propios prejuicios” (p. 11). Mas, al situar en un rol relevante a “la vida cultural de ‘la gente’” (*Ibíd.*), se realiza un ejercicio que propicia que las mismas poblaciones se reconozcan “en los relatos y discursos de la programación que se les ofrece en medio de la violencia, la pobreza, el fracaso, el cansancio y la falta de oportunidades en que viven las grandes mayorías de América Latina” (*Ibíd.*); esto, para describirlos como ellos estiman que deben ser representados. Sara Corona Berkin (2017), ofrece otra acepción del término “mal de ojo”, en referencia al “monopolio de las imágenes estereotipadas para definir los lugares sociales de los sujetos en el espacio público” (p. 12), pues le preocupa que las imágenes masivas que se manifiestan en los medios, reduzcan los modos de ver, a la unicidad de percepción (por ejemplo, la predominancia de ciertos rasgos raciales blancos), anulando otras posibilidades de existencia visual humana.

Según la autora, la escritura alfabética también dificulta otras maneras de ver, esenciales para comprender la discriminación y jerarquización, pues se manifiesta en Latinoamérica como signo unívoco y privilegiado de poder. De manera que esta dominó tanto la burocracia legal como el mundo cultural. Martín Lienhard (1990), explica la situación:

Ya antes de pisar el suelo por conquistar, los europeos, a su modo de ver debidamente amparados en una autorización escrita (la *capitulación* extendida por el rey –o los reyes– católicos), estiman de tener el derecho inobjetable de ocupar las tierras evocadas en el “título” real. Con otro documento, redactado in situ, inmediatamente después del embarque, se confirma luego la toma de posesión europea. (p. 28)

Así es como la escritura se impone en los nuevos sistemas latinoamericanos, pues funciona como el principal medio de comunicación política, diplomática y legal de la metrópolis española sobre los habitantes milenarios del continente americano; los cuales no la conocían, y, por lo tanto, les pareció mágica, asombrosa e inobjetable. Además, la petrificación de la historia oficial escrita en español, ubica arbitrariamente a la conquista como el primer relato cronológico escrito alfabéticamente de Latinoamérica, de manera que “volvió imborrable todos los actos y las decisiones de la nueva autoridad colonial, mientras que las escrituras americanas necesitaban elaborar pacientemente las innovaciones que les permitirían, mal que bien, incorporar las experiencias traumáticas nuevas” (1990, p. 51). Y en efecto, este sistema de “predominio absoluto de la ‘divina’ escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas escrituras antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral” (1990, p. 54-55), si surgían grupos insurgentes que intentaran preservar su sistema sígnico de comunicación y narración a través de pinturas, tejidos, tallados, etc explicados mediante su sistema oral acompañante.

De esta manera, las otras formas de ver el mundo, y que casualmente se corresponden con el mundo visual encadenado a su oralidad viva, fueron aniquiladas, primeramente, a través de la muerte humana y el desgarramiento del sistema sígnico nativoamericano mediante la instrucción del idioma y letra española; y en segunda instancia, a través de la destrucción de sus representaciones materiales (objetos de arte precolombino), y sus significantes que simbolizaban visualmente estas otras maneras de ver, es decir, otros alcances intelectuales que se desarrollaron en este continente prehispánico y que muchas veces quedaron en el desconocimiento a través de la imposición de la escritura alfabética en la colonia, y luego en el desarrollo intelectual siguiente de los pueblos amerindios, como anteriormente ya se ha comentado.

A pesar de esto, no debemos desconocer el alcance y complejidad de los conocimientos traducidos por la memoria oral y visual en estas escrituras otras. Sobre todo, cuando Sara Corona Berkin (2017), considera que “en una América Latina donde la escritura no ha acabado de cumplir con su función ciudadanizadora, las imágenes son las que nos permiten nombrar el mundo y ordenar la sociabilidad” (p. 13). Se pudiera de lo anterior hipotetizar que la escritura visual indoamericana (pictográfica, ideográfica y de signos fonéticos) que configura quizá ya muy residual y lejanamente la conciencia latinoamericana, se mantiene fragmentariamente debido al a veces dificultoso

desarrollo político-social de escolarización estatal en el continente suramericano; y que mantiene comunicativamente, por esto, a la visualidad como forma de comunicación y socialización predominante en América Latina. Lo anterior, insinúa entonces que la dificultosa misión de escolarizar alfabéticamente la América del Sur, posibilitó un entendimiento más cotidiano con la imagen en este territorio, que coincidentemente y anterior a su colonización, manejó fluidamente a través de su escritura.

Sin embargo, sí podemos afirmar, que “el ‘mal de ojo’ aplicado a los grupos ancestrales desde la cámara de los antropólogos, artistas, periodistas y turistas, nos permite comprender una parte del maleficio que sufre la comunicación intercultural” (Martín-Barbero & Corona Berkin, 2017, p. 13); pues muchas veces encontramos observadores científicos que retratan “al otro a través de estereotipos, sin querer conocer ni interesarse por la forma en que grupos y etnias se ven entre ellos y a sí mismos, deseando ser vistos y conocidos” (*Ibídem*). Así, este impulso natural de querer expresarse frente a otro, en grupos humanos tales como las poblaciones vulnerables y/o ancestrales que quieren ser igualmente comunicativos con sus maneras de ver el mundo, se ve mellado por lo que Corona Berkin (2017) llama “falta de equidad discursiva” que obnubila la relación intercultural y niega otras formas de expresión comunicativa y artística.

Así, Martín-Barbero (2017), en su capítulo “Entre el mirar y el ver” vislumbra lo que es el hilo conductor clave de su pensamiento: “*la escisión de ver* que, en la mirada de los letrados, introducen *las interferencias de las culturas pobres*” (p. 16). Esta es la reflexión que motiva el desarrollo de una mirada intercultural, con el fin de descubrirlas del manto que las separa de lo medial masivo y público más imperante.

Primeramente, advierte que las diversas publicidades en la calle y televisión traspasan e influncian a estas clases populares, dirigiendo a través de ellas sus deseos de consumir y contagiando con esto la magia subjetiva del ver. Esto, con la ayuda de lo que el autor llama “*massmediación*: una experiencia vivida por el conjunto de la sociedad” (2017, p. 16), que configura el cotidiano espectáculo televisivo, de quién ya sentado a la mesa, experimenta a través de ella la sensación de habitar el presente. Sin embargo, para entablar un verdadero diálogo con esta porción popular de la sociedad, convendría, más que describir los efectos nocivos de la televisión, estudiar “*las transformaciones de sus propios modos de percepción*, esto es, de los modos y las maneras en que la gente del común miran y ven, oyen y escuchan, gustan, gozan y gastan” (p. 17). Según Martín-

Barbero (2017), el enganche real que hace posible el interés demográfico de Latinoamérica por la televisión, es “*la complicidad narrativa* de las telenovelas con la publicidad: en el interior familiar –rutinario y precario– de las mayorías, la publicidad televisiva contagia *la magia de ver*” (*Ibíd.*); aunque no cuando simultáneamente mira televisión, sino a lo largo del día, cuando esta es nuevamente contada, ahora intermediada por el espectador y su posibilidad de referir su propia vida a través de ella²³.

Así, nace la experiencia denominada “escalofrío visual” que explica el trastorno que sufre el lugar desde donde se formulan las preguntas del autor o investigador, es decir, la producción que surge desde este nuevo lugar del investigador que ahora mediante un trance equilibrado y recíproco con el otro que observa, se prepara para comprender realmente sus conocimientos: un “acercamiento etnográfico y distanciamiento cultural, que permitiera al investigador ver con la gente, y a la gente contar lo visto por ellos” (Martín-Barbero y Corona Berkin, 2017, p. 19). Esto se expresa, por ejemplo, al identificar que al espectador popular le genera mayor goce contar la telenovela que mirarla, pues esto le permite establecer relaciones experienciales con ella; siendo esta idea, para Martín-Barbero (2017), la que debería causar mayor interés en una investigación con tal propósito.

Este estudio de antropología visual se caracteriza y diferencia por describir el funcionamiento de las sensibilidades y las visualidades en construcción de una identidad o ciudadanía latinoamericana, pues como observa Martín-Barbero (2017) las:

demandas de memoria y futuro (...) no provienen del Estado ni del mercado sino de la sociedad civil, de sus múltiples colectividades y organizaciones culturales, comunales, barriales, en donde la gente es capaz de narrar su historia, y su lucha cotidiana hecha música, teatro, cocina y arquitectura, tejido, danza o relato oral. (p. 24)

Así, se vuelve interesante este abordaje teórico de la investigación, pues da cuenta de la necesaria reunión y consulta directa a las comunidades mediante un trato de reciprocidad e igualdad al

²³ El concepto “cultura pobre” acuñado por Furio Colombo y citado por Martín-Barbero (2017), representa a esta parte de la sociedad, que ante estos modos impuestos de ver, “*traza su propio sendero transformando el sentido de las expresiones y el contenido (...)*. Y ese proceso es, en cierta medida, *la revancha del modo oprimido de percepción* sobre el que le domina y está a punto de desaparecer” (p. 17). Estas culturas, continúa parafraseando el autor, “*hablan un idioma que desconocemos por completo, y para cuyo aprendizaje nuestro sofisticado instrumental [teórico] es con frecuencia más un obstáculo que una ayuda*” (p. 18). De manera que conviene para su estudio resituar el lugar desde donde se investigan estos grupos.

articular espacios donde se posibilite una mirada hacia sí mismo, con sus interiores dificultades y potenciales que dan lugar al autorreconocimiento y al “hacerse reconocer por otros” (Martín-Barbero & Corona Berkin, 2017, p. 24); esto como un directo beneficio público y estatal en vías de una mayor integración a través de medios que les sean más cercanos y naturalmente asimilables.

El impedimento que surge ante el acercamiento a estas narrativas subjetivas y comunitarias mediante la imagen, se encuentra en los dispositivos sociales tales como *la escuela*. La mediación para comprender la imagen unívocamente, sin consultar lo que sus espectadores o estudiantes ven de ellas, provoca un retraso en la enseñanza de la comunicación visual y audiovisual que hoy gobiernan la vida y que genera una brecha cada vez más amplia entre “su cultura-de-vida, y aquella desde la que enseñan sus profesores” (Martín-Barbero & Corona Berkin, 2017, p. 29). Esto sucede porque el *pensamiento visual* tiene una suerte de desprestigio, pues resulta escandalosa para los racionalistas y ascéticos que consideraron “el mundo de la imagen (...) en las antípodas de la producción de conocimiento, esto es, en el espacio y el tiempo de la diversión y el espectáculo” (*Ibídem*), aun cuando la publicidad proyecta en su poder expresivo, la consigna: “una imagen vale más que mil palabras”.

De esta manera, el pensamiento visual fue desestimado de las instrucciones gubernamentales y de los programas de enseñanza formal, propiciando la comunicación alfabética o fonética, y el logocentrismo al momento de validar académicamente el conocimiento. Esto continúa prolongándose en los siglos XIX al XXI, generando un corte en el acercamiento ancestral y en la forma de pensamiento visual indoamericano dados en sus escrituras ideográficas y pictográficas, impresas en diversos objetos cotidianos; pues es sabido que los procesos de migración campo-ciudad, y las reducciones de tierras autóctonas, complicaron en estos grupo nativoamericanos el acceso al sustento económico y, por lo tanto, se fueron integrando a los espacios hacinadamente gentrificados y empobrecidos. Esto, sumado a la escolarización que privilegiando maneras tradicionales de traducir el conocimiento, no permitió que las letras prehispánicas (incluso sus relatos traducidos al español), fueran parte del relato oficial de las naciones independientes suramericanas.

Mas, instancias como las que producen estudios de narrativas subjetivas casi siempre orales y familiares desde los estudios sociológicos y artísticos –como los de la cinematografía que estudia Martín-Barbero (2017)–, deberían cobrar especial interés en cualquier investigación que intente

reunir los significados narrativos desperdigados de sus objetos y habitantes que resguardaron sus conocimientos. Lo anterior, resulta clave para la construcción de una sociedad verdaderamente plural y en reconstrucción constante de su ideal, pues: “la identidad es una construcción que se relata; no hay identidad cultural si no es contada” (p. 45).

d. Dificultades de la teoría literaria en torno a la construcción objetual e imagística de sus relatos y formas de ver la vida indoamericana

En el capítulo “Visibilidad(es) y visualidad(es)”, Martín Barbero (2017) ya menciona que la imagen, desde el principio fue un medio de expresión, de comunicación, pero también de adivinación e iniciación, encantamiento y curación, resistente a ser legible pues “la imaginería procede de otro elemento cósmico cuya misma alteridad es fascinante” (p. 45); observando cómo esta concepción le significó relegarse puramente al mundo de la fantasía, del arte y de los instrumentos de manipulación publicitaria, religiosa e ideológica. Y continúa Martín-Barbero: “en una civilización logocéntrica como la nuestra, la imagen no puede ser sino sucedáneo, simulacro o maleficio. No pertenece al orden del ser sino de la apariencia, ni al orden del saber sino de la engañosa opinión” (*Ibídem*). Se pudiera inferir, que esta comprensión de la imagen anteriormente nombrada, en el advenimiento de la modernidad académica bajo ideas logocéntricas en Hispanoamérica —que usó a la escritura alfabética como medio exclusivo de comunicación pública y convencional—, contribuye al desconocimiento de los objetos de arte precolombinos como una manera factible de comunicación o significado aparentemente dialógico con sus imágenes o significantes allí escritos a modo de ideogramas o pictogramas, la gran mayoría de las veces.

La reflexión anterior también explica la dinámica académica, museóloga, incluso antropológica, en relación a la dimensión significativa del objeto de arte indoamericano y sus escrituras visuales impresas, reducidas y relegadas, puramente, a la descripción artístico-plástica con especificación técnica temporal y espacial del territorio precolombino. Esto provoca la eliminación de su dimensión lingüística oral en diálogo directo con sus objetos significantes, es decir, con el objeto y sus imágenes impresas.

Aunque Martín-Barbero vea en esto una estratégica batalla cultural que conserva y coloca en estado de emergencia el recuerdo de los relatos locales socavados por la globalización y por la cultura letrada. Se interpreta de lo anterior, que la imagen al verse denigrada, algunas veces se expresa en

espacios anónimos que permitieron su libre desplazamiento significativo-narrativo y cultural; este análisis parece especialmente sugestivo y relevante al razonamiento sobre el estado de estos mensajes locales, en donde “el anonimato no significa que la autoría sea comunitaria sino que la fuente se ha desperdigado, y a la postre, extraviado” (Martín-Barbero & Corona Berkin, 2017, p. 46); ahora bien, estas partículas narrativas que les dan sentido, muchas veces estallan en pedazos asistiendo, en su estudio fragmentario, como puramente “multiplicación infinita de unos microrrelatos que se gestan en cualquier parte y se desplazan de unos medios a otros” (*Ibídem*).

Resulta fascinante la imagen desperdigadora de microrrelatos, aunque para el investigador se convierta en un problema aterrador al querer acercarse y destrabarlo desde su dimensión literaria objetual; es como si los grandes relatos indígenas estallaran y se grabaran en cada objeto, haciéndose dueños de relatos fragmentarios o microrelatos, que, en algunos casos, también se extraviaron.

Sara Corona Berkin (2017), observa una vía de estudio frente al estado de las narrativas indígenas destruidas por la pérdida de pictogramas, objetos sagrados, la disolución de jerarquías religiosas y políticas que resguardaban el conocimiento; lo anterior, mediante la preservación de identidades a través de la vestimenta (o la posesión de otros objetos domésticos tales como la orfebrería de menos valor, entre otros) que configuraron un reconocimiento marginador de la población nativa, ante el uso prestigioso de los atuendos y trajes occidentales desde la colonia hacia adelante. Esta acción diferenciadora de castas, funciona como el elemento clave que produce la preservación narrativa por ejemplo de los textiles, ante la destrucción masiva de objetos y murales pintados por la evangelización católica.

En su capítulo “Oralidad y visualidades del mundo indígena”, menciona como ejemplo a la cultura huichola de México –con quienes trabaja colaborativamente–, y que desarrolla virtuosamente el bordado característico de sus textiles; sin embargo –dice Corona Berkin (2017)– estos signos fueron adoptados como definición eufemística y generalizada de su identidad, pues como herencia colonial la indumentaria se restringía de acuerdo a razas y castas sociales. Distinguiendo las sociedades nativas y las mestizas en el uso de estos bordados que en un inicio solo tuvieron la intención de significar la territorialidad de quién la usaba, es como muchos objetos, ideogramas y pictogramas se preservaron para actualmente poder observarlos.

Levi-Strauss (1998), en su libro *Mirar, escuchar, leer* da cuenta de un caso que surge desde la cestería los Pomo, grupo nativo norteamericano, California:

Los espíritus de las cestas, dicen, viven en la decoración trenzada: es su pueblo. Por eso dicha decoración debe incluir una “puerta”: defecto intencionado (...) que permite al espíritu de la cesta, cuando esta muere, escaparse y subir al cielo. Una mujer que olvidó hacer una “puerta” a su cesta, fue condenada a muerte por el espíritu prisionero. (1998, p. 118)

Así, objetos que para la cultura occidental colonizadora pueden resultar meramente utilitarios o parte de su jerarquía social, para otros grupos humanos poseen diversos significados que a la teoría no solo literaria, sino de la comunicación en general, le resulta difícil de explicar sobre todo desde la base de una escritura fonética o alfabética considerada superior, por sobre otras escrituras visuales con su acompañante mnemotécnico oral. De modo, que los estudios y avances de la comunicación y, por lo tanto, también de su brazo alocado literario-artístico, se han desarrollado obviando el avance de otras manifestaciones escriturales, pues los relatos son apartados de los objetos que los encriptan y los archivan para las posteriores generaciones, ya sea por la muerte de sus portadores memoriales o por la indiferencia de las ramas académicas de las bellas artes, que no distinguen un espacio propicio para el desarrollo de su investigación comunicacional (si no se consideran los habituales estudios antropológicos y arqueológicos de los cuales es difícil desmarcarlos). De esta manera, y muy tristemente, aun cuando la academia se encuentra activa y desarrollando diversos avances en torno a este arte escritural desde hace ya más de cien años, y para este entonces muchos pueblos se encontraban en sus fases finales de existencia, estos fallecieron antes que pudiéramos interesarnos en ellos más intensa y recíprocamente, con el fin de conocer sus propios sistemas de ficción en su modo de ver el mundo.

De manera que este tipo de escrituras visuales indoamericanas carecen de descripción y reflexión literaria al rescate de estos objetos poseedores de relatos visualizados como expresión de los ojos nativoamericanos distintos a los occidentales. Aunque, sí, podemos encontrar teorías que, operacionalizadas, nos ayuden a acercarnos a la literatura un poco más, su temible fragmentación y esperanzadora reconstrucción; siendo el desafío de este presente estudio. Es decir, reflexionar genéricamente y entorno al proceso literario de la escritura visual indoamericana.

Los acercamientos de investigación literaria a cuestión etnográfica

No obstante, es imposible negar que existen, para esta investigación, disciplinas y teorías que cimentaron el paso para acercarnos al objetivo reflexivo principal de este estudio. Entre ellas está la etnoliteratura. De esto último habla Alfredo Jiménez (1994), en su capítulo “Fuentes y métodos de la Antropología: Consideraciones un tanto críticas” de su libro *Etnoliteratura. Un nuevo método de análisis en Antropología*, reunido por Manuel de la Fuente Lombo. Allí se distinguen los diferentes alcances de los estudios relacionados a la evolución humana, con el fin de ubicar los dominios estrictos de la antropología y la etnografía mediante su diario de campo:

La evolución de la humanidad en el tiempo y en el espacio componen una historia que va desde los orígenes del hombre hasta el presente y comprende tanto la evolución física – de la que se ocupa la antropología biológica– como la evolución social y cultural. Para los antiguos y largos periodos de la historia de la humanidad contamos con la *arqueología*. Para periodos más cercanos, la antropología dispone de algunas áreas culturales de la documentación escrita conservada de los archivos cuyo análisis corresponde a la etnohistoria. Por último, el presente absoluto lo conoce la antropología mediante la observación directa de los fenómenos socioculturales. (p. 16)

De esta manera, se presentan los diversos niveles de estudio científico hacia el pasado, siendo en contraste, el objetivo de la antropología captar el presente temporal absoluto que registra en su diario de campo, pues “esta actividad tiene su base en el trabajo de campo que el investigador realiza en convivencia con el grupo estudiado y con tanta participación como sea posible” (Jiménez, 1994, p. 16).

Así, luego de su amplia revisión al estado de este método antropológico de investigación²⁴, Jiménez reconoce que la etnohistoria –como discusión antecedente a la incorporación de documentos literarios al estudio antropológico– fue y es considerada por algunos todavía como un relato externo a la vivencia temporal presente del grupo humano que estudia esta ciencia, por lo tanto, no entra en la categoría temporal que esta estudia. De modo que la inclusión de la etnohistoria, como

²⁴ Revisar el capítulo para conocer el avance reflexivo (o estudio precedente) que ocurre en la conformación teórica y metodológica de la antropología a lo largo de su historia.

contexto adicional al diario de campo, ya generó un amplio debate para su consideración documental dentro de este medio y de este específico alcance temporal de indagación.

El caso de este suceso crítico entre la antropología y la etnohistoria, resulta interesante de comentar, en la medida que se pueda ilustrar mediante ella, el parecido proceso que ha tenido la antropología al momento de incorporar otras disciplinas –como la literatura– a la particular temporalidad humana que representan. Si bien aún los diferentes antropólogos niegan la posibilidad de conciliar otras líneas temporales en su estudio, considerando que el elemento más importante de documentación es el diario de campo incompatible con la forma y propósito de la historia; Jiménez considera que “el antropólogo, al actuar como etnohistoriador, tiene que recurrir necesariamente a las mismas fuentes que el historiador, pero la diferencia y dificultad de su tarea están en convertir un material esencialmente *histórico* en material *etnográfico*” (1994, p. 23), encontrando en este procedimiento la posibilidad de reconciliar estas dos líneas temporales. De esta manera, pueden coincidir en “áreas geográficas, en la población objeto de estudio, en el tiempo e incluso en el tema y, por supuesto, en las fuentes utilizadas” (*Ibídem*); sin embargo, el análisis e interpretación que realice el historiador será distinto en resultados al del antropólogo.

Empero, para continuar la homologación que tuvo la antropología al incorporar la etnohistoria, con el proceso que tuvo la literatura en relación con esta ciencia, es necesario distinguir el tipo de documentación para la investigación y su consiguiente categorización:

En este amplísimo concepto de fuentes documentales podríamos establecer una división entre ‘información primaria’ e ‘información secundaria’. Esta segunda es precisamente la utilizada hasta ahora preferente o exclusivamente por los etnohistoriadores por no existir o ser muy escasa la otra en aquellas situaciones en las que generalmente investigan. (1994, p. 24)

Se distinguen, entonces, documentaciones que funcionan más propiciamente al estudio antropológico, así como otras secundarias que aportan en la medida que exista ausencia de documentación primaria para su investigación. A propósito de lo anterior, Jiménez (1994) observa que la literatura como documento y fuente al servicio de la antropología “como las demás artes y filosofía, puede ser rica en intuiciones; es decir, en respuestas y explicaciones a las que el artista y filósofo llegan directamente, a veces con brillantez” (p. 44); pues, como asume más adelante, la

literatura se encuentra cubierta de información sobre la condición humana, “sobre el hombre situado en el tiempo y en el espacio, en interacción con su entorno natural y social” (*Ibídem*). En cambio, la antropología procuran llegar a esas mismas conclusiones pero desde la observación, la encuesta y los experimentos de laboratorio; tomando mucho más tiempo y trabajo en el ejercicio de estos métodos y comprobación. Así, al igual que la etnohistoria viene a ser documentación secundaria antropológica cuando no encuentra otras fuentes adecuadas, sobre todo en tierras lejanas; lo mismo sucede con la literatura como texto de documentación, que a veces contribuye a describir lugares, tiempos, personas y reflexiones, según lo que se pueda hallar en sus poemas o narraciones.

En efecto, la literatura en tanto arte de la escritura y como fuente bibliográfica, vendría a operar en la antropología como documentación secundaria; aunque que también cimenta, para esta ciencia, una expectativa más armónica de narrar en sus textos etnográficos, pues “el texto etnográfico cuya lectura nos hace gozar como si fuera literatura, con independencia de su tema o contenido” (Jiménez, 1994, p. 43), depende de algo elemental como la buena escritura.

Estos datos antropológicos extraídos de la literatura, son recogidos preferentemente de textos ricos en referencias etnográficas, tales como los que Susana Castillo (2008), en su artículo “La doble trans-posición: de la Literatura a la antropología y viceversa”, menciona. Uno de ellos a través de los comentarios que Galloway realiza de la obra de Chaucer: “escribía narraciones contextualizadas que dibujaban preocupaciones sociales y culturales y ponía en relieve la lógica social de un texto, es decir, aquello que une sus rasgos narratológicos y discursivos con el contexto político e ideológico en el que se produce” (2008, p. 9); otro de ellos se refiere a la obra de Kerouac, analizada por Bibeau, quien considera que sus narraciones funcionan como “etnografía de Canadá que escenifican la vida cotidiana de una familia franco-americana” (*Ibídem*). Al respecto, las preferencias de Jiménez son categóricas: “la literatura que me interesa a mí de manera particular (...), debe tener mucho contenido etnográfico, y por ello entiendo la existencia de personajes en situaciones que reflejen y describan la vida diaria en sus múltiples facetas” (1994, p. 44).

De manera que en conjunto, literatura y antropología, o —“la pura obra literaria como contenido y fuente para la antropología. Es lo que venimos denominando, por identificarlo de algún modo, *etnoliteratura*” (Jiménez, 1994, p. 44)—. Sin embargo, insiste el autor que la información de primera fuente de la antropología es:

la necesaria y cotidiana comunicación entre individuos y entre instituciones; mientras que las fuentes secundarias son el texto y la obra de un individual que se puso a escribir por gusto o por encargo, y siempre con el propósito de dejar una constancia de algo, no para comunicarse con alguien. (1994, p. 46)

De manera que la literatura se corresponde con esta categoría de secundario, debido a que el “escritor tiene la libertad, casi la obligación, de echarle imaginación al asunto, de poner de su parte y crear” (Jiménez, 1994, p. 46); entonces, el antropólogo la utilizará en la medida en que pueda verificar, con diversos métodos, lo que el autor literario haya escrito. Aunque este evento “ya no será producto el fruto de la intuición o de la fuerza creadora, sino de la explicación racional, la interpretación científica de conductas o fenómenos que eran parte de la trama literaria” (1994, p. 47); es decir, extrae coincidencias entre pasajes literarios y lo que efectivamente se puede observar en el presente registrado por el estudio etnográfico científico realizado por el antropólogo.

De lo descrito por Alfredo Jiménez (1994), ya se puede inferir una primera definición de la etnoliteratura, como documentación utilizada complementariamente al estudio antropológico, es decir, a la relación de la obra con el sujeto ligado a su territorio y tiempo actual. Sin embargo, un año antes de lo declarado por Jiménez, Clara Zúñiga (1993) en su artículo “El espacio de la etnoliteratura”, ofrece una reflexión más cercana a lo literario, vinculando, sin distinción racial, el estudio de sus mitos resguardados por múltiples manifestaciones rituales y carnales, con la configuración del imaginario y creencia de distintos sectores de la sociedad. Un ejemplo de esta vinculación cultural con la expresión literaria expresada mediante mitos, pudiera ser la concepción de la palabra creadora y la valoración que esta tiene, tanto en el Génesis bíblico²⁵, como en el Popol Vuh²⁶.

²⁵ “Dijo Dios: ‘haya luz’ y hubo luz... Dijo Dios: ‘haya un firmamento en medio de las aguas que las esté separando una de otras’ y así fue... Dijo Dios:... Gen. 1, 1-10” (Zúñiga. 1993, p. 44).

²⁶ “Entonces vino la palabra aquí de los dominadores, de los poderosos del cielo, en las tinieblas, en la noche... ellos hablaron: Que la germinación de haga, que el alba se haga en el cielo... Así hablaron, por lo cual nació la tierra. Tal fue en verdad el nacimiento de la tierra existente. Tierra dijeron y enseguida nació” (Zúñiga. 1993, p. 44).

Así, la autora, anuncia la creación de un programa de posgrado, Maestría en Etnoliteratura por la Universidad de Nariño, Colombia, el cual mediante su objetivo principal, presenta un esbozo del objetivo principal que promueve el estudio Etnoliterario:

Utilizamos el término Etnoliteratura en la perspectiva de una aproximación al conocimiento de los procesos que subyacen en el vivir simbólico de las diversas culturas de un devenir histórico y no pretendemos, por consiguiente, el rescate de valores en pro de una identidad étnico-cultural, sino posibilitar, a partir de ese mismo conocimiento, la creación y la producción de aspectos estéticos, simbólicos y literarios relacionados con sus entornos y contribuir simultáneamente al conocimiento de la realidad histórico-cultural de las comunidades. (Zúñiga, 1993, p. 18)

De modo que, la etnoliteratura funciona como una herramienta que rescata el núcleo central de una colectividad, su historia, valores, conocimiento, pero por medio de la literatura, es decir, por medio de la creación y producción de narraciones o poemas que revelan estos aspectos. Todo esto mediante un sistemático estudio académico que en este artículo se categorizan en temas y subtemas por investigar, en la creación de este programa. Pues, en efecto, las creencias procedentes de los mitos, son fundamentales de ser entendidas para la profunda comprensión de cualquier cultura, siendo la labor antropológica una fuente de relatos rescatados desde el presente ejercido y archivado de los otros, en sus diarios de campo. Luis Díaz (2005), en su artículo “Cifrando y descifrando el mundo: La etnoliteratura, una antropología de lo literario”, precisa sobre esta labor escritora de antropólogos y literatos. Ambos presentan similitudes a la hora de hablar de lo humano y también ambos concentran su labor en la escritura, como advierte el canónico texto de Clifford Geertz, *El antropólogo como autor* (1986), citado por Díaz (2005): pues, como Geertz comenta “—de una manera que suena casi a obviedad— en su libro citado, los antropólogos (en cuanto a autores que son) fundamentalmente escriban (Geertz 1989). Escriben, en efecto, pero no sólo antropologías, sino también —y mucho— literatura” (2005, p. 11). Pues, como anteriormente se comentó, el antropólogo primero debe escribir, y, precisamente desde la literatura aprende la mejor manera de persuadir al lector, de forma que las interpretaciones de la realidad que este observa, puedan parecer objetivas y con autoridad científica intencionada sin dejar de embelesar a su audiencia. Además, cabría asumir, que en su exégesis del entorno, igualmente existe bastante de

invención personal que proviene de la capacidad de rellenar los huecos inteligibles de la existencia otra que ellos perciben y que, de manera simultánea también provocan creaciones literarias por parte de los mismos antropólogos²⁷.

Hay, sin dudas, una experiencia difusa entre el antropólogo y el objeto literario al reflexionar sobre el contenido primordial que constituye a lo que consideramos humanidad. Susana Castillo (2008), citando a Geertz (1973), explica que, igualmente, estas contemplaciones de la realidad antropológica mediante el diario de campo dan cuenta de este espacio de ficción aunque sin despegar de las observaciones que, efectivamente se puedan extraer del entorno: “Las interpretaciones antropológicas son ficciones; ficciones en el sentido de que son algo ‘hecho’, algo ‘formado’, ‘compuesto’ –que es la significación de la fictio–, y no resultan necesariamente falsas, inefectivas o meros experimentos mentales de ‘como si’” (p. 11). De este modo, se asume la existencia de elementos que no se alcanzan a captar en profundidad y que pertenecen ya más a los dominios de la fantasía. Así, este tipo de reflexiones abre un debate sobre la posición escritora del etnógrafo posmoderno frente a la comunidad científica que observa, y de paso valida el estudio de la antropología hacia estas áreas etnohistoricas y etnoliterarias.

La razón de lo anterior, radica en la delgada línea que separa la realidad y la ficción al momento de registrar una secuencia narrativa. Díaz (2005), ejemplifica esta situación, comparando las memorias, que parecieran surgir de la realidad, con las novelas que suponen ficción: sin embargo, ante esto conviene insistir en que “las buenas novelas suelen hacerse con fragmentos de realidad, de sensaciones y experiencias vividas, y que las memorias con frecuencia son un género mentiroso, donde el que las cuenta suele estar demasiado preocupado por quedar bien él” (p. 12); descubriendo en este esfuerzo lo complejo que es, a veces y a ciencia cierta, separar la realidad de lo que se denomina ficción en la escritura. Es por esto que el autor antropólogo, cuando no puede en su etnografía hablar de lo que quisiera, pasa abiertamente a la literatura, y el literato a su vez, recurre a saberes de la antropología, muchas veces, para sus creaciones (Díaz, 2005). De modo que “la cuestión no es, pues, diferenciar literatura y antropología, marcar la distinción entre lo que es

²⁷ Por ejemplo, Díaz (2005), habla de *Los tristes trópicos* (1988), escrito por Levi-Strauss, en donde la antropología se contamina de literatura, o el caso de Margaret Mead, en su libro *Experiencias personales y científicas de una antropóloga* (1987), quien a través de la escritura de sus memorias revela un espacio privado e íntimo, en el cual, incluso, confiesa que en sus tiempos de estudiante disfrutaban tan intensamente de la poesía como del estudio antropológico.

verdad o mentira, sino en la importancia que incluso las ‘mentiras’ —los mitos— pueden tener en la reordenación del mundo” (Díaz, 2005, p. 34).

Con ello, Díaz (2005) ofrece una tentativa definición de la etnoliteratura: “Este término parece remitir, en primera instancia, a una etnología de la literatura o a un estudio de las literaturas de las distintas ‘etnias’ y culturas ligadas a ellas” (p. 15); acá incorporando más enfáticamente el factor cultural en relación a un otro más distante pero que escribe literatura.

Sin embargo, Castillo (2008), parece advertir cuál es el factor que la antropología no tranza al momento de trabajar con la literatura, la ficción y los usos de la retórica con sus distintos modos de narrar: “puede decirse que lo que la antropología no parece sacrificar en este flirteo con la literatura es el acceso al conocimiento a partir de la objetivación” (p. 17). Sin embargo, esta distinción de la recogida de datos antropológicos objetivados, igualmente, presenta discusiones que los difuminan nuevamente. Por ejemplo, y entre otros, se problematiza la concepción de la cultura, la cual mediante ficciones mitológicas encuentra la posibilidad de constituir conocimientos fundamentales y objetivos de una comunidad. Otra área de conflicto, se abre a raíz de lo mencionado: es la idea de “que la antropología es una narración sobre formas culturales y, por tanto, un terreno practicable para los artificios literarios” (2008, p. 17); entre otras discusiones.

Pues, en efecto cabe se debe distinguir que la etnoliteratura se enfoca en observar las modificaciones que sufre el mundo y el hombre a raíz de estos mitos y saberes comunitarios en formas de relatos o poemas, pero como rama de la antropología; la cual tiene por objeto “la decodificación e indagación de todas las expresiones que remiten a ese arte verbal al que ya nos hemos referido o —dicho de otro modo— al uso creativo de la palabra (ya sea escrita u oral)” (Díaz, 2005, p. 35); y que como método, supone el análisis literario desde lo antropológico, o desde “lo que podemos averiguar sobre lo humano en la literatura, pues no se trataría sólo de hacer etnografía de la literatura, sino de descubrir cómo la literatura define y conforma la percepción de la realidad que tienen los hombres” (p. 35).

De esta manera, la etnoliteratura no se manifiesta como una rama plenamente abordada desde la teoría literaria, sino sólo como un método de hacer etnografía, de manera que esta vía no soluciona la necesaria explicación estrictamente literaria del comportamiento de escrituras otras tales como

la ideográfica y pictográfica (o al menos poniendo al texto literario como documentación primaria y la etnográfica como secundaria).

El camino de la teoría literaria del siglo XX en adelante: tránsito hacia el entendimiento de ciertas escrituras humanas

En su libro *Introducción a la teoría literaria* (2004), Jonnathan Culler, al intentar definir qué es la literatura, irónicamente, anota: “uno siente la tentación de abandonar y concluir que es literatura lo que una determinada sociedad considera literatura; un conjunto de textos que los árbitros de esta cultura reconocen como pertenecientes a la literatura” (p. 33); aclarando más adelante que la cuestión no radica en determinar una definición, sino más bien en comprender qué es lo que nos impulsa (a nosotros, o a los miembros de otra sociedad) a tratar algo como literatura, cuestión que ocurre en todas las variables y categorías que define cada grupo social (Culler, 2004). De esta forma, al preguntar qué aspectos culturales entran en juego cuando tratamos un texto como literatura, el autor señala que se deben considerar distintos elementos que la constituyen: su estructura específica (como la métrica, la acentuación silábica, la rima, etc.), su funcionalidad práctica, su relación problemática entre la realidad y la imaginación, el contexto especial que evoca, o el principio de cooperación hiperprotegido de la literatura, entre otros.

Para vislumbrar qué cosa es literatura de acuerdo a su forma de lenguaje, entonces se debe advertir que “a veces el objeto tiene características que lo hacen literario y otras veces es el contexto literario el que motiva la decisión” (Culler, 2004, p. 39). Así, se puede pensar que “las obras literarias son un lenguaje con rasgos y propiedades distintivas, o que son producto de convenciones y una particular manera de leer” (2004, p. 40); aunque ninguna de las perspectivas sean completamente satisfactorias por sí solas.

Sin embargo, la siguiente observación sobre lo literario, surge a partir del siguiente problema: cómo la teoría literaria ha eludido el estudio de otros tipos de escritura (como la ideográfica o pictográfica); aún cuando, a pesar de ello, igualmente fueron cimentando el camino hacia una posible teorización de estas formas de escritura indoamericana. Con este fin, se resumen aquí los aportes de las principales escuelas, a partir de la revisión realizada en el libro *La crítica literaria*

del siglo XX, de Blume & Franken (2005) pues solo se busca advertir algunos límites que este proceso de teorización ha tenido²⁸.

La teoría y la crítica literaria que surge en el siglo XX, lo hace a partir del factor lingüístico del texto, para luego abrirse a registrar lo que sucede en su encuentro con el contexto cultural, hecho presente al momento de escribir y revivido al momento de leer—.Jaime Agüero (2006), en su tesis *Historia de la teoría literaria del siglo XX* (2006), menciona que en el inicio de este siglo, predominaba el estudio literario basado en el método historicista positivo, criticado en primera instancia por Roman Jakobson “como tierra de nadie” (p. 49); pues el análisis mezclaba aspectos históricos-biográficos, con otros, psicológicos o, más superficiales en su referencia a diferentes épocas y juicios valóricos subjetivos del historiador.

Ya iniciada la reflexión en torno a la necesidad de especificar el estudio de lo literario, en el siglo XX, surge el primer movimiento teórico: el Formalismo Ruso (1900-1939)²⁹, que, según Blume & Franken (2005), “procura enfrentar la realidad de un texto literario a partir del análisis de sus rasgos formales distintivos y del estudio de su construcción interna” (p. 15); así, diferentes teóricos como Jakobson, Tinianov, Tomachevsky, formulan conceptos como los de literariedad, extrañamiento, asimilación del contenido a la forma o el ambiente social de la literatura; conceptos que van creando un escenario fértil para el desarrollo intelectual de la obra de arte escrita, según Franken & Blume (2005). Lo importante, “era encontrar rasgos distintivos de lo literario” (Agüero, 2006, p. 54); entonces, el estudio del texto fue el medio para comprender “qué hace que un texto dado sea considerado un texto literario, qué mecanismos o principios estructurales justifican esta valoración” (*Ibídem*); para ello, en un primer paso, se distingue el lenguaje común del lenguaje literario³⁰. No obstante, las críticas hacia esta teoría radican en su mirada científicista y formal del texto que resulta insuficiente para su análisis completo. Es innegable, para muchos autores, que los

²⁸ Jaime Agüero en su tesis *Historia de la teoría literaria del siglo XX* (2006) realiza una profundización de las escuelas literarias, incluso sus derivaciones en relación al ámbito cultural-económico y en sus especiales lugares historiográficos. De esta manera se utilizan algunas de las escuelas y círculos advertidos por Franken & Blume (2005) pero la fechación de Agüero (2006).

³⁰ Luego de asentar diversas maneras de acercarse al texto literario desde un análisis más científicista del lenguaje, los Formalistas Rusos se enfocaron en estudiar las distintas maneras de narrar. Por ejemplo, comenzaron a reflexionar sobre las nociones de motivación como “un factor dentro del texto que se justifica por los demás factores del texto” (Blume & Franken, 2005, p. 16), o sobre las secuencias artísticas del relato, la fábula, y las observaciones hacia el discurso del narrador. Y, posteriormente, se considera su relación diacrónica, o, dicho de otro modo, el surgir de las nuevas tendencias motivadas por las viejas formas de construir literatura.

factores extraliterarios igualmente ayudan en la comprensión de la obra, y, por lo tanto, el componente formal de ella, fue concebido sólo como “un interesante punto de partida que tiene que ser luego rebasado para llegar a la verdadera esencia de la obra” (Agüero, 2006, p 57).

Contemporáneamente surge la Escuela de Praga (1900-1939). Esta primero adopta algunas ideas del Formalismo Ruso³¹ para luego, incorporar su interés por el hecho sónico de la obra o la matriz semiótica del estudio lingüístico; derivando, posteriormente, en una observación fenomenológica de la literatura. Agüero (2006) señala que esta escuela nace en el Círculo de Praga, dando paso al Estructuralismo Checo, siendo Viktor Shklovsky un destacado teórico que “pasó a concebir la obra, no como una suma de mecanismos, sino como un todo organizado, compuesto de distintos factores interrelacionados” (p. 60). Esta profundización del estudio del texto literario inicia con el problema de la lengua poética “y su relación con el sistema lingüístico general y la lengua estándar” (Blume & Franken, 2005, p. 16). De manera que se diferencia del Formalismo, al comprender que la calidad estética literaria radica en el encuentro de la automatización de un recurso, con el de la actualización que sería la responsable de llamar la atención a causa de su desapego a la norma. Este proceso por el que pasa la lengua al conformar lo literario, la convierte en un objeto estético “autónomo y comunicativo a la vez, y el motor de la evolución de la literatura” (2005, p. 17) y de la lengua en general. Debido a la integración de aspectos extraliterarios, la Escuela de Praga tuvo que considerar el aporte de otras disciplinas, incorporando el concepto de interdisciplinariedad: “todo elemento de un sistema está relacionado con los otros elementos del mismo, generándose, así, redes de relaciones sociales” (p. 17). Así, debido a la observancia de la automatización y actualización que funda la evolución de la literatura, la vista se amplía hacia lo diacrónico, integrando otras disciplinas, además de incorporar por primera vez la noción de estructura literaria. Lo anterior, marca en este punto de la evolución de la teoría, la dirección hacia lo que más adelante sería conocido como estructuralismo: aunque “en esta nueva postura [dentro de la Escuela de Praga], la obra no sólo vale por sí misma, sino que, también, en relación con la concordancia de un colectivo” (Blume & Franken, 2005, p. 17), siendo entonces, la estructura, una noción procesual más que estática, pues cuando cambia la tradición literaria también cambia su estructura.

³¹ Roman Jakobson, al ser exiliado a Praga en 1920, fue el principal responsable de la difusión del estudio formalista de la obra, adquirido mientras presidía al Círculo Lingüístico de Moscú. Así ayuda luego a formar el Círculo Lingüístico de Praga, junto a sus principales miembros: Vilém Mathesius (fundador y presidente), Havránek, Jan Ripka, Jean Mukarovsky, y René Wellek.

El Estructuralismo (1940-1959) –que surge a raíz de la lingüística de Ferdinand Saussure, de los aportes del Círculo de Praga y del Formalismo Ruso, junto a la colaboración del estudio fonológico de la lengua–, consolida los estudios de “los fenómenos literarios en cuanto sistemas de significación” (Blume & Franken, 2005, p. 17) que demandan ser reconstruidos para revelar a través de ellos, las reglas de funcionamiento del objeto literario. Por otra parte, Blume y Franken (2005) mencionan, que Levi-Strauss realiza una importante aportación al estructuralismo desde el estudio de los mitos, el cual “segmenta el mito en unidades básicas (mitemas) y las reordena en una matriz que combina su sentido profundo (eje vertical) y el despliegue narrativo (eje horizontal)” (p. 18).

Otra contribución del estructuralismo literario radica en el estudio de la Narratología, el cual aplica los modelos de análisis desde la frase hasta el discurso, apareciendo entonces instancias de estudio de las funciones, acciones y narración de una obra. Greimas, Todorov y Genette, según Blume & Franken (2005), suman una serie de conceptos que ayudan a la localización de aspectos narrativos, por ejemplo: predicado, agentes y reglas de derivación (Greimas); o grupos de procedimientos escriturales en relación al tiempo (tiempo de la historia y tiempo del discurso), al aspecto (visión de atrás, con y desde fuera), y a los modos de relato (representación y narración), en el caso de Todorov. Genette, por su parte, agrega una serie de categorías al análisis narrativo, entre las cuales: “relato, historia, narración, diégesis, modo, voz, flashback, frashforward, duración, velocidad” (p. 18), etc.

En el Estructuralismo Francés, fue clave la figura de Roman Jakobson, con sus conocimientos del formalismo ruso y estructuralismo checo, extendiendo estas reflexiones a Francia. Roland Barthes, gracias a lo anterior, considera que la escritura está determinada por la ideología de su creador, quedando reflejada en sus obras. “Afirma que entre la lengua y el estilo (que no son fruto de una elección libre por parte del escritor) existe una realidad formal voluntariamente elegida: la escritura” (Agüero, 2006, p. 78). La Crítica Marxista Estructuralista, por otro lado, considera que los cambios y conflictos históricos de la sociedad se ven reflejados de manera indirecta en la literatura, al margen de lo que estudia el estructuralismo, que analiza los sistemas literarios alejados de la sociedad que los crea-. Según Agüero (2006), Lucien Goldman es el teórico más destacado,

al crear una teoría estructuralista que llamó “Sociología estructuralista genética de la cultura”³², en la que establece que los genios creadores no son responsables de su obra, sino más bien, la conciencia mental de los grupos o clases sociales específicas.

Blume & Franken (2005) continúan su historia con la Escuela de Yale y el Deconstructivismo. Esta corriente la describen como: “uno de los intentos más extremos para resolver el misterio del texto literario” (p. 19), específicamente desde la perspectiva del lector. Esto deriva en que el texto, al depender de la visión del lector, se presenta como una realidad no terminada, siendo la interpretación del significado final, una motivación difícil de alcanzar. Consideran que el texto es un subordinado del habla, dentro de la secuencia que permite su existencia –“*realidad > vocablo > palabra escrita*” (2005, p. 179)–, por lo tanto, el deconstructivismo “pretende devolverle a la escritura el lugar privilegiado que le corresponde³³: ‘*Todo es texto*’” (p. 179). Otra idea relevante de esta escuela radica en el concepto intertextualidad³⁴, que relaciona el texto con su architexto (influencia predominante de un texto anterior). “Este architexto sirve de piso o sustento de todo posterior desarrollo escritural o de las redes referenciales que pudieren surgir” (Blume & Franken, 2005, p. 179); lo anterior, en un proceso que lleva a rastrear la semilla original que planteó las diferentes dimensiones escriturales de la literatura o un “*regressus ad uterum*” (2005, p. 180). Las siguientes ideas relacionan a las dos anteriores, pues intentan recalcar cómo el significado de una palabra se encuentra indeterminado al ser puesto en un texto, y, cómo las verdades van mutando

³² Esta filiación entre el texto literario y la realidad cultural (económica y social), según Agüero (2006) realizó un trabajo que los críticos marxistas anteriores ya habían concretado; sin embargo, Goldman aporta la noción sobre la relación directa que poseen los textos literarios con las estructuras económicas “sin necesidad de que los escritores asuman voluntariamente la misión de reflejar la realidad social de su época” (p. 79).

³³ De esta manera, el método consiste en invertir la jerarquía *habla-escritura*, pues observa Jaques Derrida, –uno de los principales teóricos de esta corriente–, que en occidente “hay una imposición violenta del habla sobre la escritura” (Blume & Franken, 2005, p. 186); de manera que, en su teoría, la escritura presenta un lugar privilegiado, aunque considerando su polisemia universal. Igualmente, atendiendo con mayor énfasis a las palabras que abren un misterio inacabado, como una condición que las aleja de “la abstracción metafísica y del lenguaje científico o técnico, y las acerca a la poesía” (2005, p. 187). Otro elemento considerado por esta teoría, es la aceptación del texto como un entramado que se extiende a raíz de su relación con una red infinita e ininterrumpida de obras escritas anteriormente; y por lo tanto, se problematiza la figura del autor debido a la condición intertextual que configura su creación literaria. Todo lo anterior, determina un ejercicio de reinterpretar la interpretación literaria: esto implica “vincular el sentido con una historia que registra *huellas* de dicho sentido a lo largo del tiempo. Por ser siempre distintas, estas huellas están regidas por la *différance*, historia carente de un origen primigenio y de un sentido teleológico” (p. 187).

³⁴ Ortega y Gasset, propone dos conceptos que identifican este proceso: “un ‘fondo poético sustantivo’, expresión que podría asimilarse a la raíz última paradigmática de la cual todo texto se nutre y una ‘expansión’, término que al interior del Deconstructivismo equivaldría a la ‘diseminación’” (Blume & Franken, 2005, p. 180).

en el tiempo mediante un registro histórico intertextual. Por ejemplo, en una primera instancia, Blume & Franken (2005), hablan de los conceptos de certeza/indecibilidad por medio de los cuales el Deconstructivismo intenta plantear la derogación de los binomios opuestos: “palabra/escritura, hombre/mujer, naturaleza/cultura, etc.” (p. 180), pues en la interpretación textual existen muchas más perspectivas que dialogan. Esto produce una apertura del texto y lo vuelve fundamentalmente ambiguo. En segunda instancia, la discusión en torno a las palabras *différence/différance* posibilita comprender cómo estas representan un campo abierto sobre el cual pueden existir múltiples lecturas. En tercera instancia, sitúa la discusión en torno a lo absoluto y lo temporal. Evidentemente, el Deconstructivismo no acepta la noción de absoluto frente a la verdad pues “la verdad ocurre en el tiempo, lo que significa que no es algo fijo de una vez para siempre, sino algo sujeto a variaciones históricas” (p. 181). De esta manera, este estudio se orienta a identificar el origen que se disemina en la historia y sus variaciones: “Cristina Peretti [lo] designa con el nombre de ‘efecto de lo seminal de la diseminación’ (De Peretti 155)” (*Ibídem*).

La siguiente escuela nominada por Blume & Franken (2005) es la de Tartú (1960-1969)³⁵, destacando a uno de sus principales miembros, Yuri Lotman. Esta escuela es la última que se refiere a aspectos del lenguaje de la literatura, aunque ya considerando la influencia cultural en su análisis. Algunas de las ideas que plantean los miembros de Tartú son, por una parte, que la literatura y todas las artes permiten percibir los hechos que pertenecen a una cultura a través del tiempo; de manera que la literatura entrega información que debe ser enmarcada en su sistema organizado de signos. Por otra parte, el arte y la literatura, se distinguen de los demás géneros verbales, en que “entregan una gran cantidad de información con el mínimo de recursos” (Blume & Franken, 2005, p. 20). Estos recursos se construyen a raíz de una estructura, de la cual depende la transmisión de información y la manera en que opera este molde de contenido. “El signo es una unidad cultural entera que reúne en su interior al significante y al significado (expresión y contenido)” (p. 20).

³⁵ Agüero (2006) la sitúa en los años 1960-1969, tiempo en el que se vuelven a conocer los textos Formalistas, antes ocultos por el partido comunista. Su inicio se fecha por dos eventos relevantes: el primero ocurre en Moscú en 1962, en un simposio que discute “Sobre el estudio estructural de los sistemas de signos” (2006, p. 103), y el segundo en Tartú, lugar donde reside Yuri Lotman, quien en 1964 realiza una escuela de verano en la Universidad del lugar, la cual luego de sucesivas reuniones y publicaciones posteriores se conforma como la Escuela de Tartú. Allí participan intelectuales ligados al arte, la matemática, la lingüística y la lógica.

Yuri Lotman contribuye a la crítica literaria considerando dos aspectos importantes en el análisis. El primero se relaciona con la importancia fundamental del significado, y el segundo, con el contenido, el cual depende del análisis inmanente del texto y del contexto histórico-social. “De ahí que la obra de arte unifica la función artística con la mágica, jurídica, moral, filosófica y política. El texto artístico funciona socialmente” (Blume & Franken, 2005, p. 20). Según Hugo Mancuso, en su artículo “La genealogía estructuralista de la Escuela de Tartú” (2015), una de las obras más reconocidas de Lotman es *La Semiósfera* producida entre los años 1970-1985, siendo este un término que proviene indudablemente de Bajtín³⁶. Allí plantea cómo la semiósfera se construye como estructuras abiertas, que pueden expandirse, para poder incorporar todo el universo simbólico; con el fin de comprender el mecanismo de creación de significados por parte de una cultura y siendo, según Mancuso (2015), su premisa principal a lo largo de su obra. De esta manera, si bien se plantea una noción estructuralista en este concepto, igualmente la semiósfera presenta la realidad como una construcción inestable, que percibe solo parcialmente los hechos de la semiosis. Blume & Franken (2005) citan a Lotman, quien postula que el lenguaje del arte es un *sistema de modelización secundario*, por lo tanto, “la obra de arte es un texto al interior de ese lenguaje” (p. 113) natural (idiomas) o artificial (metalenguajes científicos). El sentido e información que este transmite depende de la oposición de los distintos sistemas y lenguajes que se encuentran presentes en la obra y que cada artista propone como modelo de mundo a sus receptores (aunque ahora distorsionando estos sistemas y poniéndolos en tensión) (Blume & Franken, 2005). De esta manera, “el lenguaje del arte es una jerarquía compleja de lenguajes mutuamente correlacionados: cada uno de estos lenguajes habla distintamente a cada grupo distinto de lectores” (p. 113), pues los códigos varían dependiendo de la cultura particular, tanto de la cual emerge la obra y el receptor, así como también desde sus conocimientos previos y expectativas de los lectores.

Después de la Escuela de Tartú, que demarca los primeros miramientos de la literatura a la cuestión cultural y de sus receptores, nacen corrientes teóricas literarias ya plenamente ligadas a los estudios

³⁶ Bajtín, en su análisis sociológico-marxista de la literatura, “señala que el signo lingüístico ‘es la arena de la lucha de clases’. Es decir, todo significado es el testimonio del conflicto de las relaciones sociales” (Mancuso, 2015, p. 57); siendo este uno de los influjos que fundamentaron el pensamiento de Lotman. Dentro de la premisa bajtiniana sobre el signo ideológico, se comprende que no todos los significados mutan y entran en discusión; sin embargo, los que sí, frecuentemente mutan a partir de conflictos y luchas de clase, manifestando entonces esta inestabilidad que posibilita la mutación del sentido (cuestión que el Formalismo discutió, aunque partir del concepto de *extrañamiento*).

culturales; tales como la Escuela de Frankfurt³⁷, de “teoría crítica, iniciada por Max Horkheimer en 1930³⁸, que propone, como práctica de análisis literario, combinar los métodos de investigación científica con una renovada teoría marxista de la sociedad y con ciertos aspectos propios del psicoanálisis freudiano” (Franken & Blume, 2005, pág. 24). Agüero (2006), la señala como una de las primeras escuelas que fundamentan las críticas literarias ligadas a la sociedad y la llama *Teoría literaria neomarxista alemana*, dentro de la Crítica Socioliteraria.

Walter Benjamin se considera uno de los intelectuales más importantes de esta corriente. Aparte de sus trabajos académicos, la mayor parte de su producción intelectual se materializa por medio de ensayos periodísticos, retransmisiones radiofónicas, cartas, y fragmentos acumulados. Su discurso posee, según Agüero (2006), un carácter de contestación de ideas, de tipo enciclopédico, basado en aproximaciones y sugerencias, más que en afirmaciones rigurosas: esta manera “de no representación sistemática de sus ideas tiene que ver con su concepción de la teoría y de la historia, que eran para él, no un sistema coherente, organizado, que evidenciara la idea de progreso histórico o científico” (2006, p. 71). Así, se interesa por comprender el sentido de la historia, intentando analizar el panorama global de la civilización contemporánea. Según Blume & Franken (2005), Walter Benjamin³⁹ es un pensador de consulta obligada dentro del campo de los estudios culturales, inspirados en el marxismo y la teología mística judía. En relación a la literatura, establece que “está atravesada por el concepto de *alegoría*, que genera al interior del texto una tensión dialéctica entre

³⁷ Y son tres los sucesos históricos con sus respectivas ideas filosóficas y sociológicas que forman el pensamiento de esta Escuela, según Blume & Franken (2005). El primero, se relaciona con la Ilustración, pues, los miembros de esta escuela intentan introducir nuevamente la noción de racionalidad en la conformación de la sociedad, pues se encuentran plenamente conscientes del riesgo de caer en los totalitarismos cuando la Segunda Guerra se olvide. El segundo evento se relaciona con Auschwitz –campo de concentración nazi y lugar donde ocurrió parte importante del Holocausto Judío–, el cual representa “la negación radical del proyecto de la Ilustración y de la teoría crítica” (p. 205). El tercer y último hecho, se relaciona con el movimiento estudiantil de los 60’s desarrollado mayoritariamente al interior de las universidades europeas como ejemplo del compromiso que esta corriente intelectual posee en relación a los hitos históricos, sociales, económicos y culturales.

³⁸ Agüero (2006) agrega a la historiografía, que luego de su fundación fechada en el año 1923, en el Instituto para las investigaciones sociales de la Universidad de Frankfurt, y debido al triunfo del nazismo, emigraron de Alemania a Nueva York en 1933. Y recién allí, en 1950 se reinstala la escuela de Frankfurt, llevada luego a Ginebra, París, Londres y Nueva York. Entre sus teóricos más importantes se encuentran: Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Frederic Jameson, Jürgen Habermas y Walter Benjamin.

³⁹ En la posguerra, T. Adorno se encarga de rescatar las obras de Benjamin, publicando en 1950 una serie de ensayos de su autoría.

el símbolo y el significado, convirtiéndolo en expresión de la existencia humana y en experiencia del hombre con su muerte” (p. 24).

Otra instancia que cimenta la relación de la teoría literaria con los estudios culturales, es la Escuela de Constanza, donde se funda la Teoría de la Recepción. Esta se “mueve al interior de un ámbito crítico que incluye la lectura, la interpretación, el público, la audiencia y el consumo de una obra literaria, o sea, el sujeto receptor e intérprete hermenéutico del texto” (Blume & Franken, 2005 p. 25). Entre las ideas más importantes que esta corriente plantea, están las siguientes: el texto en sí mismo carga el modo de lectura que se debe realizar, condicionando la recepción que tendrá el lector. De esta forma, la lectura es una actividad guiada por el texto, siendo el lector quien lo procesa y que a su vez se afecta por el texto leído. “El texto es una formación esquemática con áreas de indeterminación y hay en él: brechas, fisuras, rupturas, ambigüedades, indeterminaciones, vacíos, espacios en blanco” (2005, p. 165). Es por esto que el lector participa en la producción del texto al referenciarla mediante su experiencia. Estas concepciones se basan en las renovaciones de lo planteado anteriormente por Heidegger y Hans Gadamer, reflexiones que se “llevan a cabo de la tradición hermenéutica germánica representada por el autor romántico Friedrich Schleiermacher”⁴⁰ (Agüero, 2006, p. 114).

Uno de sus teóricos más relevantes, es Hans-Robert Jauss, quien aplica diligentemente esta nueva hermenéutica a la teoría literaria. El concepto más representativo de su teoría es el de los *Horizontes de expectativas*, discurriendo a través de él, cómo el proceso de lectura en el lector, se lleva a cabo de distinta manera dependiendo de su época. Así, el significado de las obras no es permanente, sino que se modifica con las expectativas que emerjan de los distintos contextos culturales: así, no promueve el significado de la obra como algo estático, sino “solo una variedad interminable de lecturas y significados que pueden ser estudiadas por medio de una historia o estética de la recepción que recoja las diferentes interpretaciones de la obra a lo largo de la tradición

⁴⁰ En efecto, Agüero (2006), sitúa unidas a la Hermenéutica y a la Teoría de la Estética de la Recepción debido a su raíz conjunta. Heidegger plantea que “todas y cada una de nuestras experiencias y actos de conocimiento están permeadas por nuestro Welt, por el mundo en que habitamos. (...) Nuestra interpretación no podrá evitar estar teñida por el mundo presente desde el que nos acercamos” (2006, p. 114). Por otro lado, Gadamer, comprende que hay una separación temporal entre el texto y el lector, sin embargo, no considera que esto afecte negativamente su realización hermenéutica. Los valores, creencias y prejuicios del tiempo presente del lector, no complican el encuentro entre este y el texto proveniente del pasado, sino que “muy por el contrario, lo enriquecen ya que lo que importa, dice, es la interacción, el diálogo, entre los dos, lo que él mismo denomina la fusión de horizontes” (p. 114).

literaria” (Agüero, 2006, p. 115). Blume & Franken (2005) comentan que Jauss a través de la visión histórica del estudio de la literatura comprende cómo el lector concreta el texto leído. La recepción de la literatura, entonces, ocupa la noción gadameriana del *horizonte de expectativas* para “conciliar el formalismo ruso (rechazo de la historia) y las teorías marxistas (rechazo del texto)” (p. 175). Estas dos perspectivas en conjunto, aportan resultados que se reflejan en el análisis literario, “las expectativas, criterios y sistemas de valores mediante los cuales los lectores perciben y juzgan los textos” (*Ibidem.*).

La Teoría Feminista de la literatura, igualmente, opera a través de las teorías culturales, aunque especificando en sus estudios las relaciones de género, e identificando estructuras de poder en ellas. Según Agüero, la Crítica Feminista surge entre los años 1940 y 1959, teniendo como uno de sus principales referentes a Simone de Beauvoir, quién plantea las cuestiones fundamentales del feminismo moderno en el volumen *Situation III* (1949), la obra *The Second Sex*.

Si bien Agüero (2006), considera la corriente Feminista Francesa dentro de su historiografía, esta teorización no posee aún un interés explícito por la literatura; sin embargo, sus ideas sobre el sometimiento de la mujer a una cierta forma de feminidad aceptada y considerada natural por parte de la sociedad patriarcal, inspira luego a las teóricas Julia Kristeva, Hélène Cixous⁴¹ y Elaine Showalter⁴², entre otras, a reflexionar en torno al texto literario y cómo la condición ideológica falocéntrica lo afecta. Entre los años 1970 y los 2000, Agüero sitúa a la Crítica Literaria Feminista, la cual afecta, según el autor, profundamente los modelos de lectura e interpretación. Esto, debido a la multiplicidad de enfoques que en su evolución han ido considerando como marcos metodológicos que explicaron y fundamentaron su perspectiva: “la crítica psicoanalítica, la marxista, la teoría del lector, la deconstrucción o los estudios de minorías étnicas o sexuales”

⁴¹ En la Crítica Feminista Francesa, entre los años 1970-2000, se encuentra al frente Hélène Cixous con su obra *La Rise de de la Méduse* (1975); Luce Irigaray, con *Speculum: de l'autre femme* (1974), entre otras, y Julia Kristeva con *La révolution de langage poétique* (1974). A grandes rasgos, Agüero (2006), comenta que estas tres teóricas describen “los efectos en la mujer de esta masculina, represiva y alienante construcción del yo” (p. 150) y encuentran una vía de superación a esta condición mediante el estudio de la escritura femenina, que ahora autoconstruye un nuevo otro femenino, alejado de los preceptos establecidos de su figura en, por ejemplo, el psicoanálisis y los efectos lingüísticos de su referencia; rompiendo, entonces, las construcciones binarias y asimétricas entre hombre/mujer.

⁴² La Crítica Feminista Literaria Inglesa mediante Elaine Showalter quién –entre sus publicaciones se encuentra *Feminist Criticism in the Wilderness* (1981) y *Toward Feminist Poetics* (1988)– crea la noción de ginocrítica interesada en la figura de la mujer como escritora y productora de textos. Busca determinar el lugar de la mujer en el canon literario, observando la poca presencia de las mujeres escritoras, las cuales han sido infravaloradas y apartadas del margen de la historiografía literaria. De esta manera, la corriente de la crítica literaria feminista, trabaja en ampliar el corpus de obras creadas por mujeres y que han sido poco conocidos hasta el momento.

(2006, p. 148); sin embargo, como asunto central, se enfoca en comprender la perspectiva de género a través de la discursividad y el texto. De ello se desprende el interés hacia “la situación de opresión de la mujer en vida real, la presencia indiscutida del concepto y categoría de género en la literatura y la concepción de la crítica literaria como herramienta para acabar con dicha opresión” (p. 148).

La Crítica Postcolonial, última revisión en relación a las corrientes que vinculen aspectos culturales a los literarios, se describe como un “programa teórico y político, [en donde] los críticos poscoloniales proponen a) cuestionar los efectos de los procesos imperialistas, que se presentan como instancias ‘civilizadoras’ y/o ‘modernizadoras’ de las culturas ‘primitivas’”(Blume & Franken, 2005, p. 26); b) incluir las voces subalternas o marginadas y c) reflexionar en torno a las complejidades que produce un sistema cultural opresor mediante la teorización⁴³. De acuerdo a Agüero (2006), esta perspectiva logra consolidar su estudio literario, más de veinte años después de su fechamiento, con Edward Said y su obra *Orientalism* (1978). En esta obra Said reflexiona sobre cómo occidente ha inventado al oriente según su propia medida e imaginario, creando “una representación del otro oriental que sustenta una clara voluntad de poder y dominación” (2006, p. 158).

Según Agüero (2006), dentro del ámbito literario, se asume que la escritura proviene de un sistema de lenguaje colonizador, independiente si su autor es parte del imperio o de la cultura dominada. A través de esta escritura, se busca, entonces, comprender la experiencia de la colonización y posterior decolonización, o el encuentro desigual que ubica a la cultura dominante en el centro y empuja a la periferia o margen al subalterno. Igualmente, se observa en la literatura latinoamericana, cómo se construyen y reconstruyen las identidades luego de la independencia, e irrupción de nuevos colonialismos y formas de enfrentarse a él: denuncias al imperialismo y etnocentrismo. A los intelectuales de esta corriente se agregan, entre otros, a Homi Bhabha –quien según Blume & Franken, encuentra preciso combatir las dicotomías instaladas en occidente, tales

⁴³ Agüero sostiene que la corriente poscolonial no tiene una dirección clara al establecer sus límites teóricos. En primera instancia, y de acuerdo a su nombre, intenta comprender los efectos residuales que dejaron los sistemas coloniales en las sociedades ya independientes; sin embargo, sus estudios se extienden a las mismas naciones colonizadoras y a la visualización de los procesos en que van conformando sus colonias, e, incluso, a las condiciones anteriores culturales que se afectaron luego de la colonización. Igualmente, se agrega la discusión en torno al nuevo colonialismo que ejerce la globalización y su sistema capitalista multinacional que, de acuerdo a los teóricos de esta corriente, no deja a ningún país auténticamente libre y poscolonial.

como las de centro/periferia, opresores/ oprimidos, colonizados/colonizadores, etc, pues estas no permiten concebir el fenómeno de hibridación, manteniendo entonces suspendida la identidad del oprimido–; y a Gayatri Chakravorty Spivak –quién pregunta si los subalternos pueden hablar, suponiendo una dominación que deja en la sombra al dominado: esto se revela en la literatura y su discurso, invistiendo entonces de relevancia a este conflicto poscolonial y a su proceso interpretación (Blume & Franken, 2006)–.

Los movimientos Multiculturalistas y los Estudios Étnicos, que igualmente surgen por los mismos años del Postcolonialismo, presentan una matriz común de ejercicio, pues, a través de la literatura, buscan reflejar los conflictos entre una cultura común dominante, y las que ocupan un rol marginal: “la afroamericana, la latina, la judía, la asiaticoamericana, la nativa o indígena, la italoamericana, etc” (Agüero, 2006, p. 161). Así, los primeros críticos comienzan a distinguir los rasgos diferenciales que rivalizan con el lenguaje y sus formas literarias más imperantes, o analizan la identidad cultural de minoría planteada en las diferentes obras literarias. A raíz de lo anterior, buscan igualmente definir a estos grupos étnicos o culturales, aunque esto presenta una labor dificultosa “debido a la heterogeneidad por género, orientación sexual o clase social, que se produce inevitablemente dentro de cada grupo” (p. 161). Desde la literatura, los Estudios Étnicos igualmente observan el proceso de asimilación de los escritores pertenecientes a estas minorías, “de las formas y prácticas literarias de la cultura hegemónica, recurriendo a menudo a términos y conceptos de la teoría poscolonial como los de parodia, mímica o mestizaje (lo híbrido)” (2006, p. 162).

De esta manera, se entiende a través de esta breve revisión de la teoría literaria, que los objetos indoamericanos, inscritos muchas veces por escrituras otras, tales como las pictográfica o la ideográfica, se hallan en estricto rigor, fuera de la teoría literaria. La etnoliteratura, por su parte, se acerca a la narrativa oral a través de los estudios etnográficos y han recolectado diferentes resultados que hoy podemos apreciar, pero no se han integrado plenamente al sistema dominante de la literatura pues la estudia como documentación secundaria de la antropología, complicando su integración plena (de estos relatos) al sistema teórico de la literatura. La escritura alfabética dominante, la baja consideración comunicativa que alcanzamos a apreciar de las imágenes, el sometimiento de los habitantes nativos americanos y la destrucción de sus creencias y objetos que

la conservaban, igualmente refuerzan esta casi inexistente relación entre los objetos indoamericanos y la literatura.

Sin embargo, no se puede desconocer, que el influjo de la corriente ‘Deconstructivista’ en la literatura, con su realce de la escritura frente a la dominancia de la oralidad, hoy contribuye a la idea de volver a juntar el significado y el significante de estos objetos, si logramos recuperar los fragmentos de nuestros pueblos originarios poseedores de este conocimiento requerido. Volver a considerar estas inscripciones en objetos como elementos escriturales o comunicativos en general y, por lo tanto, en algunos casos, también literarios, derrumba la consideración de una aparente cultura ágrafa que ha reinado en nuestro continente, y que ha provocado el peligro de extinción de toda la raíz epistemológica del conocimiento indoamericano que los pueblos lograron comprender y asumir en sus contextos específicos; idea que contribuye, igualmente, a la labor de los Estudios Étnicos de la literatura y su interés por distinguir los sistemas de lenguaje distintivos de las minorías. Estas reflexiones, a su vez, y sin duda, no hubiesen nacido sin la contribución de los Estudios Culturales que tienen su raigambre tanto en los Estudios sociológicos literarios marxistas, semiológicos con la Escuela de Praga, y culminando con la Escuela de Frankfurt y de Constanza que logran reunir el estudio formalista de la literatura con los datos recogidos del contexto cultural y, así orientar sus estudios.

4. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN: HACIA LA RECONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO A TRAVÉS DE LA ESTRUCTURA SENSIBLE DEL OBJETO INDOAMERICANO

Esta propuesta tiene como objetivo general: *investigar las escrituras visuales, o escrituras otras ideográficas/pictográficas indoamericanas, para proponer una teoría literaria que las explique mediante la figura de la écfrasis*. De manera que la metodología utilizada para alcanzar el objetivo, se apoya en el trabajo *El arte como hecho sónico*, de Jan Mukarovsky (2000), donde se define la estructura del texto y los factores que deben estar presentes, necesariamente, en el estudio propuesto; entre ellos, la estética que procede primordialmente de la estructura sensible de la obra-cosa; pero que necesita para su existencia, tanto del significado primario –ligado al objeto como mera-cosa o como útil que puebla nuestro entorno, -anteriormente descrito a través de Heidegger (1976)–, como del significado secundario –ligado a la percepción personal que un sujeto interpreta de él (experiencia estética de la obra de arte), descrito previamente por Mukarovsky (2000) como el significado en potencia que nace de la subjetividad–. Para que estos dos significados se vuelvan objetivos, deben ser compartidos con toda una colectividad que reconoce la significación del objeto (obra-cosa prehispánica), dentro de una generalidad o visión de mundo (estética del objeto y del arte), que a su vez exige de ciertas materializaciones (estructuras sensibles cuidadosas de la forma), reconocidas para poder integrarlas dentro del grupo humano.

De este modo, si a partir de lo anterior se realizará un ejercicio hipotético, en donde, imaginariamente, se pudiesen contar todos los datos necesarios; entonces, se podría aproximar el proceso de semiologización del arte indoamericano y su particular forma estética. Esto por medio de:

El contexto total de los fenómenos llamados sociales, que representa en este caso a los diferentes pueblos indoamericanos que fabricantes de estos objetos deslumbrantes y exclusivos, no solo por

el valor en sí mismo del material seleccionado, sino por la serie de connotaciones sociales primarias y secundarias importantes que ellos poseen (o poseyeron los pueblos que ya no están), y que provocan una consagración o dignificación del objeto en su respectiva colectividad; por ejemplo a través de “la filosofía, la política, la religión, la economía, etc” (Mukarovsky, 2000, p. 90) que ellos van construyendo y le dan forma y luego determinan estas connotaciones. Este contexto provoca la relación del objeto con sus interpretantes múltiples; es decir, con la conciencia colectiva que conforma una cultura –o núcleo central, salvaguarda de la información objetivada y reunida por sus individuos– y que en este caso, es la expresada por los pueblos originarios de la América del Sur.

El problema del reconocimiento de los signos (significados y significantes), se presenta acá con una variación significativa, respecto de la teoría semiológica del arte de Mukarovsky (2000); pues, aquí, se debe identificar con claridad, la funciones utilitaria y estética del arte, en cada uno de los objetos. Así, los significados de estos objetos expresarán, en primer grado, su utilidad, por ejemplo, hacia el mismo sistema del arte y sus diversas temáticas comunicativas (independiente de si esta función se presenta en forma indefinida); y, en segundo grado, el mundo de los significados connotativos, es decir, de la percepción comunitaria que el individuo puede poseer de estos objetos. La experiencia estética como significado secundario ya había sido revisada antes a través de Mukarovsky (2000).

Y finalmente, al símbolo externo o significante de este objeto de arte, se le puede atribuir el inventario de objetos precolombinos identificados en la descripción del objeto de estudio presente, considerando sus materiales utilizados y la técnica mediante la cual le da forma. El símbolo externo o significante, acá, se divide igualmente y a su vez en dos: 1. La figuración efectiva para el instrumento útil y servicial al uso cotidiano y dependiente de la materia (técnicas muy bien catalogadas por los estudios arqueológicos), y 2. La figura estética (o técnica artística) elegida que imprime en el objeto la categoría de espléndido, el cual, lo dignifica y lo consagra a su preservación.

Sucede que los datos requeridos que podrían dar luces sobre el particular comportamiento fenomenológico en la semiología del arte indoamericano, no siempre se encuentran disponibles y aceptados por la comunidad intelectual literaria, y, en algunos casos, son imposibles de rastrear

debido al tiempo y su natural olvido y ruina, o debido a la fragmentación intensa de estas culturas, frente a su natural sincretismo con culturas hegemónicas europeas y nacionales. A pesar de esta afirmación, sería conveniente hacer un recuento de la información disponible que se podrá observar en este estudio sígnico del arte literario indoamericano y dar cuenta de la que resulta más difícil de alcanzar y describir, con el fin vislumbrar estudios futuros; así, también, como para referirse a aquello que sí se encuentra disponible para su análisis (aspectos significantes y significativos).

La estética encargada de describir el proceso experiencial del placer o de la sublimación, considera tanto a *la forma* como al *contenido* y sus alcances. Estos dos aspectos, desde la teoría, son un objetivo accesible de abordar en el problemático objeto indoamericano y su particular manera de conservar el conocimiento y las experiencias culturales de las cuales proviene. Así, la estética que se encargaría de regir la metodología de la presente investigación, debe considerar tanto la forma (objeto externo indoamericano) como el contenido (revisión o transposición escrita y/o literaria de la oralidad). El procedimiento se vuelve una metodología semiótica al momento de considerar que el factor del contexto no puede ser tratado a cabalidad, proyectando entonces la necesidad de considerar aspectos culturales que profundicen en un futuro esta reflexión (considerando ya el trabajo estético en torno a la forma y contenido de estos objetos indoamericanos).

Esta teorización, se homologa con la teoría literaria de *las poéticas* y más específicamente aún con el estudio de unas figuras retóricas en particular: *la écfrasis*, *hipotiposis* y *de la oralidad ficticia*. Según Agüero (2006) el estudio de las poéticas parte en 1958 en el congreso de la Universidad de Indiana, *Estilo del Lenguaje*, con la conferencia de Roman Jakobson, *Lingüística y Poética* (1958). Allí, el autor “señala la relación entre las dos disciplinas y aclara que la primera se encarga de explicar la especificidad de lo literario, o qué hace que un mensaje verbal sea considerado una obra de arte” (2006, p. 87). Así, explica los distintos factores que intervienen en la comunicación verbal para que ésta se produzca. La función estética o poética, ya la había advertido en su ensayo sobre *La nueva poesía rusa* (1919) dentro del Círculo de Moscú, y el cual se constituye como uno de las directrices fundantes de la corriente Formalista Rusa de la teoría literaria. Incluso “en 1939, influido por Jakobson, Mukarovsky la defiende” (2006, p. 87) pues en las tesis del Círculo de Praga también consideraron estas funciones.

Luego de esto, por los años 1960 al 1969, se genera lo que Agüero (2006) llama Retórica y Neorretórica⁴⁴, precedida y motivada por Jacobson, Roland Barthes, Tzvetan Todorov desde el formalismo y el Neocriticismo angloamericano, junto a Lacan y el psicoanálisis. Unos de sus teóricos más reconocidos del estudio de las poéticas de la poesía, son A. J. Greimas, y Michel Riffaterre. El primero, según Blume & Franken (2005), consideran que “poética, retórica y semiótica son casi lo mismo” (p. 155), intentando a través de ellas identificar los planos de expresión y contenido en las estructuras más profundas del texto poético. De esta manera, la poética en su interpretación, se relaciona más directamente con el contenido –en su polivalencia de significados y alternativas paradigmáticas de sentido– y con la expresión que vehicula el sentido sonoro del poema.

⁴⁴ El primer estudio de la retórica se desarrolla dentro de la argumentación y la lógica jurídica. De acuerdo a la Escuela de Bruselas, la categoría de *Nueva* en esta terminología refiere al vínculo que esta corriente poseía con la retórica clásica, ante lo cual Pozuelo Yvancos citado por Agüero (2006) menciona: “la paradoja estriba en que la nueva retórica no antepone pues el adjetivo sino como restauración de la antigua retórica, de modo que *nueva* tiene un sentido de nuevamente y no, como cabría pensar, de algo opuesto a la vieja doctrina retórica griega” (p. 105).

La segunda perspectiva de la neorretórica, nace desde el Estructuralismo Francés, y el Grupo de Lieja, ya desde el estudio literario. Genette, señala que el propósito de estudiar la retórica dentro del estructuralismo se limita solo a la elocución del texto, “y, más concretamente aún, a los tropos y las figuras, hasta derivar prácticamente en un estudio de la metáfora” (Aguero, 2006, p. 105). Inicialmente investigan el mecanismo interno de la creación literaria, dándole un aspecto estético a este sistema y profundizando centralmente en las figuras, sobre todo en las de carácter más semántico. A través de esto, se evidencia la ruptura y el desvío que la poesía tiene con el lenguaje común a través de la modificación de la norma en diferentes niveles. Así, mientras las antiguas poéticas se encargaban de realizar un trabajo más empírico hacia el discurso, la neorretórica “analizan a posteriori los hechos de palabra y discurso y extraen las reglas generales de su producción” (2006, p. 109) al elaborar un modelo general de estos fenómenos. Para ello, vinculan la retórica con aspectos del estudio lingüístico, semiótico y poético, revitalizando su importancia perdida desde el renacimiento.

La tercera perspectiva nace desde la reacción a esta retórica estructuralista, pues se amplía el estudio a las demás técnicas contemporáneas del discurso, “es decir, se trata de reconocer la posibilidad de una fructífera ayuda de las categorías y los paradigmas analítico-interpretativo de la Retórica” (Aguero, 2006, p. 105). Esta visión fue propuesta por García Berrío, incorporando al análisis, no solo a la elocución, sino también a la dispositio, con el propósito de comprender la totalidad del fenómeno retórico. Igualmente Carmen Bobes, desde España incorpora el estudio de la semiótica literaria, “la que, analizando el discurso textual en sus diversos niveles formales, semánticos, pragmáticos, ha resucitado el interés por la Retórica” (2006, p. 112), aunque también evidenciando a través de ella, “las relaciones polivalentes que el texto establece con el autor y con el lector” (2006, p. 113), considerando en ello no solo la utilización de estos recursos lingüísticos y su manifestación, sino también los elementos de distribución y composición del texto literario. Este enfoque, al surgir en medio de la era tecnológica y de comunicación masiva, también incorpora la reflexión en torno a la publicidad –iniciada por Ronald Barthes en su texto *Retórica de la imagen* (1964)–, planteando “un debate sobre si la palabra desempeña una función de ‘anclaje’ que aclara y explica la imagen que la acompaña o bien la imagen tiene valor por sí misma y puede prescindir de la palabra” (p. 113), aunque el análisis sógnico de la imagen, excede los planteamientos iniciales de la retórica, planteando entonces nuevos desafíos para la retórica.

Por otro lado, en Michael Riffaterre, uno de sus principios teóricos radica en comprender que “la densidad de un poema está en relación directa con la cantidad de relaciones que pueden establecer entre significante y significado” (Blume & Franken, 2005, p. 155), de manera que la realización poética se obtiene cuando el significante es capaz de expresar “el grito del corazón” que viene a otorgar el significado de la obra, “en otras palabras, cuando el objeto poético abre la posibilidad de acceder a algo que está más allá de la simple relación entre dos discursos” (p. 155). Coincide con Greimas respecto de la polivalencia de sentidos que posee la escritura poética, pudiendo ser actualizada constantemente. Agrega, sin embargo, el elemento intertextual que determina la “dependencia de los antecedentes literarios de la obra en cuestión, los que constituyen el *texto ausente* al que el poema remite” (p. 159).

Nuestra propuesta se erige, considerando los antecedentes respecto del estudio en torno a los recursos retóricos, centrado en la figura de la écfrasis para acercarnos a los funcionamientos centrales o básicos en la constitución del sistema literario del objeto indoamericano. En el caso de las teorías poéticas tradicionales, su forma viene dada por la escritura y su norma, y su contenido por el significado, que manifiesta muchas veces la oblicuidad semántica. La escritura indoamericana, en cambio, se expresa a través de la forma de sus objetos y de sus inscripciones más o menos abstraídas de la realidad; sin embargo, sus significados resultan de narraciones extensas que se desprenden de imágenes que las sintetizan; estas lecturas se presentan igualmente inestables, pues, dependen, en algunos grados de su interpretante. Esta forma de expresión se evaluará con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

5. DISCUSIÓN: TEORÍA GENERAL DE LA LITERATURA INDOAMERICANA

a. Los objetos de arte a la luz de la larga tradición teórica entre la pintura y la literatura

Desde el análisis multimodal, Martín Kaltenbacher (2007), en su artículo “Perspectivas en el análisis de la multimodalidad: desde los inicios al estado del arte”, sitúa como uno de los primeros antecedentes al estudio de la relación multimodal del discurso, a Gotthold Ephraim Lessing (1876) con su escrito *Laoconte: un ensayo sobre los límites de la pintura y la poesía*. Allí, Lessing analiza la dramática historia de la muerte de Laoconte con sus dos hijos. El argumento de esta historia es el siguiente:

Laoconte fue un sacerdote troyano que aconsejó a su pueblo que no permitiera entrar a la ciudad de Troya el gigantesco caballo diseñado por el héroe griego Odiseo. Sin embargo, los dioses habían decidido la caída y la destrucción de Troya y enviaron dos malignas serpientes para que mataran a Laoconte como advertencia para que los troyanos no destruyeran el caballo. (2007, p. 33)

Esta historia está representada, tanto por un relato épico literario, llamado *La Eneida* de Virgilio, como por medio de una antigua escultura llamada *El grupo Laoconte* encontrada en 1506 en Roma y actualmente situada en el Museo del Vaticano. Comparando estas dos representaciones, Lessing considera que la poesía, es una versión más dinámica de la historia, menos restrictiva en cuanto a la intensidad de la expresión emotiva y al desarrollo completo de la historia; mientras que la escultura se manifiesta más bien estática, más restrictiva en su expresión –pues Lessing, según Kaltenbacher, “sostiene que la escultura griega muestra a un Laoconte que suspira más que grita,

ya que un grito afearía su rostro” (2007, p. 34)—, y con la posibilidad de mostrar solo el clímax del argumento, o momento más complejo de la historia. Lessing, si bien es utilizado para generar una línea histórica de la investigación Multimodal, igualmente puede considerarse uno de los antecedentes del estudio de la relación entre la *literatura y la pintura*, o entre la *literatura y los objetos artísticos*; y más específicamente aún, representa el ejercicio de la *hipotiposis* al representar un relato, mediante un símbolo externo (la escultura) que capta el momento más importante de la narración.

Wendy Stainer (2000), en su capítulo “La analogía entre la pintura y la literatura” del mismo libro *Literatura y pintura*, sostiene que la comprensión de la metáfora colabora con la intención de encontrar el parecido entre la pintura y la literatura. En efecto, la pintura ha sido un caso emblemático que crea espejo sobre la realidad, y esta metáfora o “analogía entre las ‘artes hermanas’ permite a su vez que la literatura sea también considerada un icono de la realidad, en lugar de un medio convencional de referirse a ella” (p. 27). Sin embargo, esta comparación siempre encuentra dificultades, sobre todo cuando estas se concentran más en las diferencias que en las similitudes de estas dos artes; y aun cuando la discusión en torno al tema tenga una larga data.

Así, una de las primeras concepciones que tratan este tema, se evidencia por medio de lo afirmado por Simónides de Ceos: “la pintura es ‘poesía muda’ y la poesía una ‘pintura hablada’” (Stainer, 2000, p. 31). Allí se puede estimar la personificación que Simónides realiza de estas dos artes, respondiendo esto al deseo de romper con las limitaciones que presentan en cuanto a su modo de significar y, al mismo tiempo, amplificando la reflexión sobre el modo habitual en que el ser humano percibe la realidad mediante múltiples estímulos sensoriales.

De este *loci classici* nace la discusión sobre cuál modo de expresión parece ser más completo a la hora de representar más verosímilmente la realidad. Frente a esto, algunos de los argumentos favorece a la poesía, pues, aunque la pintura igualmente se expresa mediante signos, la palabra, además, cuenta con “la palpabilidad de un medio visible: se convierte en lenguaje que emana de un cuerpo” (2000, p. 33) mediante la voz, y su propia visualidad escrita en los libros. Otras consideraciones relativas a esta comparación, redundan negativamente hacia la poesía, pues, se considera que la palabra necesita ser suplementada con una presencia física para ser estética —por

ejemplo en el ejercicio de la metáfora—, mientras que la pintura tiene presencia y es estética sin usar el lenguaje.

Por otro lado, “La pintura como poema mudo” parece situarla en una posición de detrimento que inspira, según Steiner (2000), a Da Vinci a corregir lo consignado por Simónides: pues la vista y el ojo según el humanista, son el sentido más elevado pues, al no utilizar palabras, la pintura habla en el lenguaje de las cosas y su mensaje es conocido por todos. Ahora bien, si la poesía o la pintura es superior en cuanto a la amplitud de su soporte significativo, ambas remiten nuevamente al análisis del alcance mimético de la realidad, reflejada tanto en la convencionalización de su signo estético, como en el modo en que se crea su materialización.

El otro *locus classici* es planteado por Horacio, quien asevera que: *como la pintura, así es la poesía*⁴⁵. En primer lugar, de esta afirmación deviene nuevamente la reflexión sobre las limitaciones que ambas artes exhiben a la hora de mostrar su capacidad de representación y, en segundo lugar, según Steiner (2000), esta reflexión funciona como una especie de advertencia a los literatos y los pintores, sobre el apego a la realidad empírica en sus obras: “Los poetas y los pintores no deberían usar figuras retóricas o composiciones pictóricas que mediante su facultad sígnica parecen proponer la existencia de seres no existentes empíricamente” (p. 35). Lo anterior es explicado por el teórico moderno Nelson Goodman citado por Steiner (2000), pues a pesar de que el arte no posee nunca un valor puramente documental, “el hecho de que el objeto exista o de que no exista, o de que pudiera o no existir es crucial para la recepción de la obra de arte y para el descubrimiento de las propiedades de las distintas artes” (p. 36). Del mismo modo reflexiona Jakobson sobre la poesía: la cual puede ser gramatical, no gramatical o antigramatical, pero jamás podrá ser agramatical: “el arte podrá ser documental, realista, surreal, abstracto, etc. pero nunca estará desvinculado de la realidad empírica” (p. 36) y en efecto, poema y pintura tienen en común la representación de la realidad, ya sea ocupando parte de sus recursos (colores, formas, sonidos, etc.) o por medio de la propia obra material puesta en esta tierra.

Así, cuando situamos la discusión artística solo en torno a lo representado de la realidad (unidad temática), esta puede ser factible tanto desde la literatura como desde la pintura, aun cuando los

⁴⁵ Ut pintura poesis

medios que estas artes utilicen no posean los mismos alcances significativos. Aristóteles prefiere usar la palabra *representación* como homónimo de lo que realiza la pintura y la literatura, pues le dio más relevancia a “su unidad temática que a su modo imitativo” (p. 36) en la descripción que realiza de las artes como imitación de las acciones humanas. Steiner, citando a Jean Hagstrum, comenta que “a partir del momento en que la argumentación de la poética pasa de los medios de imitación a los *objetos [objetivos]* de la imitación, la analogía con la pintura es utilizada con más frecuencia” (2000, p. 36).

De acuerdo a Steiner (2000), la división entre forma y contenido es uno de los argumentos más importantes en la controversia de *ut pintura poiesis*. El poder simbólico de las imágenes –supuesta base subterránea de todas las artes y que apela a todos los sentidos, especialmente a la vista– refleja imágenes visuales de igual modo que imágenes verbales (mentales), y de esto se deduce que la poesía es un arte igualmente “imagístico”; así, de esta manera, la imagen pareciera plantear el contenido de todas las artes. De esta forma, estas imágenes crean dos tipos de nexos con las demás artes, aunque ahora desde un aspecto formal. El primero surge a raíz del arte iconográfico, el cual transmite símbolos visuales que dependen del conocimiento literario/bíblico/mitológico en que se basa esta representación; la poesía en cambio, puede iconizar una obra pictórica a través de las palabras: “ambas posibilidades caracterizaron una parte importante del arte renacentista. Es la combinación en el símbolo del detalle visual y el concepto abstracto lo que facilitó que fuera compartido interartísticamente” (Steiner, 2000, p. 37), de manera que pintura y literatura cooperen y converjan. Así pues, el vínculo interartístico, a través de la división entre contenido y forma, se expresa en la concepción de la imagen como gestora de la función del arte: “de acuerdo con este argumento, la función del arte es evocar imágenes, y la pintura y la literatura podían aproximarse en la medida en que lo hicieran” (Steiner, 2000, p. 38). La centralidad de la imagen –usada frecuentemente durante la época del Barroco y el neoclasicismo– en la literatura, le otorga la facultad de poseer más presencia, “ayudándola con ello a acercarse al ser de las cosas” (2000, p. 38) y, con ello, adquirir la vividez descriptiva del entorno: “el poder de pintar en el ojo de la mente imágenes claras del mundo exterior de la misma manera en que el pintor las registraría en el lienzo– es donde el poeta principalmente se parecía al pintor” (p. 38). Lo anterior, se representa con el término *enargeia*, el cual según Hagstrum citado por Steiner (2000), “implica alcanzar, en el discurso verbal, una cualidad natural o bien una cualidad pictórica que sea enormemente natural” (p. 38). Este punto de comparación concibe que, de la misma manera en que un poema gana

presencia en la realidad al evocarla vívidamente y generar imágenes mentales, “la pintura gana la propiedad natural del movimiento al hacernos ver cuerpos en acción” (2000, p. 41) mediante la ayuda de la poesía o la narración. Esta ilación entiende, entonces, que la literatura y la pintura se acercan cuando cada una se apodera de las propiedades de la otra, siempre que sean características de las cuales carece: “la visualidad para la poesía y el movimiento para la pintura” (p. 41). Sin embargo, y de acuerdo a Steiner, “una cosa es usar la materia viviente como tema y otra bien distinta es capturar el movimiento en la pintura” (p. 41).

El caso de Lessing y su estudio en relación a Laocoonte igualmente es mencionado por Steiner (2000), aunque ahora en relación crítica al trato homonímico que genera la relación de un solo motivo artístico (Laocoonte), expresado tanto desde la literatura como desde la pintura. Steiner considera que Lessing tiende a la imprecisión en su análisis relacional de la pintura y la literatura investigada en el barroco y la época neoclásica: “Lessing acentuó su polisemia. Se centró en el modo de representación de la realidad y no en el aspecto de la realidad representada” (p. 42). A través de estos modos de representación, Lessing cree que las propiedades y los modos que utilizan las artes acotan los temas que estas pueden pretender desarrollar; o dicho de otro modo, en su relación vívida con la realidad, deben apegarse a las limitaciones de sus medios de expresión: “Entonces signos yuxtapuestos no pueden expresar más que signos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos [esto es, cuerpos], mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos, o partes sucesivas de estos objetos [esto es, acciones]” (p. 42). De lo anterior, Steiner infiere entonces que la poesía no es igual a la pintura ya que no reproduce la misma realidad aunque ambas se dediquen a imitarla. Esta relación de a cuatro términos –“la pintura es a los cuerpos lo que la poesía es a las acciones” (p. 43)–, implica entonces una diferenciación de estas artes más que una vinculación. A pesar de lo anterior, hay igualmente en Lessing un argumento que vuelve a vincular a la poesía y la pintura. Esto, a través de la noción de mimesis o de las artes ligadas a la realidad vívida, pues comprende Lessing que ambas artes imitan la realidad aun cuando “la diversidad entre las artes se deriva de su diferencia al nivel de los medios, que impone diferencias necesarias en los objetos que cada una de ellas es competente en imitar” (Steiner, 2000, p. 44).

El cambio de paradigma, desde el neoclásico al romántico, coarta la reflexión relacional entre la pintura y la literatura, pues: “en aquella época el arte ya no se valoraba como imitación de la

realidad, sino como expresión del espíritu humano” (Steiner, 2000, p. 44). Según Steiner (2000), las menciones son solamente casuales, pues la música ahora es más frecuentemente nombrada en relación a la literatura por su cercanía a la poesía; sin embargo una de las menciones pictórico-literarias del periodo romántico fue la de Friedrich Schlegel quien estima que: “cuando Simónides en su famosa frase caracterizó la poesía como una pintura hablante, fue solo porque, al ir la poesía de su época siempre acompañada de música, había parecido superfluo recordarnos ‘que la poesía era también una música espiritual’” (p. 44-45). Esta analogía, según Steiner, sugiere entonces que entre la literatura, la pintura y la música, hay un vínculo de acompañamiento más que de similitud en sus modos de creación artística; y de esta comprensión, surge una reflexión bastante interesante que parece solucionar aún más el problema vincular entre las artes. A través de la cita a Wimsatt describe estas relaciones como “una mezcla armónica de artes más o menos análogas en varias artes compuestas (*gesamtkunstwerke*) –como la canción, el drama o la ópera” (p. 45), las cuales ya reunidas y combinadas –creación visual y verbal (o musical)–, permite al arte alcanzar más plenamente “la vividez y entereza de los estados espirituales que se suponía trataba de expresar” (p. 45).

Ya hacia la modernidad artística surgen otros teóricos que renuevan el estudio vincular entre la literatura y la pintura. Mientras el romanticismo exaltó la relación del artista y su espíritu con su obra, los intelectuales como Eliot, Joyce y Ortega y Gasset se inclinaron nuevamente hacia la idea de analogía o metáfora pictórica, aunque ahora no relacionada con la intención de llegar a una mimesis de la realidad pues “el arte no iba a ser concebido otra vez como una copia –y en consecuencia , inevitablemente, como una copia imperfecta– de la realidad, sino como un objeto independiente con el mismo grado de ‘coseidad’ que los objetos en el mundo” (Steiner, 2000, p. 48). Según lo anterior, estos creen que, para representar la realidad de manera más acabada, resulta necesario no representarla, sino solo crear una representación a modo de objeto: “la manera de hacerlo es reforzando las propiedades de los medios estéticos en cuestión, ya que estos son palpables, como las cosas” (p. 48). Otra consideración moderna habla de los grupos de objetos artísticos; “lo que conecta el arte individual con otro es su comunidad de objetivos” (p. 48-49); de manera que cuando los objetos de arte poseen objetivos similares, solo los materiales utilizados, son lo que marcan la diferencia entre ellos y sus estéticas dominantes. Steiner (2000), advierte el parecido de la afirmación con lo que ya había considerado Lessing, sin embargo, los modernos conectan con una más inédita exploración de los medios artísticos. Y en efecto, desde las directrices

conceptuales estructuralistas de la Escuela de Praga, se plantea que no se puede separar el medio de la teleología estética pues “es precisamente a través de esta teleología como se define el medio (...) y, por contra, es precisamente el medio lo que circunscribe los objetivos de cada arte” (p. 49).

b. La écfrasis

El término écfrasis, parte advirtiéndolo Irene Artigas Alberelli (2013), en su libro *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis*, se desarrolla a partir de los estudios comparados y en relación a la comprensión de las semejanzas, analogías y metáforas, como anteriormente se puso apreciar en Steiner (2000), a propósito de las relaciones entre la pintura y la literatura. En efecto, citando a Heffernan (1993), Artigas sitúa los límites de su definición como “la representación verbal de una representación visual” (2013, p. 13); advirtiéndolo que el ejercicio, en la Antigüedad, poseía una referencia más orientada hacia lo visual, integrando, además, a las personas, lugares, eventos históricos, y no solo a un elemento artístico visual: “Se trataba de una ejercicio retórico que debía hacer que el escucha viera lo descrito ante sus ojos, de ahí la importancia del efecto que la descripción producía” (p. 13).

Artigas Alberelli (2013), citando a Webb, precisa que el uso del término écfrasis no data de la Antigüedad tardía (de los escritores bizantinos) y tampoco del Renacimiento, sino más bien su empleo terminológico inicial se constata a mediados del siglo XX. “Webb continúa indicando que los primeros en utilizar el término según la definición que seguimos ahora fueron Leo Spitzer (1955) y Jean Hagstrum (1958)” (2013, p. 14). El primero de ellos 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 d’art’, la reproducción en el medio de las palabras, de *objets d’art* percibidos sensualmente” (2013, p. 14). Por su parte, Leo Spitzer, en su estudio sobre “la forma en que se transponen diferentes medios” (*Ibidem*), halla una larga tradición del término, ya en Homero y Teócrito, y su actualización en Rilke. Con estos antecedentes, considera que la écfrasis, encuentra un espacio fructífero en la comparación interartística, subrayando que ésta es una relación tangible: la de un objeto pictórico con un objeto literario poético. Hagstrum, por otro lado, en su aporte teórico da relevancia a la etimología del término –

“*ek*, afuera y *phasein*, decir, declarar, pronunciar” (p. 14)–, añadiendo, para dar más peso a su argumento, que “se trataba de poemas que hacían hablar a obras de arte mudas” (p. 15).

Según Artigas Alberelli, ya en 1965, Murray Krieger renueva la noción de *écfrasis* en su artículo “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 la obra pictórica –la cual es una obra espacial– se transforma en la metáfora de una obra temporal –la cual es la literatura–; para que través de este ejercicio, la poesía adquiera autosuficiencia, no solo lingüística, sino también formal mediante el principio de la *écfrasis*. Lo anterior, refiere a que la poesía es capaz de encontrar autosuficiencia lingüística mediante la transparencia del medio verbal y autosuficiencia 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). Esto es, cuando las palabras leídas en el tiempo crean signos de 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). Una manera de devolver a las palabras esa corporeidad y desligarlas de su mero papel referencial, es, precisamente, a través de los elementos poéticos que diversifican sus significados a través del ritmo, el metro y la metáfora; dando paso, desde esta última sobre todo, al movimiento intrínseco y propio de toda *écfrasis*, que mediante la poesía fusiona el tiempo y el espacio, sobre todo en la literatura moderna. Ejemplo de esto es la poesía imagística, “la cual según Pound, debía constituirse por imágenes, definidas como complejos intelectuales y emocionales en un instante” (p. 30); o las imágenes yuxtapuestas en el tiempo tal y como aparece en la obra de Eliot en *The Love Song of Alfred J. Prufrock* (1915); y, al igual que “la dislocación de la temporalidad del lenguaje en *Un Coup de dés*⁴⁶ de Mallarmé, con la autonegación del lenguaje y la creación de un híbrido pictográfico” (p. 30). En estos ejemplos se evidencia cómo el cauce temporal y natural de los acontecimientos literarios se detiene para enfocarse en las interacciones que ocurren en otros niveles de verbalización: “como en una pintura, es necesario conocer el todo para entender las partes; es

⁴⁶ Año de 1° publicación: 1897.

necesario haber leído el libro para que entonces todas las referencias se acomoden y se comprendan como partes de un todo” (p. 30).

En 1993, Heffernan publicó un libro citado por Artigas (2013), llamado *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, en el cual critica la postura de Krieger, quien estira tanto la noción de ékfrasis que ya no distingue algún grupo especial artístico. A raíz de esto, Heffernan maximiza el valor crítico del término al restringirlo solo dentro los ámbitos literarios. Se observa 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 ékfrasis busca someter a ésta a la autoridad del lenguaje verbal” (2013, p. 31). Igualmente, se considera relevante investigar el surgimiento de la ékfrasis desde la antigüedad clásica a partir del caso literario de *La Iliada*, pues allí se representa mediante palabras, las características del escudo de Aquiles: “el análisis que Heffernan hace de la descripción del escudo de Aquiles ilustrará la forma en la cual este autor se acerca a las ékfrasis” (p. 32). Heffernan llama *fricción representacional* a esta representación escrita de la representación visual, ambas obras confrontadas explícita o implícitamente en toda ékfrasis.

Otro aspecto relevante relativo a al concepto de ékfrasis en Heffernan, surge por la división funcional entre la narración y la descripción, cuando se trata de 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). Sin embargo, estas definiciones construidas por Genette y retomadas por Heffernan, complican la caracterización del comportamiento eckfrástico, pues se puede observar que un cuadro inmóvil descrito en palabras, adquiere movimiento en la narración que la ékfrasis le añade; de modo que Heffernan niega esta división categórica entre descripción y narración, pues, según él, no existe pureza en ninguna de ellas al momento de usarlas. Igualmente, resulta interesante señalar que para él no existe distinción contrastada entre el espacio y el tiempo, pues “discute lo que llama representación multitemporal, recordando a Ingarden. Para él, los eventos que transcurren en el tiempo nunca son representados en todas sus fases. Se presenta un momento, una fase aislada — larga o corta— y después otra” (p. 35). Y finalmente, Heffernan observa que la última de las cualidades que se desprenden de la ékfrasis es la prosopopeya: “En el pasaje homérico no hay

ningún personaje que hable, pero el poeta menciona sonidos que surgen de las figuras del escudo” (p. 37).

En 1994, Grant F. Scott publica su libro *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, y con él, según Artigas (2013), se continúa reflexionando 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 se manifiesta trabajando en el escudo al inicio de la narración, y Homero va describiendo, a partir de este instante, las imágenes que van surgiendo en el objeto esculpido: allí “la ékfrasis es la producción y presentación simultánea de metal, texto y mundo. No hay reglas especiales para describir objetos estáticos respecto al tiempo y al espacio, sucesión o simultaneidad, ni rivalidad, o paragoné, entre poeta y herrero” (2013, p. 40). Otra característica relevante de este procedimiento literario surge del siguiente fragmento del relato: “Zeus le concede el honor de morir en una batalla que se libra en dos campos, uno visible y otro invisible, 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). En la cita se expresa el detenimiento temporal que produce la descripción del escudo de Aquiles, el cual, luego de forjado, lo apresura a la guerra. La ékfrasis descriptiva efectuada del escudo, ralentiza la narración hasta detenerla en la contemplación de un solo objeto, y por tanto, también evita una rápida sucesión hacia la muerte del guerrero; de manera que, según Artigas (2013) citando a Scott, se aprecia que al igual que la ékfrasis da movimiento y agiliza la inmovilidad pictórica,

la ékfrasis es también el topos de la inmovilidad; es el momento inoportuno de las historias homéricas en el que la narrativa se detiene y el poeta interviene para describir un escudo, una espada o un tapiz. Entonces, la ékfrasis es aquello que acelera y detiene la vida. (p. 41)

De esta manera, y dependiendo de las necesidades narrativas del caso, la ékfrasis es capaz de movilizar una historia que surge desde la imagen, y también es capaz de detenerla con el fin de otorgar mayor énfasis a la apreciación visual construida mediante palabras; generando a través de esta, un discurso en distintos niveles: “la ékfrasis desvía la atención de la línea narrativa primaria;

(...); es periférica, central, metonimia o metáfora; rivalidad o acompañamiento”⁴⁷ (Artigas, 2013, p. 42).

Scott, en el marco de sus ensayos críticos sobre las artes visuales y literarias, da cuenta de la recurrente relación a las oposiciones y dicotomías tales como tiempo/espacio, retórica/sofismo; aunque frente a esto, él elige inclinar su estudio hacia la retórica emocional que acompaña la descripción ecfrástica y a sus creadores, y, así mismo, en las obras que son reflejo de sus sistemas culturales. Por ejemplo y desde la visión emocional ecfrástica de Scott, se presenta el fragmento de Hesiodo sobre el “Escudo de Heracles”, el cual es una descripción aumentada de los detalles del escudo de Aquiles ya mencionado, y, a través de él se reconocen fuertes emociones: “la descripción es aterradora, llena de efectos visuales y horrendas escenas de destrucción y muerte. En el centro del escudo se encuentra la personificación del miedo” (Artigas, 2013, p. 44). Por otro lado, desde su visión cultural se presenta el Escudo descrito en la *Eneida* por Virgilio, que es una narración lineal y cronológica de las leyendas romanas y las historias del imperio para mostrar el carácter territorial, junto a sus disposiciones morales: “Virgilio mezcla en su écfrasis la historia política y cultural con una importante conciencia de la respuesta estética de quien observa y escucha estas representaciones” (p. 45).

W. J. T. Mitchell, según Artigas (2013) es otros de los teóricos que escribe sobre la écfrasis, publicando en su artículo “Ekphrasis and the Other” (1994a), particularmente, sobre las reacciones

⁴⁷ El Oxford English Dictionary, presenta dos descripciones del término écfrasis de acuerdo al estudio de Scott citado por Artigas (2013). La primera, de 1715 lo describe como una declaración o interpretación de algo. Esta definición quita completamente la dimensión creativa de la écfrasis, relacionándola solamente a las personas, lugares u objetos, influenciada por la individualidad y la cultura de quien realiza esta explicación. Para Scott esta actividad igualmente resulta conflictiva pues “la definición lleva implícita la aceptación de que ese esfuerzo es imposible. Scott está pensando aquí que las palabras alejan de la realidad. El lenguaje siempre distorsiona” (2013, p. 42). La segunda definición de écfrasis es distinta de la anterior y surge durante 1814 de acuerdo a lo comentado por Scott: “los mismos giros afeminados en el estilo, que en una carta de amor de Filóstrato o en una écfrasis de Libanio son inofensivos, por lo menos, si no es que divertidos, se vuelven desagradables cuando se utilizan en temas sagrados” (p. 42). Acá, de acuerdo a Artigas, la écfrasis definida en el fragmento de Thomas Moore, está igualada al exceso y al error, como a los detalles florales y decorativos ligados a lo femenino, y es más, “la écfrasis se liga a lo irracional y hay que desconfiar de ella porque ‘decorar’ y ‘embellecer’ es hacer trabajo de mujeres” (p. 43). Ambas definiciones fundan la concepción dicotómica occidental respecto del arte: “hay que sospechar de los artistas y preferir una representación mimética a un adorno descriptivo” (Artigas, 2013, p. 43). De esta manera, y desde Platón y Aristóteles, se implanta la idea de utilizar el lenguaje solamente para revelar la verdad, no ocultada ni disfrazada; para lo cual, desde un fundamento moral, el lenguaje debe transmitir significado verdadero y desde allí educar. Por su lado, los sofistas entienden que “las palabras ayudan a mostrar a la persona al centrar la atención en la identidad del orador. Mientras más inventivo sea el lenguaje, más deslumbrante y atractivo será el hablante” (p. 43).

de los que escriben y leen este tipo obras literarias; allí distingue los tres estados que la fascinación de la écfrasis produce. La primera, consta del momento en que el lector se enfrenta a la lectura, afirmando que la creación verbal puede solo invocar o describir, pero nunca traer la presencia de la representación visual o plástica; a este momento lo llama *indiferencia ecfrástica*, o lugar en el que las imágenes visuales se encuentran más cercanas a las cosas que a las palabras que las nombran. A la segunda fase, Mitchell la llama *esperanza ecfrástica*, la cual ocurre cuando en la obra encontramos un sentido o palabra capaz de hacernos ver: “la imposibilidad de la écfrasis se sobrepasa gracias a la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos una ‘forma’ en la cual el lenguaje logra lo que tantos escritores han querido que haga: ‘hacernos ver’” (2013, p. 49). De acuerdo a Artigas, la división entre lenguaje literario y pictórico se diluye, para obtener una especie de ícono verbal sintético o capaz de incluir a ambos modos. La tercera fase se ve representada a través de lo que Mitchell llama *miedo ecfrástico*, que ocurre cuando se sustituye la percepción de que la literatura y la pintura son ventanas transparentes de la realidad, por la “idea de que las imágenes son ilusiones engañosas, artilugios mágicos que amenazan con inmovilizar al poeta y al que observa o escucha” (p. 50). Estas tres fases, según Mitchel citado por Artigas, hacen que nuestra relación con la écfrasis siempre sea ambigua.

Otra idea de Mitchell respecto de la poesía ecfrástica, radica en la observación de que esta tiene la posibilidad de dialogar con sus otros semánticos, o “aquellos modos de representación rivales que se encuentran del otro lado de las tradicionales oposiciones de la semiótica: representaciones icónica y simbólica; signos naturales y convencionales, modos espaciales y temporales” (Artigas, 2013, p. 58); sin embargo, este encuentro con los otros modos sígnicos del arte, es meramente figurativo, pues el objeto representado no está nunca presente –aun cuando el lenguaje poético alcance atisbos icónicos asemejándose de alguna manera a estos modos de representación–. Esta acción lingüística hace que el objeto se proyecte solo como objeto pasivo, silencioso o que solamente se observa, idea que se radicaliza, a partir del término descrito por Hollander como *écfrasis nocional*, referido a los poemas visuales que describen una obra que jamás existió. Para Mitchell, “aun en los versos en los cuales el objeto representado está presente, la imagen creada por el poema lo desplaza y hace extraño” (2013, p. 60), concluyendo que, en realidad, toda écfrasis es nocional.

A pesar de esta aseveración de Mitchell, respecto de la realidad objetual y del alcance del lenguaje sobre ella, comprende que los dominios de la expresión verbal y pictórica –a la cual se le atribuyen la argumentación, narración, y, así mismo, los espacios, la estática, las formas, respectivamente–, no son alcances exclusivos de estos modos comunicativos. “las pinturas pueden contar historias, plantear argumentos y significar ideas abstractas; las palabras pueden describir o presentar condiciones espaciales y estáticas, y conseguir cualquiera de los efectos de la écfrasis sin deformar su vocación ‘natural’” (Artigas, 2013, p. 61). De esta manera, y según la visión de Mitchell, no existen funciones exclusivas de textos e imágenes, en la pragmática de expresión: “Las diferencias se encuentran en el nivel del tipo de signos, formas, materiales de representación y tradiciones institucionales” (p. 61).

Finalmente, si bien Mitchell solo habla de objetos o representaciones visuales artísticas, igualmente se pregunta sobre las proyecciones en el estudio ecfrástico de otros modos específicos visuales: como por ejemplo, las representaciones verbales de las fotografías, los mapas, diagramas, películas, montajes teatrales; en sus especiales categorías, o estilos pictóricos como el realismo, la alegoría, la pintura histórica, o de naturaleza muerta, etc. las cuales nos traen sus propias maneras de textualizar mediante estos centros visuales (Artigas, 2013).

En el libro *Literatura y pintura* (2000), Michael Riffaterre escribe sobre “La ilusión de Écfrasis”, donde 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 ecfrástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble” (p. 161). La ilusión a la que hace mención el título, ocurre debido a las referencias desarrolladas de posibles objetos imaginarios que se describen mediante esta figura; aunque, igualmente se podría reconocer a través del ejercicio de interpretación, el cual, claro, no reproduce exclusivamente al objeto real o ficticio.

Riffaterre, continúa diferenciando la écfrasis literaria de la crítica. Por un lado, la *écfrasis crítica* analiza formalmente un cuadro existente al que se refiere 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 tal descripción se busca exclusivamente la admiración y, “al

ser una variedad del encomio, se convierte de hecho en un blasón de la obra pictórica” (p. 162). El objeto de esta écfrasis literaria, igualmente, comprende obras de valor independiente al contexto, aunque también incluye obras imaginarias o reales pictóricas que se traducen a una obra literaria. Estas obras forman “parte del decorado, tienen una función simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes” (2000, p. 161).

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 ecfrásticos 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, haciendo referencia a elementos técnicos como los nombres de cuadros, géneros pictóricos o temas más utilizados dentro de ellos, así como menciones a técnicas o convenciones 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 verbal 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).

La hermenéutica⁴⁸ utilizada en la écfrasis determina su carácter artístico, ya que “la interpretación es una forma indirecta de recordarnos que la obra de arte es el resultado de una intención, un

⁴⁸ Esta inclinación hermenéutica en la construcción textual de la écfrasis, también se expresa a través de la condición encomiástica de su versión literaria. Según Riffaterre (2000), en el discurso laudatorio se presenta de modo implícito la figura del artista, donde el lector puede identificarlo a partir de la insistencia textual en el éxito de la representación pictórica, la cual “es como la huella dejada por la mano de un maestro, es un logro o la alusión a una dificultad vencida” (p. 167). En otras palabras, a medida que esta directriz textual se desarrolla de manera aseverativa, “la serie tautológica de las marcas positivas se prolonga y parece justificar el elogio a fuerza de insistencia” (p. 167). Sin embargo, observa Riffaterre, que el elogio real y directo debiera considerar discursos técnicos: un despliegue simultáneo de la descripción del cuadro, más el discurso laudatorio que se genera a partir de esta descripción como base: “continuidad generativa más que acumulativa; cada término positivo engendra términos análogos que parecen confirmarlo, pero que tan solo lo hacen en el terreno de las palabras, no en el de su referente pictórico” (p. 168). De este modo, el artista ecfrástico o

pensamiento, una voluntad creadora. La hermenéutica supone la intención oculta, supone al autor, al artista, al creador” (p. 166). Dicho de otro modo, la interpretación artística, supone relacionar la obra con una intención, pensamiento o voluntad creadora, que al surgir de la subjetividad del espectador-autor, implica utilizar la creatividad de quién la realiza.

Según Riffaterre (2000), la écfrasis se presenta como una opción eficaz al cuadro pictórico, ya que es “su superlativo, el argumento irrefutable, la conclusión del texto en el que se integra el cuadro” (p. 173). Además, no solo es eficiente en cuanto a su relación con el cuadro, sino también porque este objeto de apreciación representa un algo otro, más allá del mismo lenguaje. Las palabras se completan al recurrir a su ejemplo e ilustración, la cual deriva del desarrollo del texto. Dicho de otro modo, “el texto literario se comporta como si tuviera la necesidad de un ejemplo que trascendiera su propio discurso” (p. 174), sin embargo, esta ilustración del texto literario ecfrástico no depende precisamente de la descripción de la obra pictórica, “pues lo que descifra en primer lugar no es el cuadro sino a su espectador. Es la interpretación del espectador (del autor de la écfrasis) lo que dicta la descripción, y no a la inversa” (p. 174); constituyéndose así, el cambio del discurso descriptivo por el hermenéutico. De esta suerte, el texto ecfrástico tiñe al cuadro pictórico de la interpretación del autor, no habiendo entonces imitación, sino intertextualidad del texto visual en el texto literario; pues la interpretación es posterior a la representación, siendo la interpretación, el factor más importante de la écfrasis literaria.

El autor Pedro Agudelo Rendón (2017), publica su libro *Las palabras de la imagen: écfrasis e interpretación en el arte y la literatura*, con el objetivo de hacer una revisión extensa del término écfrasis, así como de la relación entre la literatura y la imagen a través de diferentes tradiciones de estudio. Define écfrasis como “una figura retórica cuya función principal es describir literariamente un objeto artístico, ya sea real o imaginario” (p. 26) y presenta como a 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). Agudelo acepta los precedentes clásicos de la écfrasis tales como los de Simónides de Ceos, Horacio, y a los autores de los *progymnasmata*, los cuales entrenaron a sus estudiantes en la escritura de diversos textos de

autor emerge cuando incorpora todos los detalles admirables de una obra a modo de impresión o interpretación propia de una obra pictórica y a través de sus palabras que conocen de técnica y belleza.

discursos retóricos: “estos ejercicios incluían composiciones de écfrasis, es decir, de descripciones que tienen en cuenta las emociones del que las realiza y su posterior impacto en el oyente, así como el referente y el contexto” (p. 28); aunque con el nombre de *enárgeia*, es decir, la posibilidad de establecer énfasis visual, otorgándole vivacidad al relato a través de ella. Sin embargo, ya desde la modernidad, pierde las funciones retóricas de la antigüedad clásica, abriéndose un lugar dentro de los estudios artísticos, visuales y literarios contemporáneos: “constituye un lugar creativo de la tradición occidental, ya que crea vasos comunicantes entre distintos lenguajes estéticos” (p. 52), poniendo “en relación un sistema verbal con uno no verbal, al vincular imagen y palabra en un concierto de significados. Aquí está, justamente, la génesis de su funcionamiento retórico” (p. 53).

Estos objetos del mundo expuestos y descritos mediante la écfrasis, pueden ser de dos tipos, de acuerdo a Agudelo (2017), citando a Serle (1987): el primero constituye el grupo de *los objetos naturales*, los cuales resultan vivir independientemente de la institución del lenguaje. Los segundos son *los objetos sociales*, los cuales se dividen, a su vez, en dos: los objetos culturales, que se encargan de mediatizar las relaciones de aprendizaje, y los objetos imaginarios, que nos posibilitan prever y luego configurar los mundos posibles o paralelos. Así, se amplían los objetos representados y anexados a los dominios modernos de la écfrasis, los cuales antes solo consideraban la descripción vívida de una pintura. De manera que los objetos de arte, como la pintura, o como cualquiera de estos otros que menciona Agudelo (2017), “si puede[n], sin embargo, ‘hablar’, ‘decir’, y activar la interpretación del espectador” (p. 67), pues cada uno de sus elementos como imagen representativa, 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), tales como temas

que el espectador reflexiona a partir de su percepción y sensibilidad artística: “se parte de la percepción y la captación de aquello que es la obra en su dimensión física, se sigue con la descripción de aquello que se observa y se interpretan los significados de aquello que es descrito” (p. 70).

Para interpretar, igualmente, se debe reconocer la gestión crítica de la disciplina teórica (que en este caso es literaria), considerando su historia y metalenguaje o terminología que esta erige para construir y ordenar sus nociones. Y en efecto, la traducción en palabras crítico-teóricas de cualquier obra de arte –musical, poética, 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).

Ahora bien, dentro de las tipologías ecfásticas, Agudelo (2017) realiza tres distinciones, a diferencia de Riffaterre (2000) el cual realiza dos, aunque coincidiendo con algunas de sus apreciaciones. La primera hace referencia a la *écfrasis mimética*, que “consiste en la traducción real del objeto que se describe” (2017, p. 60). Se trata de una especie de suplantación de la cosa representada, parecida a las descripciones realizadas por los escritores naturalistas. La segunda hace alusión a la *écfrasis interpretativa*, que comprende de un “comentario crítico del observador descriptor. Esta es la que, dado su carácter atributivo y exegetico, se emplea en la crítica del arte” (p. 60). Por último, la *écfrasis recreativa* es la más comúnmente utilizada en la literatura y es la referencia más común al término por parte de los críticos literarios. Coincide con la versión del discurso laudatorio mencionado por Riffaterre, en el que además del homenaje que el poeta hace al pintor, surgen otras significaciones que profundizan en la interpretación de la obra de arte, a partir de las percepciones del espectador-poeta. De este modo, la *écfrasis recreativa*, no posee la misión de mostrarnos la cosa en cuanto cosa, “sino de hablar *a partir de* la cosa” (2017, p. 61).

Estas tres tipologías ecfásticas, se construyen desde las dos bases discursivas de la *écfrasis*, las cuales son la descripción y la narración, ya antes mencionadas con Heffernan, pero ahora ampliadas conceptualmente: *la descripción* es la modalidad básica de la *écfrasis*, que posibilita “la asociación de entidades simultaneas” (Agudelo, 2017, p. 85), debido a su habilidad de suspender el tiempo (sin negarlo) o detenerlo a razón de crear esta imagen inmóvil de un objeto: “la descripción presenta un aspecto visible, igual que lo hace un verbo que, al indicar una acción,

muestra –visibiliza– un matriz descriptiva produciendo una imagen” (2017, p. 85). *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, p. 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 écfrasis narrativa en movimiento.

c. Preparar la tierra y obra-cosa sensible: La écfrasis y su relación con la pictografía y el ideograma indoamericano

Como antes pudimos apreciar mediante Heidegger en su libro *El origen de la obra de arte* (1976), “exponiendo un mundo y pre-parando la tierra, lleva a cabo [lo que], la obra, esta contiene” (p. 25), de manera que para revelar lo que esta quiere decirnos, debemos considerar tanto los elementos presentes en la tierra (entendido acá como los dominios de la expresión material externa), y lo que queremos exponer de este mundo (entendido acá como los significados que interpretamos de este entorno y que constituyen todo el contenido paradigmático de las obras). Se debe partir, entonces, por la concepción del objeto como expresión del símbolo externo u obra-cosa, de lo cual poco habla Mukarovsky (2000) en su escrito *El arte como hecho sígnico*, sin embargo, sugiere un camino hacia su comprensión. En primera instancia define a esta cosa como “la obra de arte en el mundo de los sentidos y que es accesible sin restricción a la percepción de todos” (p. 88). Luego menciona que este objeto, “funciona, pues, únicamente como símbolo externo (como ‘significante’, en la terminología de Saussure)” (p. 89).

Ahora bien, desde el estudio de “la imagen del indígena a partir de la lectura de los documentos glíficos del siglo XVI” de Alfredo Cid en el libro *El indígena en el imaginario iconográfico* (2010), se menciona que las representaciones imagísticas (lo que aquí pudiera abarcar no solo a las escrituras ideográficas o pictográficas dibujadas, sino también a los objetos que los contienen como formato de expresión material, ambos como símbolo externo):

en el campo de la historia consiste en la doble valencia que posee, es decir, los que ven a la imagen como una representación de la realidad y aquellos que la observan como un concepto abstracto que permite construir una serie de contenidos derivados, capaces de garantizar un patrimonio común a un determinado grupo social (p. 18)

El caso de la investigación de la imagen como concepto abstracto y como constructor de contenidos generados por el patrimonio común de un grupo social, en las escrituras objetuales indoamericanas, desvela la posibilidad de comprender un poco más “la imagen que el indígena da de sí mismo” (Cid, 2010, p. 19), no solo para mostrárselo a los otros europeos, sino para mirarse entre ellos mismos, como habitantes nativos, y comprender mejor la construcción cultural que rige su mundo. Lo cual, además, se transforma en uno de los objetivos finales de esta investigación. Sin embargo, para la investigación académica situada mayormente en un pensamiento occidental, esta idea resulta conflictiva, pues debe mirar más allá del instrumento alfabético visual y objetual en forma de libros o formatos de escritura virtual; en cambio, la manera de archivar la memoria de los ancestrales pueblos indoamericanos “se sirve de signos visuales capaces de reproducir la lengua natural que se transcribe por medio de un sistema de signos pictográficos” (p. 19) o ideográficos en objetos distintos a los libros. Estos signos, de acuerdo con Cid (2010), poseen una organización pictórica que mediante sus auxiliares (el color, la forma, la perspectiva, el volumen, etc) va dando sentido a las figuraciones escriturales a través de diversos criterios de representación visual que develan la manera de hacer hablar a esos objetos.

En su libro *Mirar, Escuchar, Leer* (1998), Levi-Strauss mira con perspicacia, una investigación de Franz Boa⁴⁹s sobre los estuches para agujas esquimales de Alaska; primero, comenta que estas figuras impresas de animales estilizados en los estuches evolucionan gráficamente hasta hacerse irreconocibles, haciendo posible alguna especie de seguimiento diacrónico de ellos. Luego, destaca que tales impresiones textiles, generalmente asimiladas a través de concepciones mágicas o espirituales, también presentan otra dimensión. Según observa, tanto en la producción gráfica de Alaska como en la costa este de Estados Unidos, “las representaciones convencionales desempeñan un papel, pero no ocupan el lugar de la experiencia. Proporcionan una especie de gramática cuyas

⁴⁹ Antropólogo nacido en Estados Unidos, es considerado el padre de la antropología estadounidense. Se desarrolla mayormente dentro del historicismo antropológico. Se reconoce su obra de estudio a los nativos Kwakiutl, ubicados en el norte de Vancouver, Canadá. Allí concibe una nueva forma de conceptualizar la raza y la cultura, y contribuyendo a una de las corrientes antropológicas llamada “relativismo cultural”.

reglas se aplican consciente o inconscientemente para expresar una realidad vivida” (1998, p.111).Y aunque, considera que estas culturas son ágrafas (precisando más bien que carecen de escritura alfabética-fonética), Levi-Strauss entiende que estas figuraciones ancestrales poseen una gramática que representa a un signo ausente: pues, no siendo capaces de ocupar el lugar de la experiencia misma, sí las exponen, inscriben y archivan para la posteridad. Lo anterior se ejemplifica mediante un mito Oglala⁵⁰, donde una joven textilera –quien curtía pieles y las emblanquecía para luego añadirles diversas figuraciones–, poseía más perfección en su labor, cuanto más proviniera del más allá su presencia y don de tejer:

Cada uno de esos adornos tenía un significado: un decorado de montañas a los lados de los mocasines para que el portador pudiera ir de cumbre en cumbre sin bajar nunca a los valles; en la parte de encima, unas libélulas para que el portador escapase de todos los peligros; en sus medias calzas, huellas de lobo para que no se cansara jamás; en la túnica, el círculo de los tipis o tiendas para que encontrara siempre refugio allá donde fuese. (Levi Strauss, 1998, p. 112).

Tales adornos inscriben en la visión de los Oglalas una serie de ideas que establecen la posibilidad de una realidad beneficiosa para quien posea la prenda; sin embargo, esto se logra en la medida se pueda identificar y leer la figura inscrita, así como poseer el imaginario que le permita el acceso a

⁵⁰ La tribu Oglala Sioux es una de las siete tribus Sioux que se originaron en el área de los Grandes Lagos. Los Oglalas se establecieron en el área de las montañas Black Hills en Dakota del Sur y Nebraska. A principios del siglo XIX, los Oglalas se unieron a otras tribus Sioux en una serie de guerras contra los colonos blancos y el ejército estadounidense. En 1868, los Oglalas y otros Sioux firmaron un tratado con el gobierno de Estados Unidos que les daba el control de las Black Hills, pero el gobierno incumplió el tratado y las Black Hills fueron abiertas para la minería.

En las décadas siguientes, los Oglalas y otros Sioux se vieron obligados a vivir en reservas y sufrieron el impacto de la pérdida de sus tierras y recursos. Muchos Oglalas también sufrieron la represión y la asimilación forzada en los denominados "escuelas para indios" que el gobierno estableció para "civilizar" a los nativos americanos.

A pesar de las dificultades, la cultura y las tradiciones Oglalas han sobrevivido. La tribu cuenta con un líder tribal y un consejo de ancianos, y mantiene un fuerte sentido de comunidad y solidaridad. Los Oglalas también han luchado por la recuperación de sus derechos legales y la protección de sus tierras y recursos, y han participado en movimientos políticos y sociales a nivel nacional e internacional para defender los derechos indígenas. OpenAI. (2023, enero 24). En respuesta a: "qué sabes del pueblo Oglala de Estados Unidos?". [ChatGPT]. Recuperado de <https://openai.com/>

tal realidad mágica. La dimensión del objeto, supone conocer algunas nociones teóricas antes ya vistas, para facilitar el diálogo con ellos; y el objeto indoamericano requiere especialmente tener en cuenta estos conceptos para comprender su construcción teórica y literaria, ya que, además de expresarse mediante diversos diseños y funciones de ellos, el objeto transmite un mensaje a través de ciertos signos inscritos en su material.

Estela Ocampo (2011) trabaja sobre esta misma idea –aunque más ampliamente pues considera las artes primitivas de otros continentes–, citando al mismo Levi-Strauss (1968):

La idea de que el arte es un lenguaje puede existir de manera completamente literal. No se necesita pensar más que en esas estructuras pictográficas, primero, que se hallan a mitad de camino entre la escritura, es decir el lenguaje, y la obra de arte; y sobre todo, en esa riqueza simbólica que discernimos en las obras, no diré yo que de todas las poblaciones que llamamos primitivas, pero por lo menos, de buen grupo de ellas: los indios de la América del Norte, por una parte, algunas poblaciones africanas de Sudán, del Congo o demás al sur, por otra parte, en las que cada objeto, inclusive el más utilitario, es una suerte de compendio de símbolos, accesibles no sólo al autor, sino a todos los utilizadores. (p. 158)

Así, comenzamos a visualizar, cómo es que estos objetos hablan, particularmente más fuerte, debido a que inscriben en sus diseños diversos símbolos que imprime el autor, para el uso de quienes los poseen. A partir de lo anterior, la autora deduce que “la articulación de las formas de arte primitivo como un lenguaje de carácter visual lo constituye en un sistema de comunicación a múltiples niveles, a la vez que condiciona su funcionamiento interno en términos estilísticos” (p. 158); de manera que hay aspectos significativos en este arte, y, también, aspectos formales ligados a lo estético del signifiante.

El objeto de arte indoamericano en particular, según Colombres (2004), tiene dos funciones: una utilitaria y otra relacionada con su aspecto sagrado; ambas definidas a través de su materialidad, que convierte al objeto en un medio para alcanzar algún servicio o algún mensaje importante para la sociedad –al punto de querer immortalizarlo a través de esta–. La misma idea, es asumida por Humberto Ortega-Villaseñor (2018) en su ensayo “Misticismo del verdadero artista precolombino”, donde observa que “los vestigios arqueológicos de la época precolombina no nos

deja(sic) lugar a duda de que el ser humano que abrevó de las distintas culturas que florecieron en Mesoamérica fueron sus creadores” (p. 21) y en efecto agrega que en el arte precolombino, “el lenguaje de los símbolos, la armonía de los colores y formas, la arquitectura sin paralelo de las edades remotas constantemente sorprenden al hombre actual y le inspiran con su pureza y profundidad”; pues los artistas prehispánicos se erguían como los que daban a conocer el pensamiento fundante de su cultura y espiritualidad, dejándonos ese registro, muchas veces, hasta el día de hoy.

Sin embargo, el estudio tradicional de arte indoamericano habla ampliamente de la técnica y material del objeto que llega a mostrar bellas formas, pero obvia –no por gusto, sino por ausencia de documentación relacionada a ellos– la dimensión comunicativa y literaria que este objeto material a su vez posee expresado en sus tallados, tejidos o pinturas superficiales inscritas; muchas veces debido a la compleja investigación que requiere recoger estos significados en pueblos ya desaparecidos o pueblos que aún vivos, presentan diferentes imaginarios poco estudiados a la luz de su composición escritural nativa (y la cual se remite exclusivamente al dominio de disciplinas antropológicas o sociológicas, y casi nunca a lo teórico literario).

Y en efecto, originalmente, la comprensión del artista y de su obra de arte indoamericana, 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); de manera que 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. 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)

La anterior idea, como símil del genio artístico romántico, a través de la fecha de nacimiento, anticipaba las labores de quien emergió de ella, aunque como requisito implicó reconocer el destino mediante el “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); *influyendo a través de su conocimiento y obra escritural*, en la interpretación de su época, y, por tanto, en la reforma futura de ella. Otro ejemplo de lo anterior se sitúa en la cultura maya y mediante la cita de Morales Damián por Ortega-Villaseñor:

Se concluye que para los mayas 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. El escultor o pintor debe conocer sus tradiciones religiosas, los secretos de los dioses que le comparten su divina fuerza generadora. (2018, p. 19).

Esta idea resulta muy importante, pues el artista precolombino es un creador, productor de nueva vida, tanto que igualmente es capaz de comprender la suficiencia creadora de la naturaleza, tierra de la cual pre-para su obra-cosa, y 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 mejoramiento que este ejerce sobre la materia, que ya por sí misma posee conocimiento, y la especial 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 indoamericano, 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, que proviene

igualmente de este artista precolombino y de su actividad creativa descrita. Arón Kibedi Varga, en el capítulo “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” de su libro *Literatura y pintura* (2000) menciona una idea interesante en relación a la escritura alfabética y su expresión vinculada a la imagen: “desde la invención de la escritura, la palabra ha pertenecido, simultánea o alternadamente a estos dos dominios muy diferentes: es oída y es vista” (p. 111); sin embargo, la mayoría de las veces, la crítica moderna no considera la palabra oída, sino sólo la palabra visual pues: “la ilusión de la diferencia sensorial es puramente convencional, causada por el mismo hecho que leemos las palabras, en especial en la tradición europea, en una tipografía que llama muy poco la atención” (*ibidem*). Y en efecto, la escritura fonética, presenta una dimensión visual, que requiere de tinturas que tiñan un papel, y, por lo tanto, de una dimensión material como símbolo externo o significante tipográfico que olvidamos ante su especializado poder comunicador audible y mental.

Las otras formas de escribir, las cuales no siempre se caracterizan por traducir transparentemente lo escuchado, también poseen esta materialidad, que marca la superficie, no solo de un papel u hoja en blanco, sino también murales, piedras, textiles, orfebrería, alfarería, etc. –cualquiera sea la manera de formularla gramaticalmente–. Con todo, estas formas escriturales indoamericanas, se concretan de diferentes modos, predominando 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. Y efectivamente, Lienhard 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” (1990, p. 43) e incluso esta comparación puede extenderse hacia otras culturas antiguas, tales como los jeroglíficos egipcios o el ideograma chino. Gruzinsky, encuentra tres variantes de escritura, que, aunque reconocidas en el territorio mexicano, pueden extenderse a toda la Indoamérica:

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 (tecuhltli); 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. (2016, p. 21-22)

Según Gruzinsky, aunque existen escrituras fonéticas en el continente, estas son escasas. La escritura maya y mixteca registra algunas combinaciones de logogramas con elementos silábicos y fonéticos, sin embargo, en los otros territorios de la anterior 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.

Martín Lienhard (1990), advierte a través de su estudio étnico en Latinoamérica que “todas las sociedades autóctonas conocidas elaboraron, antes de la irrupción de los europeos, algún sistema gráfico o de notación que correspondería a sus necesidades” (p. 37). Sin embargo, ante la deslegitimación de estos sistemas, Lienhard cita al etnolingüista Cardona, para evidenciar la necesidad de ampliar su definición a través de la sustitución de la palabra *gráfico* por *sensible*, y mediante este ejercicio ampliarla a “un concepto de escritura despojado de toda referencia a los sistemas fonográficos clásicos” (p. 38), que permita discurrir con relación a estas escrituras otras y su forma objetual de encapsular el conocimiento y su literatura; aunque sin dejar de considerar que “la apariencia y la función social de las escrituras precolombinas varían según tradiciones culturales de la comunidad, su tamaño, su diferenciación interna, su tipo de vida” (p. 38). Pues, no se debe desconocer que, ya profundizando en la gramática de estas figuras, se encuentran diferencias particulares entre ellas, aun cuando, el objetivo de esta investigación es abordar la condición general de estas escrituras ligadas a lo pictórico.

Asegura Lienhard (1990), que esta escritura tiene un rol puramente asistencial de la memoria en su lectura, pues de acuerdo a su óptica, “no pasan de ser auxiliares mnemotécnicos para la conservación-reproducción de discursos verbales. La memoria oral, en este caso, sigue siendo decisiva: ella debe suplir la ausencia de los elementos lingüísticos que la escritura deja de fijar” (1990, p. 45). La preponderancia hacia la oralidad indoamericana hace que los aspectos pictóricos auxiliares se dejen de lado, sin considerar la importancia de estas ayudamemorias, las cuales

aseguran el completar debidamente el mensaje que pudiera ser igualmente literario⁵¹. Pues, en efecto, “ellos auspician una práctica esencialmente conservadora” (p. 47), no transcribiendo discursos verbales fonéticos, sino al “plasmar el mundo cósmico, natural, y social en cuadros o listas” (p. 47), cuando se valora su presencia y forma de conceptualizar.

Una de las diferencias más relevantes de los procesos reflexivos indoamericanos 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” (p. 47). Dicho de otro modo, estas formas de escritura son más bien sintéticas, pues se puede inscribir todo un concepto reflexivo o narrativo mediante un solo signo, tanto en los pictogramas cuando son imágenes en serie, como en los ideogramas en sí mismos o combinados; gramática muy diferente al de la reflexión escrita alfabéticamente que muestra el engorroso proceso reflexivo que conlleva plasmar toda una idea.

Así, pictogramas/ideogramas sirven para almacenar datos relacionados a aspectos financieros – sobre todo en sociedades más imperiales y marcadamente más jerarquizadas como las Aztecas, Mayas e Incas–, y/o histórico-místicos como motivos más generales encontrados en el continente: “la notación, gráfica o plástica, de las sociedades (...) surgió sin duda a raíz de una necesidad de racionalizar la administración en unas formaciones social y económicamente complejas (...), los méritos histórico-genealógicos y los valores de las sucesivas castas hegemónicas” (1990, p. 48); pero, como reflexiones sintéticas conceptuales ya consolidadas, que luego se exponen mediante la oralidad. “El peculiar uso de la ‘escritura’, en efecto, relativamente reacio a la experimentación, resultó sin duda más adecuado para la conservación de los logros socioeconómicos 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. Ellos contribuían activamente a modelar una percepción de las cosas, una relación con la realidad y con la existencia”

⁵¹ Otra dificultad que presenta el estudio remite a la expresión imprecisa que tanto pictografías como ideogramas sugieren. Walter Ong (2010) en su libro *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, si bien posee una íntima predilección hacia la escritura alfabética, admite que la imprecisión igualmente forma parte de las escrituras altamente específicas en la representación de su fonética: “el control más riguroso es el logrado por el alfabeto, aunque aun éste nunca sea totalmente perfecto en todos los casos” (2010, p. 73).

(2016, p.24); de manera que parece ser más importante la idea manifestada que el proceso comunicativo de llegar a ella.

Esta escritura indoamericana, como ayuda memoria se manifiesta a través diversos objetos como: “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” (Ong, 2010, 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 exactas palabras específicas, con diversas relaciones gramaticales entre sí” (2010, p. 74-75):

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. 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. No obstante, y aun en esos casos, el significado deseado no resultaba del todo claro. (2010, p. 75).

Ong, en su diagnóstico escritural americano, se presenta muy categórico al desaparecer sus grafías a dimensiones como la irrealidad. Sin embargo, considera que, dentro de esa característica escritural mnemotécnica, igualmente se hallan modos y procesos reflexivos alegóricos, que dan pie a un sistema de entendimiento y relación entre sus signos; de manera que cabe preguntarse

¿para quienes no resulta clara esta escritura? ¿para los mismos nativoamericanos o para sus desinteresados lectores occidentales?

Y si bien el ideograma chino –los cuales Ong (2010) sí considera que poseen un código claro–, contiene algunas diferencias formales al compararlas con los ideogramas indoamericanos, igualmente pudieran dar luz respecto del proceso reflexivo que configura una forma de leer estas escrituras visuales. Por ejemplo, en los ideogramas chinos, los cuales no representan directamente lo evocado por el dibujo, pues “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), unión sintáctica que regula un entendimiento cultural de las disputas militares e interterritoriales. Y precisamente, continúa afirmando Gruzinsky, “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). Otros elementos que considerar en la composición pictográfica mexicana como la “compaginación, la escala de los signos, su posición respectiva, su orientación, los modos de asociación y de agrupamiento, a más de los nexos gráficos son otros tantos elementos constitutivos del sentido de la “pintura” y, (...) del sentido de la lectura” (p. 22).

Sabemos que la investigación del funcionamiento ideográfico indoamericano pareciera no haber sido considerada a cabalidad (al menos desde la literatura y no desde el estudio de la epigrafía americana); no obstante, el ideograma chino ha sido traducido de diversas formas, que dan luz a ciertos criterios funcionales que construyen su comportamiento y que pudieran compararse en futuras investigaciones con las grafías indoamericanas, verificando si se encuentran en ellas algunas características homólogas entre estos ideogramas. Entre los más reconocidos estudios de este estilo grafemático se encuentra el de Ernest Fenollosa, quien, de acuerdo a las apreciaciones de Haroldo de Campo en su ensayo “Ideograma, anagrama, diagrama, una lectura de Fenollosa” de su libro *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje* (2018) considera que “el carácter plástico manifiesto en una ‘secuencia regular y flexible’ sería lo propiamente poético” (p. 50-51) en el

lenguaje. Y en efecto, la concreción poética implica considerar nomenclaturas que posean una multiplicidad de interpretaciones, tal como se puede apreciar en las teorías literarias de las poéticas; y pues, sucede que esta condición de flexibilidad y multiplicidad interpretativa, también se evidencia en el ideograma chino, motivando entonces su estudio en relación a la capacidad que esa escritura posee de expresar poesía.

Para ello, preliminarmente, se debe tomar en cuenta la relevancia que Fenollosa le otorga a la dimensión pictórica del ideograma chino, y que, sin embargo, otros sinólogos tales como Yu-Kuang Chu, de acuerdo a de Campos, cuestionan al considerar la mutación de los ideogramas en el tiempo, que “habrían vuelto en gran medida irreconocible la pictografía original (...), el lector chino trataría los ideogramas a la manera de los usuarios de las lenguas alfabéticas, es decir, como símbolos convencionalizados, sin distinguir ya en ellos la metáfora visual” (2018, p. 58). Sin embargo, Yu-Kuang Chu, realiza una salvedad que nuevamente da pie a considerar la importancia visual de estos ideogramas: “Es también cierto, sin embargo, que los chinos tratan a los caracteres escritos como dibujos artísticos. Tal vez no sea casualidad que el arte chino sobresalga en el campo visual” (p. 58).

Así, esta especial perspectiva poética fenollosiana, según de Campos (2018), permite generar una discusión de su función, aunque ahora en relación a su aspecto visual y escritural, y no tanto a la condición figurativa fonética (modo de expresión más estudiado por la sinología del ideograma): “la poesía china permitía al estudioso norteamericano explorar (inspeccionar) estas ‘homologías’ en la pauta visual, en la dimensión grafemática” (p. 59). Y si bien la crítica occidental de la poesía se ha relacionado mejor con la condición figurativa que evoca el contenido significativo del texto, y con las figuras literarias que también reproducen el sonido en forma de ritmo, rima, y todo tipo de aliteración; acá se presenta una posibilidad de ampliar el análisis a través de las figuras que en sí mismas las grafías presentan. Esta idea se desarrolla en Fenollosa, a partir de su ensayo “Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía” del mismo libro (2018), el cual encuentra semejanzas entre la condición progresiva ligada a la lectura alfabética y, la igual disposición que poseen los ideogramas sucesivos para construir un significado compuesto y prosaico, 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 impone el mismo orden temporal” (p. 149).

Un ejemplo que Fenollosa (2018) selecciona, y que ayuda a comprender la dimensión gráfica e iconográfica 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 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; sin embargo, la reflexión correspondiente, igualmente pudiera mostrarse desde la visualidad gráfica de tres ideogramas chinos mediante una escritura, que devela al objeto mismo representado.

Ilustración 1

Ejemplo de ideograma 2 de Ernest Fenollosa



Notas: Extraído del Ensayo “Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía” del libro *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje* (p. 150), de Ernest Fenollosa (2018), Gog y Magog Ediciones.

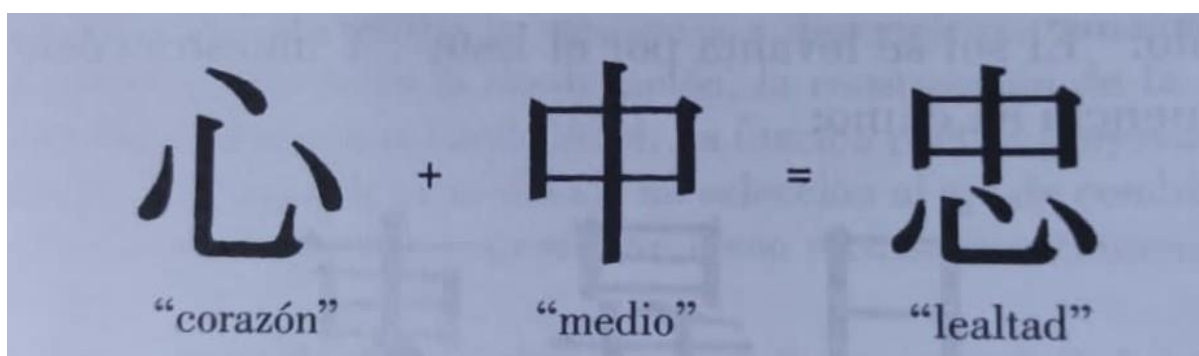
La visualidad, equiparable al lenguaje de los gestos, permitiría una mayor difusión y un entendimiento más fluido desde cualquier territorio. De manera que, esta característica constituye una de las ventajas que Fenollosa observa en las escrituras ideográficas: “las personas que hablan diferentes ‘dialectos’ chinos (en realidad, diferentes lenguas chinas mutuamente incomprensibles,

aunque en esencia con la misma estructura) y no pueden entender el habla de los demás, sí pueden leer sus escrituras” (2010, p. 76); así que ellas podrían constituir un medio de unificación comprensiva, a pesar de las distintas expresiones dialectales. Esto que acontece en la escritura China, también pudo suceder en Latinoamérica, considerando la variedad de pueblos indoamericanos, que poseían diversas inscripciones conocidas no solo dentro de sus territorios.

En consecuencia, la imagen de la escritura ideogramática excede su condición arbitraria, y se apoya en una relación analógica con la naturaleza: “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); pues en definitiva, del el anterior ideograma se pueden rastrear las dos piernas de un hombre; y en el siguiente 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); para finalmente ver 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*. Ya podemos comenzar a apreciar la relación hipotipótica, aunque desde una condición más sintética ahora de la imagen, pues logra encapsular en una forma ideogramática creada, ya sea una sola o combinada con otras, relatos completos y reflexiones profundas.

Ilustración 2

Ejemplo de ideograma 3 de Haroldo de Campos



Notas: Extraído del Ensayo “Ideograma, anagrama, diagrama, una lectura de Fenollosa” del libro *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje* (p. 68), de Haroldo de Campos (2018), Gog y Magog Ediciones.

Una manera de comprender la relación visual del ideograma chino y su extensión vívida de representación se explica mediante De Campos (2018), quien lo ejemplifica mediante “J. Y. Liu, que, en un libro dedicado precisamente al arte de la poesía (the art of Chinese Verse, 1962), reduce a la escala de mera excrecencia ‘sugestiva’ la importancia del parámetro visual en el poëtar chino” (p. 68) aunque luego utiliza algunos ejemplos que parecen contradecir dicha escala:

El ideograma que representa a la *lealtad* requiere de dos componentes que luego se fusionan: corazón y medio para construir la escritura. Este ideograma compuesto, y que solo fue considerado “como simple fonograma por J. Y. Liu, quien, sin embargo, páginas más tarde tiene que admitir: ‘no estaría fuera de lugar pensar en lealtad como tener el corazón de alguien en el centro’” (p. 68). Ahora bien, este ideograma puede leerse de manera ecfrástica, es decir, intentar traducir mediante la imagen, un significado en palabras. Sin embargo, su capacidad comunicativa y literaria excede el discurso descriptivo metalingüístico de Riffaterre (2000), es decir, la descripción de sus colores y formas, para acercarse al discurso hermenéutico, pues es evidente su significado y la posibilidad que entrega el concepto de lealtad de interpretarlo mediante su ideograma.

De esta manera, Fenollosa valora profundamente esta característica particular del ideograma chino, pues esta forma 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” (p. 151); pues el ideograma chino como escritura apunta un poco directamente a lo representado desde su lectura visual.

Y mientras, desde la écfrasis y la reflexión vincular de la literatura y la pintura, se discuten los alcances de las pinturas o las fotografías 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 se aporta a una más fácil comprensión de esta escritura visual. Como bien comenta Steiner (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 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 puede “observar las cosas al tiempo que van tejiendo su propio destino” (2018, p. 151). En comparación, la escritura indoamericana está inscrita en el objeto mismo, literalmente perteneciente al mundo de las cosas y del destino en movimiento cuando las cargamos con nosotros –por ejemplo, en textiles u orfebrería–; además de poder ver en sus inscripciones ideográficas o pictográficas, a las cosas y su destino.

Volviendo a la vivacidad que emerge de las estructuras de la escritura china, precisa Fenollosa (2018) que se ve maximizada en sus formas primitivas más cercanas a lo pictórico, aun cuando observa que “su impacto sobre la imaginación no fue una sacudida, incluso en las modificaciones convencionales posteriores” (p. 151-152). Y pues, en efecto, las expresiones antiguas y actualizadas de estos ideogramas, no solo evocan vivacidad mediante los guiños miméticos del objeto ausente que representa, sino, además, porque esta evocación siempre “carga consigo una idea verbal de acción” (p. 152), constituyendo, mediante el ideograma, especies de pinturas abreviadas de acciones y procesos, como cosa que habla. Acá, ya se comienza a apreciar el movimiento que la verbalización otorga a estas figuras ideográficas estáticas, que solo metaforizan el movimiento.

Ilustración 3

Ejemplo Fenollosa: Lámina 4, columna 1, figura 2



Notas: Extraída del Ensayo “Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía” del libro *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje* (p. 190-191) de Ernest Fenollosa, (2018),

Gog y Magog Ediciones.

Ejemplo de lo anterior, pudieran ser dos ideogramas que él presenta; el primero refiere al “habla”, representado como proceso, mediante “una boca de donde salen dos palabras y una llama” (p. 152).

El segundo se refiere al signo que indica el “crecer con dificultad”, representado por una imagen que sugiere “hierba con raíz retorcida” (p. 152).

Ilustración 4

Ejemplo de Fenollosa: Lámina 4, columna 2, figura 3



Notas: Extraída del Ensayo “Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía” del libro *Ideograma, lógica, poesía, lenguaje* (p. 190-191) de Ernest Fenollosa, (2018), Gog y Magog Ediciones.

El significado de esta acción como atributo de los verbos, se ve reforzada por la combinación de varios ideogramas, pasando de estas imágenes simples más bien descriptivas, a imágenes en serie o compuestas (tales como los ideogramas de las Fig. 1 y 2) más bien narrativas; relación que igualmente ocurre en la naturaleza, pues “un nombre verdadero, una cosa aislada, no existe en la Naturaleza. Las cosas son apenas puntos terminales, o mejor, puntos de encuentro de acciones, cortes transversales en acciones, instantáneos” (p. 152). Y de hecho, como más adelante aprecia, “la vista comprende como una cosa sola, al sustantivo y al verbo: las cosas en movimiento, el movimiento de las cosas, y es de este modo que la concepción china tiende a representarlos” (p.

152); de esta suerte, el ideograma abarca tanto a la cosa representada y la manera en que esta acciona a partir de una especial sucesión ideogramática. Y es curioso como los conceptos se repiten, pues tanto desde la alegoría natural fenollosiana del ideograma como desde la écfrasis, se manifiesta un comportamiento que evoca la vividez de la experiencia, con su apertura a las imágenes que pueden aludir a comentarios: en movimiento narrativo –que equivaldría en ciertos casos a dos o más ideogramas en vínculo–, o en una estática descripción –que equivaldría, a un ideograma aislado–, discutido mediante Heffernan (citado por Artigas, 2013) y Agudelo (2017); sin dejar de considerar, que estas formas discursivas se pueden mezclar pues nunca se encuentran en estados puros, tanto ideográficamente como en su utilización prosaica. Otra coincidencia se extiende a raíz de las apreciaciones de Mitchell, aludido por Artigas (2013), en donde no solo la poesía posee dominio sobre las narraciones o las descripciones, pues la dimensión pictórica igualmente puede sugerirlas.

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, entiende 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), pues, 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 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 mediante el ideograma, se lograra traducir al objeto representado, no solo por el discurso, sino también por las grafías; ya en movimiento o como representaciones aisladas en sí mismas; sin separar palabra e imagen, poesía y pintura.

Esta especie de gramática ideográfica, ilustrada a través del chino, no equivale a la gramática occidental que distingue las funciones de cada palabra o frase; pues si bien, Fenollosa (2018) cree que el ideograma chino no conoce el proceso de gramaticalización, podemos 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 nativoamericano. De manera tal, que un solo signo contiene dentro de sí mismo una descripción completa y una narración de sucesos: “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 indoamericana, 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)–.

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 fue explicado mediante el concepto de *hipotiposis*, 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) Es una metáfora que se erige más concretamente mediante el dibujo ideográfico o pictográfico, la cual es “reveladora de la Naturaleza, es la sustancia misma de la poesía. (...) La belleza y la libertad del mundo observado brindan un modelo; la vida está preñada de arte” (Fenollosa, 2018, p. 168). De este modo, el ideograma modela la naturaleza móvil mediante un signo no precisamente mimético, sino más bien estilizado, que la representa.

Más concretamente aún, la estilización material del dibujo ideográfico y pictográfico indoamericano creado, que en la écfrasis constituye al comentario verbal figurativo-literario, pudiera explicarse pictóricamente por el proceso de *abstracción*. De acuerdo a Ocampo, esta implica un resultado no-figurativo, sin tomar en “consideración los rasgos individuales del objeto y, por el contrario, se pone toda la atención en la especie o categoría a la que pertenece” (2011, p. 140) de modo general; la que desde su construcción conceptual “busca encontrar lo característico de las cosas prescindiendo de sus accidentes o variaciones (...) [pues hay que] reunir características esenciales en un solo concepto artístico” (p. 141). La creación del ideograma mediante la

abstracción, nuevamente remite a la *hipotiposis*, pues es capaz de sintetizar visualmente –ya sea mediante un solo objeto o de una serie de ellos– un relato o descripción de lo representado: el cual en términos representativos materiales del dibujo “supone que el artista no se atiene a los elementos del objeto que aparecen a la vista, sino que conforman un esquema para aludir que agrupa, selecciona o descarta elementos de la realidad según propósitos puramente significativos o estéticos” (p. 142). Esta estilización de la forma grafemática, abre la posibilidad de alejarla de la explicación efrástica mimética de Agudelo (2017), flexibilizándola y colmándola de otros significados, como éfrasis interpretativas o recreacionales, construidas a la luz de lo mágico, lo sagrado, lo histórico, lo administrativo público, lo territorial, etc.

d. Exponer un mundo o el significado: La oralidad como concreción de la éfrasis mediante el discurso verbal indoamericano

Heidegger (1976), afirma que la obra requiere de una especial exposición que necesita de una circunstancia de sacralidad, como si el artista con sus manos pudiera invocar un estado divino, y exponerlo como “el dios sea invocado hacia lo abierto de su presencia” (p. 21). Así, comenta que “el ser-obra significa: exponer un mundo” (p. 21), teniendo el mundo para el individuo, la esencia de solo dejarse anunciar; y el mundo que la mente alcanza a comprender se extiende infinitamente mediante su capacidad perceptual e intelectual de aprehenderlo mediante enunciaciones: “no es la mera recolección de cosas antemano, contables o incontables, conocidas o desconocidas. Pero tampoco es un puro marco inventado, hechizado por la suma de lo antemano. Mundo Munde, y más siente que lo aprehensible y perceptible” (p. 21). De manera que, como una nube paradigmática disponible y llena de experiencias que podemos elegir y expresar mediante la creación de objetos, el mundo es experimentado por el ser humano, y que el arte luego expone.

A este significado artístico, que se colma de este mundo, Mukarovsky (2000) lo comprende como “lo que tienen en común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad” (p. 89). Ahora bien, se sabe que, en el caso de los significados artísticos, estos poseen un carácter secundario, pues, por ejemplo, el arte a veces se relaciona con la estética o con el placer, dos términos que siempre suscitan discusión entre las subjetividades. Sin embargo, ya objetivados, se convierten en signos integrados de la realidad sensible, que a su

vez evocan otra realidad, ya sea autónoma-arbitraria, o simplemente temática o parecida a la realidad naturalista humana.

De manera que, para comprender el objeto indoamericano significativo, como exposición su mundo o imaginario poseedor de una estructura literaria ecfrástica: por ser *una representación visual de una representación verbal*, se necesita primero ahondar en la comprensión de la oralidad, que la expresa mediante multiplicidad de formas narrativas y descripciones imagísticas. Si bien la escritura occidental o indoamericana permite el desarrollo de las ciencias y ciertos tipos de archivación de saberes lógicos, a la hora de enfrentarse al estudio de la oralidad no siempre encuentra herramientas que resulten efectivas para ajustarlas a un método científico.

Aquí se advierte la no existencia de una nomenclatura que se refiera específicamente a ella, pues “hasta hoy día aún no se formulan conceptos que ayuden a comprender eficazmente, y menos aún con elegancia, el arte oral como tal, sin la referencia (consciente o inconsciente) a la escritura” (Ong, 2010, p. 9); aclarando, más adelante el mismo Walter Ong, que utilizar términos como *oraliteratura*, para referirse a la oralidad, manifiesta una equivocación pues el concepto literatura proviene etimológicamente de la palabra *litera* que refiere a letra; aun así, el autor se preocupa de sugerir palabras que podrían utilizarse para su conceptualización, por ejemplo: *rapsodiam* que hace referencia al tejido de canciones, o el indoeuropeo *weke* que como la palabra latina *vox*, o la inglesa *voice*, dan lugar a conceptos que nombren la voz y el carácter oral.

Por otro lado y para hablar de la primera característica de la oralidad, esta se expresa incluso más vitalmente en sus intereses que la escritura, mediante la memoria colectiva que asegura su existencia, por eso Walter 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), igualmente 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).

Esto, da lugar a otra característica específica de la oralidad: aunque existen diversas características particulares de esta forma de expresión fonética, la oralidad reproduce el mundo de las cosas en movimiento, anticipando o señalando la fuerza humana por sobre objetos, contextos o situaciones, o las fuerzas dinámicas que lo rondan: “En este sentido, todo sonido, y en especial la enunciación oral, que se origina en el interior de los organismos vivos, es ‘dinámico’” (2010, p. 27).

De este modo, la palabra oral pertenece a los pueblos que privilegian más la vitalidad del conocimiento, pues de algún modo, este medio, resguarda los saberes ancestrales pertenecientes a la historia de una comunidad o familias completas mediante el uso de diversas mnemotecnias en movimiento: 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 Targumes arameos y helénicos, y por ello también en el hebreo antiguo” (2010, p. 30) con el fin de posibilitar la repetición del motivo o suceso, y así reforzar la memoria.

Otra idea importante, asimismo, 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 (Ong, 2010). “La narración es capital entre todas las formas de arte verbales porque constituye el fundamento de tantas otras, a menudo incluso las más abstractas” (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. Sucede así con los pueblos antiguos que “utiliza[ron] historias de acción humana para guardar, organizar y comunicar mucho de lo que saben. La mayoría de las culturas orales, si no es que todas, producen narraciones y series de narraciones de grandes dimensiones (...)” (p. 120), pues esta estructura es un núcleo central de la conciencia humana. Era otra forma de establecer mnemotecnias que permitieran reunir gran cantidad de conocimientos; “las máximas, los acertijos, los proverbios y otras formas

semejantes por supuesto resultan también perdurables, pero por lo general son breves. Las fórmulas rituales, que pueden ser largas, la mayoría de las veces tienen un contenido especializado” (p. 121).

Se evidencia, entonces, cómo las historias familiares o comunitarias, dueña de los conocimientos y creencias culturales de los antepasados, encauzan la existencia de las generaciones posteriores asegurando y confiando estos valores a la rigurosidad del relato para con sus hijos. La oralidad expresa saberes colectivos y vitales, regulando las situaciones humanas, muy diferente al impulso que erige la escritura: “el lenguaje oral no conoce las listas, las gráficas ni las ilustraciones” (2010, p. 85).

Ahora, esta tesis, como se ha indicado desde el principio, intenta comprender la escritura indoamericana 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 ni fonéticas de la textualidad verbal, necesitan de la oralidad que encausa su significado: todo para que la imagen indoamericana impresa en sus objetos pueda ser traducida y convencionalizada en las comunidades nativas hispanoamericanas.

Volvamos a la comprensión del artista precolombino que realiza Ortega-Villaseñor (2018), que centra su interés en el medio natural, social, histórico y familiar de aquel, encontrando en dicho medio, una dimensión marcadamente mística, que proviene de la fundación cultural de este territorio: por eso, 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 creación artística hipotipósica abstracta–, 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); y, claro, la 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).

Su proceso de creación, descrito mediante León-Portilla y citado por Ortega-Villaseñor (2018), es “el resultado de su acción, que llamaremos ‘endiosada y cuidadosa’, será ir transmitiendo 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). Muestra de lo anterior, y mediante el mismo León-Portilla, participando del documental llamado *Tenochtitlan y Tlatelolco* (2015), publicado en el canal Rizoma en Youtube, se presenta la explicación respecto de esta manifestación poética e incluso filosófica de la 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, León Portilla continúa comentando, apoyado en diversos poetas náhuatl, que la discusión respecto de esta manifestación artística y bella se extiende ampliamente, algunos 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 boicoteamos.

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. (Rizoma, 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 la oralidad que los traduce. Artista y comunidad indoamericana, poseyeron la capacidad de leer estos objetos inscritos, encontrando allí su historia humana y el desarrollo de su pensamiento, a pesar de su continuo proceso de discriminación y desintegración, tanto colonial como nacional. Pues, como menciona y coincide Ortega-Villaseñor, cuando ya se encuentran herramientas válidas para retornarle 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, pues

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]. (2018, p. 17)

Efectivamente, resulta necesario consultar a estas rocas, piezas de alfarería, textilería u orfebrería, etc, para que el texto se construya y exprese la intelectualidad indoamericana, leída mediante la oralidad. Por ejemplo, Sergei Gruzinsky (2016), señala que los modos de expresión predominantes en territorio mexicano prehispánico oscilan entre dos expresiones: la tradición oral 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)

Estos relatos y descripciones orales constituirían el significado de las otras pictóricas indoamericanas. Su “transmisión, el aprendizaje y la memorización de ese patrimonio ponían en acción los recursos más diversos” (2016, p. 20-21), como igualmente advierte Walter 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.

De manera que, en América, el discurso utiliza ambas manifestaciones, orales y pictóricas, pues se hacía hablar a la pintura o a las inscripciones indígenas: “Se les enseñaban (a los alumnos del

calmecac) los cantares, los que se decían cantares divinos, siguiendo los códices” (2016, p. 24). Cualquier tipo de información, casi siempre contenida y asociada a relatos, ocupa simultáneamente “la memoria verbal y al auxiliar pintado, de acuerdo con una alianza siempre constante de la imagen y la palabra” (p. 24); y su lectura

Digamos que pertenece a las combinaciones de formas y colores, a la organización del espacio, a las relaciones entre las figuras y el trasfondo, a los contrastes de luz y tonalidad, a las leyes geométricas elegidas y empleadas, al movimiento de la lectura, a la móvil densidad de las representaciones. (2016, p. 23)

La lectura oral, que otorga movimiento vivificante a las imágenes mentales como segundo signo ecfrástico, traduce a la pintura, que, a su vez, también vivifica la realidad mediante sus imágenes más o menos abstraídas; ambas, son representaciones ausentes y evocadoras del objeto de inspiración que sería la realidad y el pensamiento propio indoamericano. Estos códices mexicanos prehispánicos desaparecieron en su mayoría durante la colonia. Sin embargo, incluso en ella, se siguieron pintando luego hasta el siglo XVIII. Se dice que tenían la capacidad de ser leídos solo por la nobleza amerindia, sin embargo, se ha demostrado que los demás poseían algunos relacionados a la propiedad de tierras. En referencia a esto, Miguel León-Portilla comenta, en el documental llamado *Códices Mesoamericanos* publicado en el canal de Youtube llamado Rizoma, que:

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 INAH⁵² 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)

De lo anterior, se deriva entonces que la lectura de estos ideogramas y pictogramas indoamericanos pueden hallar explicación por medio de la *figura literaria ecfrástica*, que se define de manera más predominante como la descripción o narración vívida de una pintura; por fin, poniendo en diálogo tanto a la constitución discursiva oral, dueña del *significado* amerindio y su imaginario inserto en

⁵² Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

su núcleo central colectivo, como la construcción material, o *el significante* de su objeto de arte inscrito.

Ahora bien, Artigas (2013), mediante las reflexiones de Krieger, comenta que: “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 refiere a la escritura fonética alfabética. En cambio, la palabra visual indoamericana no se niega a sí misma, pues el ideograma –de una manera más abstraída– y el pictograma –de expresión más temática, más naturalista–, en tanto escritura, representan imagísticamente, lo que el mundo amerindio contiene; sin dejar de evocar las imágenes mentales movilizadas por la palabra oral.

León Portilla (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” (Rizoma, 17 feb 2017, 10m54s); siendo estas representaciones, parte de la plenitud del pensamiento indoamericano con relación a su sabiduría significada.

Continúa dando antecedentes León-Portilla (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*. (Rizoma, 2017, 6m37s)

En tal caso, se comprende la capacidad perceptiva e intelectual de los *significados* de estas escrituras indoamericana. En esta cita se registran en forma 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 escrito en ideogramas o pictogramas prehispánicos. Y como cada uno de estos dibujos expresan no solo una palabra fonética, sino que, también ideogramas/pictogramas aislados y en serie; 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, desde allí, abrir la comprensión hacia la sabiduría que evocan.

El trabajo del estudio epigráfico mexicano, sobre todo, en estos últimos tiempos, ha logrado una amplitud muy considerable, aunque no lo notemos en demasía. Más, sucede que sus estudios pertenecen al ámbito académico antropológico, en donde su valor literario y artístico no son necesariamente estudiados con lo que Agudelo (2017) mencionó: la crítica teórica literaria y artística en general. La écfrasis como presentación del proceso de lectura de estos textos indoamericanos contribuye a integrarlos más acuciosamente en los sistemas artísticos vigentes, tanto en su exposición como en su investigación: pues 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 (relación de la obra literaria indoamericana con las teorías culturales). Si bien de culturas más ancestrales, en donde los escritores-pintores prehispánicos encuentran siglos de alejamiento temporal con sus lectores, solo se nos permite una lectura de los indicios metalingüísticos ecfrásticos (en muchos casos) – características de objetos visuales como nombres 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 podría

evidenciar el paso del discurso descriptivo al hermenéutico, que ya mencionamos antes mediante Riffaterre (2000).

e. Relación del imaginario discursivo indoamericano, con el texto alfabético fonético tradicional: Una revisión de los adelantos en la dinámica literaria amerindia contemporánea del maestro Mauricio Ostria.

Es interesante la revisión que Mauricio Ostria realiza del estudio tradicional de la literatura ocupando recursos que simulan una oralidad, incluso desde sus ramas molares como los de la poesía que de manera más general se escribe en escrituras alfabéticas. Y este tipo textual, más hegemoníicamente, se presenta igualmente de manera visual, aunque, con una tipografía poco llamativa, como anteriormente advirtió Kibedi (2000). El ejercicio creativo de escritura implica teñir un papel de inscripciones que representan fonéticamente a los procesos mentales necesarios para concluir nuevos descubrimientos; aunque visuales, estas se manifiestan de manera estática y fija, dejando de lado las reproducciones sonoras que las originaron, junto a toda la performance no verbal y paraverbal del discurso oral, como advirtió Ostria.

A pesar de esto, la escritura alfabética, se muestra como una manera eficaz de representar el imaginario occidental, para el cual resulta clave el método científico que regula sus reflexiones teóricas y críticas. La escritura alfabética, desde la crítica artística, explica los modos semióticos diversos de las artes (musical-sonoro, oral y escrito, visual pictórico o arquitectónico, musical-corpóreo, etc), precisamente por medio de sus tipografías. Ahora bien, como pudimos apreciar, las diversas fuentes de estudios de lenguas y literaturas indoamericanas (ya sea desde su dimensión pictórica u oral) están traducidas y estudiadas desde la escritura en alfabético; por lo que la siguiente perspectiva, vendrían a explicar el funcionamiento literario que igualmente poseen estos documentos (antropológicos, etnográficos, museológicos, etc), pues evocan narraciones o reflexiones orales traducidas al español alfabético. Esto ha sido investigado por el maestro Mauricio Ostria, y con precisión distingue las partes del problema.

De acuerdo con Ostria, la literatura (y la escritura en general), dentro de los cánones tradicionales del arte, proviene de las producciones orales, de las cuales se inspira la letra escrita. En su artículo

“Poesía y oralidad” (2002), menciona que la literatura posee como construcción un doble estatuto: “por una parte, es un discurso verbal, sujeto a codificaciones lingüísticas, idiomáticas, retóricas; por otra, sin dejar de ser lenguaje, es artificio verosímil” (2002, p. 67); ambos aspectos trabajan en reciprocidad para crear discursos ficticios, que siendo lenguaje, niega a su función ‘real’ para dar relevancia a lo evocado; por supuesto, no desde lo pragmático sino desde lo imaginario, de significación profunda y en instancia de creación. “La dimensión creadora del lenguaje encuentra, entonces, su significación más plena en la lengua poética, puesto que allí la palabra, sin dejar de ser palabra, se transforma en obra de arte” (p. 67); esto cuando el lenguaje con intención pragmática, y por medio de su estructura lingüística semántica y comunicativa, se imbrica “con las artísticas (objeto imaginario) dan[do] origen a un proceso de ambigüación y autonomía signifiicante, fundado en la liberación del discurso respecto de instancias exteriores inmediatas y a su condición de figura” (p. 68). De esta manera, el lenguaje escrito asume su “rol de comunicación ficticia inscrita en el texto” (p. 68.); ficcionalizando, también, dentro del texto, un código, en donde por ejemplo un “texto escrito en español puede fingir estarlo en árabe o en sánscrito” (p. 68).

En poesía, se evidencian tales alcances literarios, mediante “la paradoja de que para representar el silencio, la “música callada” (sentimientos y sensaciones como vivencias interiorizadas) se deba recurrir a una escritura” (2002, p. 69); de manera tal, que esta última adopta la función de un pentagrama musical, pues debe expresar elementos sonoros como la rima, el ritmo, etc. Efectivamente, Ostria citando a Paz (1990), comenta que “en un principio, la poesía (épica, lírica, dramática) fue oral: ‘unidades verbales rítmicas que aparecen y desaparecen, una tras otra, en un espacio invisible hecho de aire’” (p. 70), para luego reificarse mediante la escritura, aprehendiendo en ella, elementos de la oralidad como evocación de lo sonoro: algunas de estas técnicas son “la elección de las formas recortadas de los sistemas de versificación, la relevancia de los efectos sonoros en recitaciones, lecturas en voz alta, grabaciones, musicalizaciones, etc.” (p. 70). Esto, de manera tal que se construye una *ficcionalización de los efectos orales* como resistencia a la pérdida total de la sonoridad en la literatura tradicional, y aún más, “no son en la verdadera poesía simples adornos o recursos retóricos sino elementos indispensables en la construcción de las visiones interiorizadas” (p. 70)

De esta manera, comprendemos que la poesía dentro del sistema tradicional del arte, construye apoyos intermodales, oscilando entre la evocación a sonoridades, como a evocaciones a lo

imagístico mental. Tal virtud funda la posibilidad de relacionarla a expresiones de otras obras-cosas que aportan alcances semióticos que la literatura, por la visualidad y estática de sus escrituras (aunque evocadora de innumerables y fantásticas historias e interioridades emotivas), no siempre puede representar del todo.

En su artículo “Literatura oral, oralidad ficticia” (2001b) Ostria habla de los recursos literarios que se pueden usar al servicio de la ficcionalización de lo oral y, por lo tanto, desde la narrativa en general escrita alfabéticamente. Así, primero, esta figura se define como un “procedimientos de transcripción, imitación o transformación de diversos componentes de la escritura en vistas de crear el efecto. (...) Se trata de construir lenguas verosímiles, no reales” (p. 36). Y, precisamente, esta imitación del efecto oral aparece habitualmente en los diálogos de personajes aparentando mediante la “intensión realista de sonidos, vocablos o expresiones (decires, refranes, etc)” (p. 36), un diálogo más verosímil, vital y sonoro entre los personajes, pero solo desde la escritura. Igualmente, resulta interesante esta *figura literaria de oralidad* en la construcción discursiva del narrador, quien en ocasiones también intenta imitar la oralidad, apelando a ella en medio de relatos subordinados al relato principal (narraciones enmarcadas), o en el principal mismo, “ya que esta situación afecta no solo a los niveles de la historia contada sino al propio discurso evocado en el texto” (p. 37).

Estas ideas del profesor Mauricio Ostria, abren una discusión sobre las capacidades que posee la letra escrita alfabética, fonética y visual, por sobre otros modos de expresión, como el mencionado sonido oral, reconociendo la restricción de la escritura inmóvil y muda en el tiempo, que necesita tanto de la oralidad sonora o de la imagen mental evocadora, para su completitud. En su artículo “Identidad regional y oralidad en el discurso literario latinoamericano” (2001a) Ostria anota:

Uno de los casos más sugestivos lo constituye la llamada literatura de imitación lingüística en la que el texto como totalidad simula una lengua que, naturalmente no es real sino ficticia, aunque precisamente, *el texto trabaja en persuadir al lector que está ‘oyendo’ hablar a personajes y narradores* (p. 37).

Con todo, la literatura latinoamericana, particularmente, presenta otros matices. Ostria (2001a) advierte, que, a pesar de sus múltiples y particulares obras, “así como en general nuestra cultura, forma parte, de la literatura de Occidente, dentro de la cual la latinoamericana es una variedad” (p.

29), a causa de la asimilación idiomática y de su expresión escritural predominantemente fonético-alfabética en español. “Vivimos en los márgenes o en las inmediaciones, cómo le gusta decir Octavio Paz, de un universo cultural al que pertenecemos a partir de la empresa de conquista y colonización que los europeos de una causa” (p. 30); de manera que “al preguntarnos por la identidad de la literatura latinoamericana⁵³, volvemos a encontrar la cuestión unidad/diversidad como una relación cambiante, concretada, en las más inesperadas combinaciones, cruces, mezclas, sincretismos” (p. 30).

De esta manera, y volviendo al aspecto literario, Ostria (2001b) reconoce que este problema sincrético de la literatura latinoamericana, casi siempre expresado mediante el uso de oralidad ficticia, se puede enfocar en cuatro cuestiones fundamentales que hábilmente identifica:

1. El problema de la creación verbal en una cultura tradicional no letrada (culturas amerindias);
2. El de las manifestaciones orales propias de culturas tradicionales en el marco de una cultura letrada dominante (culturas indígenas subsumidas en entornos occidentalizados, culturas populares);
3. El de las relaciones entre aspectos orales y escritos de los textos literarios (armonías, timbre, ritmo, entonación, etc., y sus formas

⁵³ La cultura latinoamericana, “es de tal manera heterogénea y contradictoria que pareciera estar en pleno proceso de cocimiento, como intuyó sabiamente José María Arguedas” (Ostria, 2001a, p. 27); producto de la transformación civilizadora occidental, dentro de la cual se cimentan las relaciones sociales de dependencia, marginalidad y pobreza. Lo anterior, debido a las estructuras condicionantes de moldes occidentales, que desplazaron los componentes pertinentes de las culturas autóctonas a estas condiciones. Ostria (2001a) anota que “la dependencia, la marginalidad y la pobreza nos identifican y, al mismo tiempo, nos separan, nos hacen diferente de occidente. Esta contradicción (tensión entre la identificación y la diferencia), todavía sin resolver, constituye parte sustancial de nuestra ambivalente identidad” (p. 27). En consecuencia, esta situación provoca lo que igualmente se ha evidenciado a través de las escrituras ancestrales indoamericanas: “América exhibe todavía importantes zonas fragmentadas, escindidas, respecto de los procesos integracionistas centralizadores” (p. 27-28), que generan una identidad “situada entre dos razas y dos culturas, en un amasijo no resuelto, América Latina oscilará permanentemente en ambos polos sin pertenecer exclusivamente a ninguno” (p. 28). Esta condición mestiza no se reduce a decorativos europeos culturales, sino que se sustenta en jerarquías centrales dominantes inspiradas en modelos europeos sociales: “se origina así una cultura excéntrica, caracterizada por un desarrollo disparejo y heteróclito, por la aproximación y entrecruzamiento de etapas históricas y de forma socioeconómicas, políticas y culturales arcaicas, intermedias y modernas” (p. 28). Efectivamente, aprecia Ostria, cómo todos los elementos sociológicos latinoamericanos interactúan y crean combinaciones inéditas, por ejemplo, en los estilos de las ciudades, o en las mezclas de regencias territoriales tanto de dictaduras, como de corte liberal o de sincretismos religiosos que “mezclan inextricablemente creencias y ritos procedentes de los más diversos orígenes, de corrientes o visiones de mundo abiertamente opuestas y hasta contradictorias” (p. 29); estructuras sociales diferentes que integran (o deberían) a plurales agentes culturales, en diversos matices de intereses y desarrollos.

gráficas de representación, en verso y prosa); y 4. El referido a las diversas formas de imitación de la oralidad en textos escritos literarios (oralidad ficticia).

El primero y segundo de estos problemas, ayudaron a inspirar y situar la presente investigación, contribuyendo a comprobar parte de esa visualización de la literatura latinoamericana nativa. De manera que, en el presente estudio se propuso investigar los alcances de esta asimilación de la cultura tradicional letrada (en español mediante su alfabeto), ligada a su creación verbal ancestral, aunque ahora vinculada a sus grafías ideográficas y pictográficas.

Ahora, desde la específica manifestación literaria de la oralidad amerindia, suceden otras reflexiones que, incluso, ignoran la relación natural que la literatura tiene con otros modos de semiosis ficcionales. La oralidad, en relación a la escritura idiomática introducida por la colonia europea, como “proceso de mestizaje (indianización, criollización, africanización, etc.) ha posibilitado diversas mezclas de tradiciones” (2001a, p. 32). Y en efecto, las producciones culturales hispanoamericanas se han visto influenciadas a nivel temático, o en construcción de personajes, formas y sensibilidades amerindias nativas mediante procesos de hibridación y sincretismo, de acuerdo con lo apreciado por Mauricio Ostria (2001a). Y pues, tal como sucede en este mismo estudio escrito –que habla de la oralidad y por momentos la traduce alfabéticamente–, y como Ostria advierte apoyado en Lienhard: “‘la oralidad, sistema de por sí multimedial, ya no existe en estado puro en ninguna parte de América’ y solo cabe estudiarla en relación con el sistema hegemónico letrado” (2001a, p. 32).

Por tanto, Ostria considera, apoyado en Dorra (1997) que “es pertinente observar, previamente, que ‘la noción de oralidad es una noción construida desde la cultura de la escritura’ y, por lo tanto, ‘al hablar de oralidad nos situamos de hecho en el espacio de la escritura’” (2001b, p. 4); pese a que “desde la perspectiva de las culturas americanas prehispánicas, el repertorio de códigos y sistemas expresivos fundados en la comunicación oral no padecía, por supuesto, ninguna deficiencia” (Ostria, 2001b, p. 4). Esto se ha obviado a causa de la imagen que el colonizador refleja sobre la cultura amerindia, que

ha tendido a mirar la oralidad como un estado precario necesario de superar, y a considerar que el progreso de esas formas primitivas de sociabilidad consiste, precisamente, en el tránsito de la oralidad a la escritura. En este contexto, la oralidad constituye un estado de

déficit cognoscitivo y comunicativo que impide a las culturas tradicionales asegurar su supervivencia. (2001b, p. 4)

Lo anterior, constituye un pensamiento inconsciente colectivo, aun cuando estas formas orales constituyen son, hasta el día de hoy, las formas preferidas de comunicación latinoamericana mediante sus expresiones populares, al igual que las imagísticas (audiovisuales preferentemente) –como anteriormente se comenta mediante Martín-Barbero (2017)–, y “desde entonces, una serie de estrategias de la comunicación oral y de las culturas orales se han incorporado, a veces imperceptiblemente, en los textos letrados latinoamericanos” (Ostria, 2001a, p. 33); de esta en armonía con la cultura del libro, incluso suscita una nostalgia de la oralidad en distintas manifestaciones literarias como las novelas: “Rayuela, Pedro Páramo, Tres tristes tigres” (p. 33), etc. que se ve revitalizada por condiciones posmodernas urbanas, como con la integración masiva de los medios audiovisuales (y actualmente tele comunicacionales).

A pesar de lo anterior, las publicaciones relacionadas más directamente con la oralidad subalterna amerindia –al igual que antaño, en pleno proceso de asimilación cultural por medio de la escritura en español creada por la nobleza amerindia– observa Ostria (2001a), “se han considerado no solo marginales sino poco significativas desde el punto de vista de la llamada literatura culta o letrada, [mas] son muchísimas las muestras de textos literarios que recogen o reelaboran diversos temas, motivos, personajes o formas discursivas” (p. 34). Aun cuando igualmente la literatura tradicional, “es decir, la literatura escrita en el proceso de construcción de mundos imaginarios, solo puede producir efectos de oralidad, es decir, solo evocar manifestaciones orales con los medios de la escritura” (Ostria, 2001a, p. 34) mediante esta misma figura de ficcionalización de procesos orales, como anteriormente se comentó.

Pues, ciertamente, este rasgo de la literatura tradicional se asemeja en demasía al comportamiento de traducción oral nativoamericana, mediante el término de *ficcionalización de la oralidad*, el cual traduce alfabéticamente testimonios, conversaciones, relatos, reflexiones, etc; y que desde la poesía tradujo el ritmo, la rima, etc. Por ende, tanto desde la poesía tradicional como desde esta traducción a la escritura alfabética de la oralidad nativoamericana, “no debe olvidarse que el elemento real con que se construyen los textos literarios es, precisamente la palabra escrita. De modo que la dimensión oral constituirá siempre una figura y, por tanto, desde el lado de lo real, una ausencia irremediable” (2001a, p. 34-35). De esta manera, la figura acuñada busca “reproducir,

imitar esas formas verbales y las culturas que ellas evocan mediante la escritura y la lengua castellana” (p. 35). Esto, debido a que, según se observa mediante la cita de Pizarro (1985), “El lenguaje escrito (...) se ve enfrentado al imperativo de cubrir todo un proceso transmisor que en la oralidad está acompañado de teatralidad, de dimensión gestual, de un determinado fonetismo, un ritmo de locución o una estética ritual” (2001b, p. 5-6), que la escritura no alcanza a captar, “de modo que toda transposición o transcripción de esas formas orales al plano de lo escrito mutila o reduce de manera irremediable su sentido al privarlas del absolutamente necesario contexto cultural” (2001b, p. 6).

Esta última afirmación, pareciera sugerir que esta figura literaria de oralidad, igualmente idea llegar a la expresión vívida de una oralidad, pero mediante la escritura: como si en una construcción hipotipósica se buscara expresar mediante la escritura alfabética visual muda, a la dinámica y experiencial oralidad. De manera que el estudio de Ostria está muy en consonancia con lo acá planteado, pues igualmente contribuye a integrar literariamente, a nivel de figuras literarias, a la crítica antropológica, etnográfica, epigráfica, etc estudiada acá, y, a la literatura misma de ficción oral amerindia, que surge del traducir estas escrituras visuales ideográficas o pictográficas y su lectura oral, al español alfabético escrito.

A su vez, esta reflexión se desarrolla en virtud de recuperar y asegurar la permanencia de ciertas culturas y saberes, manifiestos a través de la oralidad efímera: “se trata, sin duda, de un esfuerzo y no siempre comprendido, de dialogar con la otredad, con lo excluido por el canon de la literatura y de la cultura oficial, de dar testimonio de las voces ausentes en el interior de las manifestaciones culturales canónicas” (Ostria, 2001a, p. 35); hallando, el profesor, con su esperanza característica, la vía hacia el acercamiento y aceptación de dos vertientes legítimas y hermosas –la nativa americana, y la europea–, que al integrarse construirán en fortaleza, una dinámica distinta de evolución humana.

6. RESULTADOS: FRAGMENTOS, Y NO TANTO, DE LA LITERATURA INDOAMERICANA. UNA MUY BREVE REVISIÓN

Para comenzar, conviene señalar que esta revisión no es diacrónica, ni contempla, la mayoría de las veces, la interacción de estas figuras con los sincretismos actuales propios de la configuración identitaria hispanoamericana. Tampoco refiere a las amplias nociones arqueológicas, antropológicas o de conservación museográfica; se trata, más bien, de revisar algunos ejemplos que pudieran ilustrar el comportamiento ecfrástico literario (o significados literarios a partir de un objeto inscrito) de las culturas indígenas del continente, en sus distintos niveles de descubrimiento y no solo desde las figuraciones pictográficas o ideográficas, sino también, aludiendo a investigaciones que ya han avanzado en estos temas, aunque no siempre vinculados a lo literario. Todo como apoyo a futuras investigaciones. Cabe señalar, respecto a la escritura en diferentes soportes indoamericanos, que los estudios realizados son amplísimos, y que lo que aquí se revisa, tampoco representa ni en cantidad, ni en profundidad una muestra suficiente de la producción literaria amerindia a través de escrituras visuales y objetuales

a. Colombia: Rocha Vivas y las Oralitegrafías

El libro *Mingas de la palabra, textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas* (2018), del autor Miguel Rocha Vivas, efectúa a una revisión de las manifestaciones literarias de los pueblos nativos en Colombia, que, sin embargo, exceden las delimitaciones modernas nacionales: “por ejemplo, en el caso de literaturas

binacionales como la wayuu (Colombia-Venezuela) y la gunadule (Panamá-Colombia), e incluso en literaturas plurinacionales como la quechua (Colombia-Ecuador-Perú-Bolivia-Argentina) y en proyectos continentales como la oralitura” (p. 4). Para mayor reconocimiento de la literatura amerindia dentro de esta nación, se crearon ciertos escenarios propicios, tales como el reconocimiento constitucional de su pluriethnia y pluriculturalidad, que revalorizaron las expresiones antiguas y renovadas de estas literaturas:

De hecho, en los debates para la Constitución de 1991 participaron algunos representantes indígenas, como el guambiano Lorenzo Muelas y el emberá Francisco Rojas Birry, entre otros tantos líderes políticos y estudiantiles. La nueva carta constitucional se traduce por vez primera a siete lenguas nativas: wayuunaiki, nasa yuwe, wam, arhuaco, inga, camëntsá y cubeo. (2018, p. 5)

Y si bien, se comprende que los pueblos en sí mismos son los encargados de levantar y reconstruir sus identidades cuando hace falta, el resguardo jurídico de estos atributos facilita el camino. El resguardo de la memoria, y de la identidad tal y como la entienden sus poseedores es primordial; sin embargo y de acuerdo con Rocha Vivas (2018), la literatura amerindia durante los años noventa, del siglo pasado, se realiza mayoritariamente en español, exceptuando los libros pedagógicos comunitarios y algunas narraciones literario-lingüísticas de Alberto Juajiboy desde el Putumayo, y de Miguel Ángel Jusayú, desde Venezuela. “La situación preferencial monolingüe es en parte resultado de varios siglos de colonización y evangelización en castellano o español, la lengua dominante mayoritaria” (Rocha Vivas, 2018, p. 5).

Ya en el siglo XXI, en su primera década, surgen “autores como Hugo Jamioy y Fredy Chikangana [que] deciden dar vuelco a esta situación al comenzar a traducir y/o escribir directamente sus obras en sus lenguas: camëntsá y quechua, respectivamente” (Rocha Vivas, 2018, p. 5). Este último autor yanakuna, –influenciado por el Premio Nacional de Literatura de Chile y creador del proyecto oraliterario, Elicura Chihuailaf, quien hacia el 1997 dicta el Taller Suramérica de Escritores en Lengua Indígenas, en Temuco y Purén–, escribe un artículo el mismo año llamado “La oralitura”, en el diario *El Espectador* de Bogotá: “el artículo de prensa era un claro anuncio al país, y a los lectores capitalinos, sobre la inminencia del movimiento continental de escritores en lenguas indígenas, del cual Chikangana ya formaba parte” (Rocha Vivas, 2018, p. 7).

Sin embargo, ya buscando especificar y distinguir la relación entre las letras alfabéticas en español y las letras visuales, ideográficas y pictográficas, Rocha Vivas (2018) introduce el trabajo de Benjamín Jacanamijoy Tisoy, investigador que estudió las fajas tejidas con diseños picto-ideográficos llamadas *Chumbe*, encontrando en ellas una visión artística de comprender el mundo; todo esto a través de “la beca de creación que le concedió el Ministerio de Cultura con [su proyecto] *El chumbe inga, una forma artística de percepción del mundo*” (p. 8). Este objeto textil comunicador y literario, inspiró al oralitor camëtsá Hugo Jamiroy, a publicar un libro de estudio a esta obra: *Mi fuego y mi humo, mi tierra y mi sol* (1999) la cual incluye textos poéticos escritos en español que hablan de estas piezas textiles o fajas tejidas.

A razón de lo anterior, es que Rocha Vivas (2018) erige el término *Oralitegrafías* “para referirse al tipo de textos en los que se interceptan diversos sistemas de comunicación oral, literaria y gráfica” (p. 13); pues, como se puede evidenciar, estas formas de comunicar pueden estar presentes simultáneamente, y complementarse. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de Hugo Yamiroy, pues también “los ‘libros’ y otras formas de comunicación no se excluyen necesariamente unos a otros, sino que tienden a correlacionarse” (p. 12). De entre los casos estudiados allí, se presenta: el ya nombrado “chumbe (faja tejida), en los que prevalecen códigos ideográficos; o la mola (blusa bordada en capas textiles), cuyas tejedoras gunadule suelen privilegiar códigos pictográficos” (p. 12), los que, dentro de las oralitegrafías, deben considerar no solo nociones tradicionales de las ideografías o pictogramas:

Ahora bien, los ideogramas en una vasija (como en una cerámica pintada wayuu) o los picto-ideogramas pintados en el cuerpo (por ejemplo en la pintura corporal emberá del Pacífico conocida como kipará [Ulloa]) no son por sí solos oralitegrafías. En primer lugar, la oralitegrafía —a diferencia de un ideograma o un pictograma ‘tradicional’— no suele depender exclusivamente de un solo sistema de comunicación. Además, ni las textualidades oralitegráficas ni su concreción en oralitegrafías son del todo independientes del lenguaje fonético, pues al ser comunicadas se entretajan y resuenan usualmente con textos escritos alfabéticamente por sus autores. (2018, p. 13)

De manera intercultural, la inscripción literaria escrita ideográfica/pictográficamente no puede prescindir de las escrituras fonéticas que traducen la oralidad idiomática indoamericana;

coincidiendo con lo planteado por Ostria (2001a,b, 2002), pues, ya sea con intención artística o investigativa, la escritura amerindia dialoga con la idiomática española.

Ahora bien, Rocha Vivas (2018) en pos de construir su investigación, hace un recuento de toda su base teórica -antropológica, sociológica o literaria-, mencionando en el a las teorías culturales que erigen los estudios étnicos, poscoloniales, sociológicos y antropológicos, junto a teorías semióticas que explican el comportamiento del signo visual amerindio. De entre las referencias más literarias y estéticas, se encuentran por ejemplo las citas a “Denisse Arnold y Juan de Dios Yapita [que] proponen, en el contexto de los Andes centrales en Bolivia, lecturas de múltiples ‘prácticas textuales, numéricas y literarias’” (2018, p. 16), explicando la idea de texto en vínculo directo con el tejer una red: “en efecto, la propuesta de campos textuales se conecta con su ejercicio de entretejer textos y diferentes prácticas textuales, incluyendo las literarias” (p. 16). A la anterior, se suman los aportes teóricos de Benjamín Jacanamijoy en *Chumbe: arte inga* (1993) y de Manibinigdiginya/Abadio Green, en *Anmal gaya burba/Significados de vida* (2011). Allí, estos autores estudian la producción narrativa de sus pueblos, incluyendo lecturas de textos no alfabéticos tales como el cumbe o faja teñida, que “es una forma de comunicación visual intergeneracional y, a su manera, un libro o soporte de la memoria” (p. 16). Lo relevante de esta investigación es que estudia específicamente otro tipo de soporte escritural, y ofrece un modelo de lectura propio para este fenómeno: “un modelo de lectura de los ideogramas de los textiles partiendo del diseño básico de un rombo o vientre: *el uigsa*” (p. 16).

Rocha Vivas suma el estudioso norteamericano de Christopher Teuton, con su texto *Deep Waters* (2010): “Teuton ha desarrollado el concepto de un *continuum* textual entre discursos gráficos y orales” (2018, p. 17), dentro de lo cual se evidencian tres impulsos.

el oral –con énfasis en un modo relacional y experiencial de vinculación con el mundo a través del conocimiento cultural–, el gráfico –con énfasis en la fijación formal permanente del conocimiento– y el impulso crítico –que busca generar un balance dinámico entre los discursos orales y gráficos–. (2018, p. 17)

Estos tres impulsos, integran, tanto a la condición tradicional del ideograma y pictograma indoamericano con la oralidad que lo traduce, como a su vínculo crítico que la documenta mediante un lenguaje alfabético español. Igualmente, Rocha Vivas (2018) menciona el trabajo de Hugo

Niño, enfocado en el estudio de la expresión literaria contemporánea de los pueblos indígenas, y, por esto, desarrollando el concepto de *etnotexto*. “Para Niño, el etnotexto se vincula, por lo general, con la oralidad de comunidades, en lenguas que no están asociadas con las obras de la literatura ‘universal’, y que, por tanto, quedan fuera de los cánones culturales” (p. 19), aunque profundizando estas reflexiones bajo nociones lingüísticas, orales y étnicas primordialmente.

Ilustración 5

Mapa de la Minga Nacional de Educación Superior de Pueblos Indígenas



Notas: Extraído de Rocha Vivas (p. 30) *Mingas de la palabra, textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas* (2018).

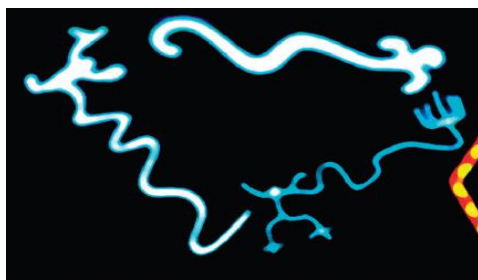
Además, surge una interesante propuesta, con relación a la capacidad actual que cualquier ciudadano tiene de leer esos textos oralitegráficos indoamericanos: “en la Feria Internacional del Libro de Santiago de Chile, en el 2008, Hugo Jamioy propuso la idea del analfabetismo de lo indígena o lo que se considera en este trabajo como analfabetismo al revés” (2018, p. 34). Esta reflexión invierte al personaje analfabeto, personificado ahora por el ciudadano común americano occidentalizado que no posee nociones en relación a la lectura de estas oralitegrafías: “en un sentido inverso ellos [las poblaciones indoamericanas] también pueden o podrían tildar de ‘analfabetos’ a quienes desconozcan las escrituras indígenas, es decir, sus propios sistemas de comunicación visual-escrita” (p. 34), los cuales se caracterizan por transmitir ideas mediante elementos visuales en diversos soportes “como tejidos (cestas, mochilas, hamacas, fajas, bandas,

prendedores, collares en chaquira), ceramios (pintados o modelados), esculturas y tallas (en piedra, madera, hueso), pinturas (sobre el cuerpo, sobre lienzos, sobre las piedras, sobre telas como la yanchama)” (p. 35). El autor confirma su idea, cuando se plantea la difícil misión de construir un mapa, como alegoría del territorio colombiano, aunque para figurarlo, considera las diferentes escrituras dentro del amplio pluriculturalismo nacional.

Una de las primeras inscripciones visuales descritas se encuentra en la región central inferior, corresponde a un petroglifo (o escritura en piedra), el cual traduce las narraciones míticas del nacimiento de la vida humana a la escritura ideográfica. “El poeta filósofo Fernando Urbina Rangel, uno de los precursores del estudio del arte rupestre amazónico en Colombia, localizó en febrero de 1978 esta serie de glifos antropomorfos y serpentiformes en las riberas del río Caquetá” (2018, p. 43), que ilustraremos con algunas muestras.

Ilustración 6

Petroglifos



Notas: Extraída de Rocha Vivas (p. 44) *Mingas de la palabra, textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas* (2018).

Para el efecto lector ecfrático de las literaturas indoamericanas, las serpientes del glifo anterior, comprenden el mito que da origen a los seres humanos a partir del vientre de la Canoa-Serpiente; todo a partir de la abstracción visual ideográfica de estos dos elementos de la realidad. Era la Canoa Anaconda-Ancestral, que remontaba los ríos desde oriente. Una vez que llega al lugar (el hábitat de la tribu a la que pertenece el relator de la variante mítica que se narra, en ese momento), la segmentación o descuartizamiento de la serpiente da origen a los grandes ancestros de los

diferentes grupos humanos. Esta historia se enfrenta a divergentes versiones, comportamiento natural de la oralidad, que, incluso, alberga el nacimiento, de no solo esta población amazónica, sino de todo el mundo. La inscripción, de acuerdo a Elizabeth Reichel, citado por Rocha Vivas (2018), data de aproximadamente dos siglos atrás. Y de acuerdo a la taxonomía ecfrástica de Scott (1994) citado por Artigas (2013), este tipo de mitologías, van creando especies de regulaciones que construyen una cultura según diversas creencias, por lo tanto, tendría más relación con la écfrasis de temática cultural. Sin embargo, la noción de creación como gestación de la humanidad, igualmente remite a una écfrasis emocional, debido a la cercanía que este posee con el lugar hospitalario del vientre materno o con la propia cultura en que se nace.

Ilustración 7

Uigsas



Notas: Extraída de Rocha Vivas (p. 46) *Mingas de la palabra, textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas* (2018).

Esta otra inscripción presente en el mapa –situada en el centro–, corresponde a la expresión textil de rombos radiantes en soporte de “fajas multicolores, que, en el valle de Sibundoy, los inga denominan *chumbes* y los camëntsá llaman *tsombiach*” (Rocha Vivas, 2018, p. 46), y es tipificada como escritura ideográfica, es decir, como una expresión visual abstraída, que mediante elementos pictóricos generalizados representa el:

indi ‘sol’ o *indi-llajtu* ‘sol-plumaje’ en la lengua quechua de los inga, y *shinye* ‘sol’ en la lengua camëntsá. Estos diseños romboidales radiantes pueden simbolizar la autoridad de los mayores, la conciencia o amanecer que trae consigo la luz solar, los ciclos solares o el tiempo mismo, entre otras ideas de gran profundidad. (2018, p. 46-47)

Las textualizaciones filosófico-culturales y, ecfrásticas emocionales que consideran comprensiones poéticas de la interioridad de estos seres humanos, se expresan a través del ideograma sol: que regula las funciones humanas al ver al sol como proveedor del color, el calor y la vida; y, al mismo tiempo, como el principal representante del fuego metaforizado ahora por el fogón, o fuego dador de vida que guarda bajo sí, la placenta del recién nacido. Tanto desde la idea del sol como proveedor o, como dador de vida, se configura la noción de comunidad vital “desde donde se comparten los alimentos, las plantas de saber, como la hoja de coca, y especialmente las palabras mayores” (Rocha Vivas, 2018, p. 47). La lectura correcta de estas fajas textiles, según el investigador Benjamín Jacanamijoy, se inicia bajo con la siguiente consideración: “los chumbes son libros de varios metros de extensión cuyo uso es horizontal mientras que su lectura es vertical (...) ‘supone una historia contada mediante diseños-símbolos’ y funciona como protección del vientre femenino, el lugar donde se origina la vida” (p. 46).

La madre del investigador-artista Hugo Jamioy, Pastora Juajibioy, es diseñadora de ideogramas textiles; de este modo, añade al análisis “que tejer el chumbe es una forma de escribir. En su concepto, la escritura del chumbe es de los antepasados” (Rocha Vivas, 2018, p. 48), la que inicia la comprensión escritural textil de Jamioy, que *implica vestirse con tu propia lengua*. Esto, adjudica al acto de vestirse, un valor semántico, no solo desde el ideograma, sino también desde lo macro como objeto mismo. Cabe mencionar que esta relación entre artista-poeta-investigador y diseñadora textil, da pie a mostrar la vitalidad del vínculo humano con sus contenidos significativos; pues algunos de estos escritores textiles están dispuestos a dialogar, en el presente, sobre su acción creativa y resguardar los relatos que significan la vida mediante estos ideogramas.

Finalmente, ambos ejemplos ideográficos comprueban la existencia de una expresión escritural pictórica que evoca una narrativa o reflexión poética experiencial mediante su lectura ecfrástica. El análisis de informatividad que estos dos presentan, se encuentra en lo que Riffaterre (2000) llamó discurso hermenéutica, pues no solo se identifican sus indicios descriptivos metalingüísticos (forma, color, espacio, etc), sino que estos mediante su lectura ecfrástica, se revela el discurso hermenéutico mediante narraciones o descripciones de objetos que resultan claves para el pensamiento de estas sociedades: esta vivifica tanto la estructura oral rescatada mediante su documentación en escritura alfabética, así como la expresión escritural visual que en sí misma igualmente la contiene. Si bien las reflexiones oralitegráficas son abundantes, nos limitamos a

representar solo dos figuras del mapa; obviando, igualmente, tanto el comentario que este libro de Rocha Vivas (2018) realiza sobre, la producción oraliteraria inspirada en Chihuailaf y desarrollada dentro de Colombia por Fredy Chikangana; y, sobre, la producción de Hugo Jamioy, el cual integra a su poesía traducida al español, las diversas figuraciones escriturales indoamericanas de su territorio. De esta manera, esta investigación se asume como la contribución teórico-literaria más completa hallada hasta el momento, hacia el reconocimiento de las escrituras amerindias nativas.

b. Territorio peruano antiguo: Las enigmáticas lecturas del Obelisco Tello Chavín

El antropólogo Pedro Navarrete, publica un artículo titulado “Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino I. Los ojos en el arte Chavín de Huántar: Una propuesta desde el Obelisco Tello” (2011), en la *Revista APAR*. Allí, inicia señalando que el estudio de la escritura en el pueblo Andino es un tema polémico y poco investigado de manera seria en las épocas tempranas de su evolución; de ahí que investigar tal descubrimiento se dificulta porque el evidente paso del tiempo ha provocado la desaparición de los poseedores de tal lenguaje. Sin embargo, el investigador aborda la difícil misión de afirmar que “existe un sistema de representaciones gráficas de ideas y de palabras de unas lenguas, aún no definidas, habladas en el periodo Formativo Medio cuya decodificación es posible” (p. 324). Para ello, se deben establecer criterios distintos a los extraídos del Renacimiento europeo, todo, para entonces “ver en el arte Chavín, más que la satisfacción estética de una élite sacerdotal o la represión por medio de dioses feroces: hay que ver un medio de comunicación escrita posible de ser descifrado aún sin conocer la lengua a la cual pertenece” (p. 324). La cultura Chavín representa la matriz de la civilización andina –como primera gran cultura unificadora de los Andes– con más de mil años de supervivencia (1000 A.C.- 100 D. C); existe, pues, suficiente tiempo para tratar de crear una escritura que archive su imaginario.

Este caso, ha sido abordado en la presente investigación, para representar a las escrituras que carecen aún de un sistema descubierto de lectura. De modo que, con relación a la écfrasis planteada, esta manifiesta una informatividad que se mantiene mayormente dentro de los indicios descriptivos metalingüísticos, pues no cuenta con una expresión vital de oralidad fonética, como contenedor de narrativas y poéticas posibles; aunque sí cuenta con este tipo de críticas arqueológicas, escritas en

español alfabético, que se plantean la misión de encontrar correspondencias significativas hipotéticas, como un viaje hacia el cambio del discurso descriptivo por el hermenéutico.

Ilustración 8

El Obelisco Tello, 2.52 m, granito. Chavín de Huántar. Museo Nacional de Chavín



Notas: Extraída del sitio Webb ResearchGate (23/02/2023). URL:

https://www.researchgate.net/figure/El-Obelisco-Tello-252-m-granito-Chavin-de-Huantar-Museo-Nacional-de-Chavin-after_fig4_333260596

Para ello, se parte delimitando un sistema cerrado de expresiones gráficas en su repertorio, las cuales se identificarán como “grafemas y, un orden o conjunto de reglas inferidas a partir de un

análisis que podemos denominar gramática” (Navarrete, 2011, p. 324), esto acotado al estudio de los ojos esculpidos en el Obelisco Tello.

Uno de los antecedentes teóricos iniciales para comprender el arte Chavín, citado por Navarrete (2011), es el libro del Dr. Julio Tello con su obra *Wira-Kocha* (1923). La investigación realiza el trabajo de unir diversas expresiones narrativas míticas amazónicas, con sus respectivas figuraciones de esa escritura visual en diversos soportes. El objetivo principal de su estudio fue plantear cuestiones generales de la visión espiritual de estos habitantes, los que poseen un núcleo central colectivo con relación a las cabezas, de donde se extraen significaciones secundarias. Entre de las nociones religiosas y pictóricas que registra el mundo Chavín, observado Julio Tello, hay un “conjunto de divinidades que han sido presentadas en diversos soportes físicos para perennizar ideas religiosas ligadas a ellos, así como a otros hechos probablemente astronómicos” (p. 324).

Estas figuras religiosas pudieran representar a las fuerzas de la naturaleza o a los animales bases, a los cuales se les ensamblan partes corporales de otros animales para reforzar y agregar otras habilidades del dios que se quiere representar. Igualmente, a nivel diacrónico, se utilizan figuras bases de dioses, que luego otros utilizan añadiendo algunas variaciones.

Así mismo, otro que contribuye al entendimiento de la escritura Chavín, es John Rowe (1973) citado por Navarrete (2011), quien piensa que la investigación de estas escrituras debe considerar el contexto espacial y temporal, desde el que se extraen las significaciones secundarias artísticas inscritas “por las numerosas convenciones que hacen que la representación no sea directa sino figurada o metafórica” (2011, p. 324). Según Rowe, estas ideas pueden ser halladas mediante simetrías, repeticiones, módulos de anchura, reducción de figuras a líneas sencillas o abstracciones, etc., como método para investigar la forma de estas escrituras, y tratar de develar las evocaciones a figuras místicas o cotidianas que las significan. La manera de construir estas metáforas visuales por medio de ideogramas o pictogramas, según Navarrete, ocurre del siguiente modo: “podemos decir que una mujer posee cabellos que son como serpientes o podemos sustituir cabellos hablando solo de un ‘nido de serpientes’” (p. 325).

Otros de los teóricos mencionados Navarrete, es Luis Lumbrera (1977), quién estima que el arte Chavín cumple un papel meramente represor de la casta sacerdotal, y, luego, amplía esta visión hacia el encuentro de sistemas comunicacionales astronómicos en el mismo. De este modo,

Lumbrera, realiza aportes de reconstrucción genealógica y narrativa de las escrituras visuales Chavín, “asignando valores de género y edad a la presencia de ciertos signos o el número de otros” (p. 325) en su obra *Galería de las Ofrendas* (1993). Cristóbal Campana (1995a, 1995b), por otro lado, halla tres obras principales y relevantes para el estudio de estas escrituras: “el origen, representado por el Obelisco Tello; la ferocidad, representado por el Dintel de los Jaguares y el tema de la Divinidad representado por el Lazón, la Estela de Raymondi y otras figuras” (p. 325). Las figuraciones varían de múltiples maneras, aunque casi siempre girando en torno a representaciones felínicas que mediante sus características, sacralizan a cualquier ser divino antropomorfo. Otra de las divinidades más importantes del periodo formativo, se identifica con el dios Wari “que tendría como sus características tener en su cabeza una boca que da origen a cuatro serpientes (a veces son ocho) y que también tiene como características ‘olas’ vinculándolo por ello al mar y a la costa, siendo por ello éste es su origen y no selvático” (p. 325). Este tipo de asociaciones territoriales ayuda a inferir contextos y significados, desde ciertas partículas de las obras, abstraídas y convencionalizadas.

Según Campana, citado por Navarrete, los elementos de valor semánticos más persistentes son la boca y los ojos, los que se convirtieron en conceptos claves para interpretar estos sistemas gráficos: “de estos se conjugan metáforas, alegorías y símbolos, y, como temas diferenciados, es decir, siempre existirá una analogía entre la forma representada y el significado que se le adscribe y así subsisten, tanto como significado, como en su forma análoga” (2011, p. 325). Estos poseen una especial configuración gramatical, la cual dispone de los elementos grafemáticos simultáneos y no lineales como las alfabéticas.

De esta manera, Cristobal Makowski identifica desde el Obelisco Tello, cuatro divinidades dispuestas verticalmente: la presencia del Genio Alado, el Guardián del Axis Mundi (ambos en la parte superior), el Contorsionista del Tocado Radiante y el Ser Fundamento del Axis Mundi (ambos en la parte inferior); aunque Navarrete advierte que, a pesar de identificar estas cuatro pictografías de la obra, no hay registros directos a la nomenclatura de “escritura” en el Obelisco, dentro de la teorización de Makowski:

En lugar de escenas-temas contamos, en la mayoría de casos, con imágenes de figuras sobrenaturales aisladas, cuyos cuerpos, vestidos y atributos se componen, a manera de rompecabezas, de elementos menores portadores de significado propio, Vg. Caras y bocas

multiplicadas en el cuerpo de las deidades chavín y cupisnique. Las jerarquías, los rangos de acción, los poderes, se expresaban probablemente a través de estos elementos por medio de una compleja red de relaciones metonímicas. Una vez entendida la composición, la descripción analítica permite aproximarse de manera objetiva a variados aspectos de las criaturas mitológicas. (2011, p. 326)

Navarrete se sorprende que, en estas figuraciones del Obelisco, se puedan reconocer comportamientos escriturales otros, aunque Makowski no los nombre como tal, ni afirme su incorporación a los sistemas comunicacionales particulares de la cultura Chavín. Pues, el campo de investigación de Makowski fue el artístico y no el comunicacional, encontrando en su enfoque, igualmente otra interpretación del pensamiento artístico amerindio. Navarrete (2011), critica el uso de mitos para la comprensión pictórico-artística del Obelisco, dejando de lado su uso como documento etnohistórico, etnográfico y arqueológico; enfoque que acá, en cambio, se rescata sin desconocer su valor puramente comunicacional y escritural, que da paso a esta expresión literaria mitológica. De este modo, Makowski sigue contribuyendo al rescate narrativo mitológico evocado, aunque ahora en referencia a las diferentes figuraciones presentes en el Templo Chavín de Huántar, según la siguiente cita de Navarrete:

En resumen, las evidencias iconográficas analizadas aquí sugieren que Los peregrinos reunidos en el templo de Chavín de Huántar rendían culto a dioses de un universo dual, que se manifestaban en la tierra bajo las apariencias del águila crestada y del halcón, por un lado, y la de dos lagartos, cocodrilos o caimanes, por el otro. El segundo de estos dioses, residente bajo la tierra en el templo viejo, mostraba su cara verdadera sólo a los sacerdotes y a sus eventuales víctimas de sacrificio, y era la de un ser humano con rasgos de felino, o murciélago con el pelo transformado en serpientes monstruosas. La imagen del dios de arriba, residente en el templo nuevo, no se ha conservado, pero los relieves de sus dos mensajeros alados en la tierra, el halcón y el águila antropomorfos, sugieren que poseía una naturaleza dual y el cuerpo del ave. No deja de sorprender la complejidad de este conjunto de creencias y varias similitudes con algunos principios centrales de la cosmovisión incaica. Los mensajeros desdoblados de un Wiracocha que 'animan' las dos mitades del mundo, la sierra y los llanos, de este Wiracocha que permanece oculto en las entrañas de la tierra o al fondo del lago Titicaca, y es llamado fundamento y eje del mundo,

aparecen en las páginas escritas por los cronistas interesados en las creencias cusqueñas.
(Navarrete, 2011, p. 326)

Así pues, se puede evidenciar, nuevamente, el uso de una estructura pictórica que inspira, a través de la apariencia de divinidades, diversos mitos y creencias que fundan comportamientos culturales, y que este investigador de arte junto a otros etnógrafos y arqueólogos, revelan mediante inferencias, predominantemente, a elementos discursivos metalingüísticos, descritos antes por Riffaterre (2000); vivificando y otorgando movimiento ecfástico a estas inscripciones escriturales visuales solo desde este nivel discursivo. De esta manera, Navarrete (2011) haciendo un recuento de los investigadores del aspecto comunicativo y artístico de las obras Chavín, reconoce que hay quienes las comprenden como símbolos y otros como representaciones; aunque se valorizan aquí, las perspectivas simbólicas que implican un sistema comunicativo más evidente.

Ahora bien, esta lectura de Navarrete (2011), se erige desde la concepción ideográfica, específicamente de los ojos. Allí, mediante una sistematización de sus geometrías, contexto de la cabeza y mediciones etc; evidencia que los distintos tipos gráficos de ojos identifican a las identidades de los sujetos presentes en el Obelisco. Donde, por ejemplo, las figuras de la *órbita del ojo rectangular o rectangular invertida*, “se asocian a signos cabezas que no existen en la naturaleza, su referente es abstracto” (p. 338); en cambio, las *órbitas circulares* se asocian a “cabezas de seres que podemos observar y existen: parecen referirse a signos animales” (p. 338) que igualmente pueden significar secundariamente otras ideas presentes en el carácter de las divinidades; las *órbitas cubiertas* se asocian a figuras de serpientes, y las *almendradas* son más de exclusivo uso de figuraciones antropomorfas. Por otro lado, *las pupilas al centro* refieren a figuras existentes, y los que poseen una *pupila hacia abajo* “es la marca de un signo cuyo referente es abstracto” (p. 338).

Luego, Navarrete, en la misma revista publica el artículo “Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino II. Bocas, narices, orejas y apéndices en el arte Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello” (2012), que traslada la misma metodología de mediciones y taxonomía de elementos presentes en las figuraciones comunes de una cabeza Chavín. Sin embargo, ahora centra su análisis en el componente *boca*, que puede aportar información respecto de las distintas identidades que se presentan mediante variaciones figurativas. Además, dentro de la naturaleza del referente boca, se denota su jerarquía, según la cantidad de

colmillos y los tipos de labios. La *nariz*, por otro lado, revela la identidad (animalesca, antropomorfa, etc) de quien la posee. La *oreja*, igualmente, presenta rasgos jerárquicos según la cantidad de tipos de pendientes que exhiba.

Ilustración 9

Componentes ojo del Obelisco Tello

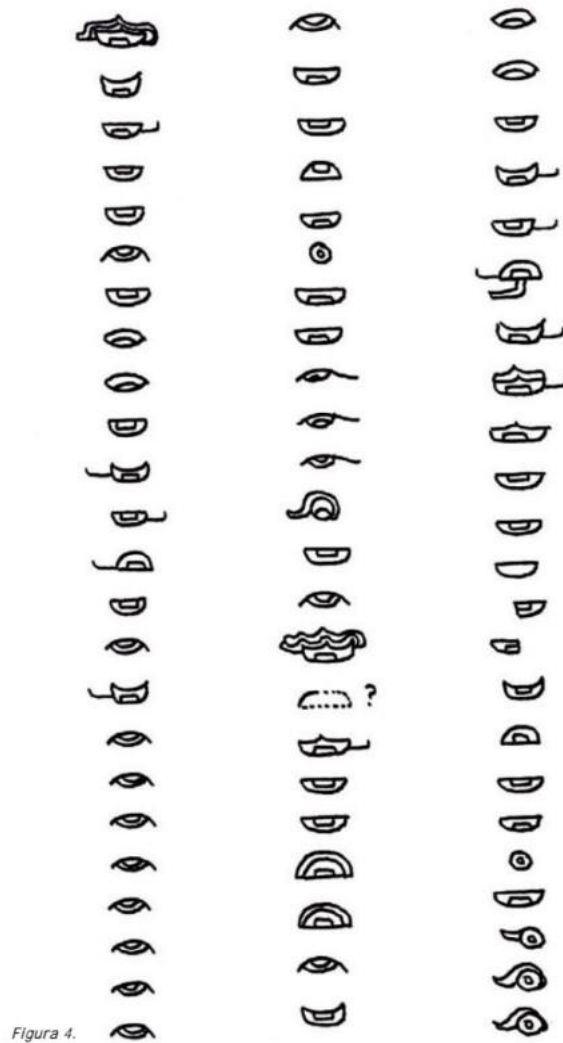


Figura 4.

Notas: Extraída de Navarrete (p. 331), “Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino I. Los ojos en el arte Chavín de Huántar: Una propuesta desde el Obelisco Tello” (2011)

Lo interesante de esta comprensión de la escritura Chavín, es observar cómo se inicia la investigación y delimitación de un conjunto de signos cerrados, para una posible comprensión de ellas, en donde los “elementos que se agregan y aportan significado pueden abstraerse de su contexto y comportarse y ser usados de manera aislada” (2012, p. 338), como ideogramas conviviendo junto a pictogramas divinos. Así, estas partes de la cabeza, que abstraen sus formas destacando elementos generalizados de sus referentes, representan jerarquías o referencias a animales o antropomorfos divinos, como significados secundarios más temáticos según la terminología de Mukarovsky. En sus procesos efrásticos, solo puede contar con el discurso metaligüísticos de doble mimesis presente en el ideograma: primero, como la referencia denotativa a las diferentes partes de una cabeza, y segundo, como la referencia connotativa a identidades reales o ficcionales con sus particulares jerarquías espirituales. Estos significados secundarios connotativos se intentan convencionalizar u objetivar mediante estos estudios, aun cuando, según lo indagado hasta el momento, aún no se hayan descifrado textos completos de los cual podríamos extraer discursos literarios efrásticos hermenéuticos de este periodo. A pesar de ello, ya podemos vislumbrar algunos de los personajes presentes en esta posible narración textual; dentro de los cuales ya existe distinción sobre si su referente es real o ficcional, de manera, que ya existe conciencia de escrituras respecto de elementos ficcionales o que no tienen respaldo en la realidad inmediata.

c. Chile del Norte y centro-sur: Registros de un pasado y un presente de sus habitantes nativos incas y mapuche

El artículo llamado “Aríbalos del período tardío (1400-1536 d. C.) en el Norte de Chile. Soportes semánticos e identidad en el Tawantinsuyu” (2020), del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* de los autores Freddy Viñales, Claudia Ogalde, Juan Pablo Ogalde Y Bernardo Arriaza, menciona que la civilización Inca (1400-1536 d. C.)⁵⁴, extendida en gran parte de los Andes nombrado como territorio Tawantinsuyu, utilizó para difundir su ideología imperial en áreas de su dominio “la producción de un juego de vajilla estatal ampliamente difundido en estos

⁵⁴ La civilización Inca se influenció de sus predecesoras: Chavín (1000 a. C.- 100 d. C.), Tiwanaku (400 d. C- 1000 d. C), Chimú (1100 d. C-1400 d. C).

territorios” (p. 183). Estas, se componen, según Rowe (1961) y Meyer (1975), de “un conjunto estandarizado de formas cerámicas, tales como escudillas, queros, aríbalos, ollas y otras vasijas” (p. 183) que expresan y exaltan la jerarquización sobre la cual se organizan libaciones estatales basadas en políticas de comensalismo. Estas vajillas se elaboraron ya de metal, cerámica, o madera, materias que denotaron la misión de transportar y consumir chicha de maíz u otras bebidas; aunque como significados connotativos o secundarios, son utilizadas como tecnologías comunicativas “de poder al servicio de la expansión inca” (p. 184). Así, para cumplir su propósito, y de acuerdo a lo hallado, “su distribución es mayor en áreas periféricas, mientras que en el Cusco predomina la presencia de grandes aríbalos y tinajones, utilizados probablemente para cocinar abundantes cantidades de chicha” (p. 184).

Ilustración 10

Aríbalo Inca

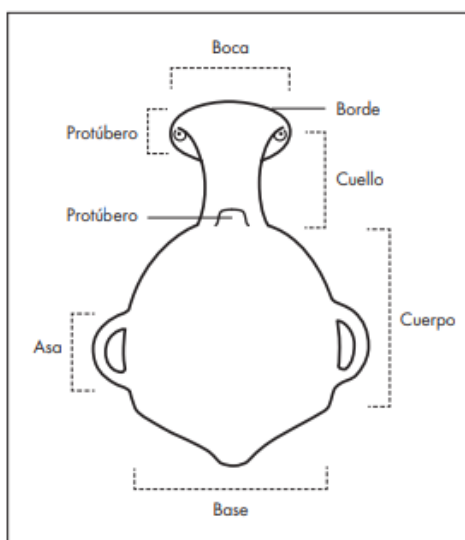


Figura 1. Segmentos y atributos morfológicos del aríbalo. (Dibujo: gentileza de N. Cisterna). *Figure 1. Segments and morphological features of the aryballos (Drawing: courtesy of N. Cisterna).*

Notas: Extraída de Viñales et al. (p. 184), “Aríbalos del período tardío (1400-1536 dc) en el Norte de Chile. Soportes semánticos e identidad en el Tawantinsuyu” (2020)

Así, en la macro área Inca llamada Coya Suyu, que incluyó territorios actualmente chilenos, se han encontrado algunas piezas que demuestran su importancia política y comercial. De manera que el artículo se plantea el objetivo de “conocer cuál fue la función de los aríbalos hallados en los valles occidentales y en la costa de la actual Región de Arica y Parinacota del norte de Chile, en los eventos sociales del Horizonte Inca, centrándonos en su morfología, decoración y contenido” (Viñales et al., 2020, p. 184); pues los aríbalos son uno de los objetos favoritos incas de transmisión ideológica imperial.

Ilustración 11

Diseños iconográficos de Aríbalos

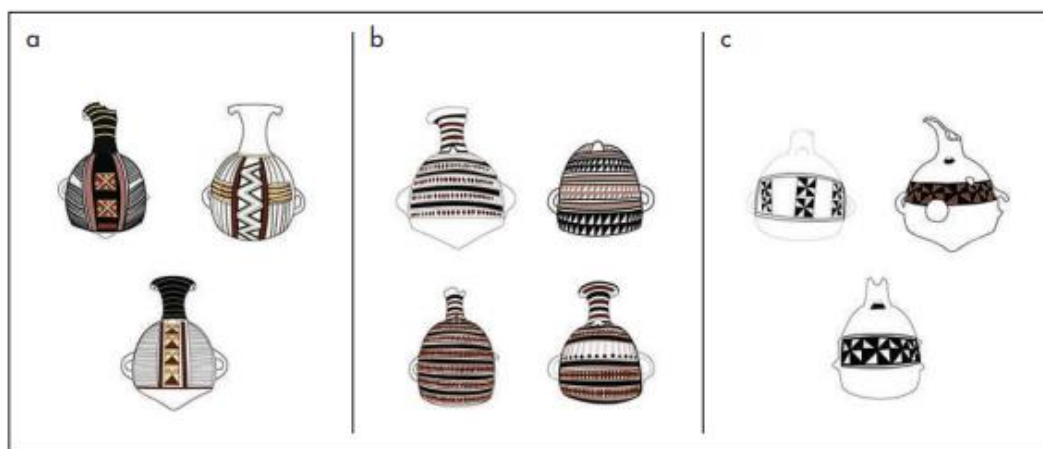


Figura 4. Patrones decorativos: a) estética de líneas verticales; b) estética de líneas horizontales; y c) estética de franjas de aspas. (Dibujos: gentileza de N. Cisterna). **Figure 4.** Decorative patterns: a) vertical lines stylistic mode; b) horizontal lines stylistic mode; and c) blade stripe stylistic mode. (Drawings: courtesy of N. Cisterna)

Notas: Viñales et al. (p. 189), “Aríbalos del período tardío (1400-1536 dc) en el Norte de Chile.

Soportes semánticos e identidad en el Tawantinsuyu” (2020)

Lo interesante del estudio, es que considera plenamente el valor comunicativo de este objeto *aríbalo*, tanto así que “formaría parte del sentido común generalizado de las personas, ya que sería relativo al orden del mundo o a ideologías en las que son naturalizadas las posiciones subordinadas de los sujetos y las cosas” (Viñales et al., 2020, p. 185) incas. Los encontrados en el norte de Chile fueron parte de un ajuar funerario, que revela la identidad del sujeto y su jerarquía social mediante

múltiples niveles de significación. Su semántica se estudió primero, desde lo preiconográfico “cuyo contenido asocia formas visuales con representaciones de objetos naturales” (p. 186); el segundo, “es el análisis iconográfico que determina el significado mediante la asociación de las formas o imágenes, lo que conlleva a la materialización de temas o conceptos” (p. 186), parecido al análisis ideográfico con su sistema creativo de abstracción; y el tercer “nivel es la interpretación iconológica, que busca ahondar en el significado intrínseco o contenido simbólico del conjunto icónico” (p. 186); eso resulta interesante, ya que el análisis de informatividad de estos objetos, coincide con el estudio del metalenguaje descrito por Rifatterre (2000) en los dos primeros niveles, y el tercero, evidentemente, corresponde al cambio del discurso descriptivo por el discurso hermenéutico.

Un ejemplo descriptivo del análisis preiconográfico se evidencia a través del grupo A –dentro del cual se presentan las características principales del objeto, como análisis que igual se haya presente en los grupos B, C y D mostrados en este artículo–:

Cuello hiperboloide con borde horizontal, cuerpo elipsoide restringido con un par de asas y base cónica, además, dos protúberos adosados al labio de la vasija y un tercero en el tercio superior del cuerpo. Estos aríbalos son los ejemplares de mayores dimensiones, con una altura máxima promedio de 40 cm y un ancho de casi 25 cm aproximadamente. (Viñales et al., 2020, p. 189)

Acá, se pueden evidenciar elementos formales desde una dimensión de objeto en sí mismo, descriptivamente, sin considerar que los rasgos inscritos en él, son aún archivo de estas ideologías estatales incaicas. Ahora bien, en la figura 11, si se encuentra el segundo análisis iconográficos.

Viñales et al. (2020), señala que el *grupo a.* se corresponde con la *estética de líneas verticales*, la cual generalmente cubre la mitad frontal del cuerpo, y solo algunos casos, inscrito en el cuello. El *grupo b.* corresponde a la *estética de líneas horizontales*, “cubre la mitad del cuerpo y el cuello, aunque hay piezas sin cuello por fractura, donde no ha sido posible evaluar la decoración. El panel iconográfico puede tener continuidad alrededor del cuerpo con líneas o aros en la parte superior del cuerpo” (p. 190). Y la *estética de franjas de aspás*, “cubre las áreas centrales de la mitad del cuerpo, presentando una o tres franjas verticales u horizontales con motivo de aspás de colores negro y blanco y, ocasionalmente, rojo” (p. 190).

Finalmente, desde el tercer análisis de interpretación iconológica o de discurso hermenéutico ecfrástico de Riffaterre (2000), este artefacto se construye como fundador de jerarquías sociales incas mediante la representación del cosmos metaforizado por los aríbalos; pues de acuerdo a lo inferido por Randall (1993) citado por Viñales et al. (2020), sus ensamblajes –cuello, cuerpo, base– revelan imaginarios en relación a fecundación de vida como alegoría de la chicha dentro de este contenedor que naturalmente se separa en tres niveles: el primero representa el nivel superior de este líquido, llamada *ñawin* que etimológicamente refiere a la parte medular o a la más importante de una cosa; aunque es también utilizada para referirse a los manantiales de color blanco, “equivalente al semen masculino como fuerza fertilizante, y se considera como la cosa más propicia para las ofrendas o *ch’alla*” (p. 193). El nivel medio llamado *aqha*, es la chicha como tal, consumida en estos rituales de libación: “este espacio está relacionado con el mundo social y cotidiano del individuo” (p. 193). Y finalmente la chicha contiene el *qonchu* o “nivel inferior, relacionado con el inframundo de los muertos y la vivificación de los manantiales, siendo el sedimento turbio que decanta, comparable a la sangre femenina como fuerza fecundante” (p. 193). Igualmente, la espuma o llamada *phusuqu*, se vincula al dios Wiracocha “muypreciado en los Andes, porque representa el resultado de la procreación, conteniendo la fuerza masculina/fertilidad (*ñawin*) y femenina/fecundidad (*qonchu*) unidas en él” (p. 193). Lo anterior, y ya con relación a la teoría ecfrástica planteada, aun a riesgo de tornarla una reflexión repetitiva, resulta curioso, pues acá, el objeto en sí es el que habla, lejos de sus posibles ideogramas inscritos; es un aríbalo que posee estructura vertical, al igual que un poema occidental, y que mediante sus partes va significando un cosmos representante de la fertilidad humana y de la sacralización de ese alimento ritual.

Así mismo, Randall (1993) continúa agregando, mediante la cita de Viñales et al. (2020), que el aríbalo con su configuración tripartita figura el cosmos también desde lo agrícola: “Garcilaso de la Vega (2008 [1609]), quien describe las antiguas prácticas de los tarpuntaes o sacerdotes de la siembra, llama la atención señalando que éstos bebían con los ríos y hacían germinar la tierra” (2020, p. 193), pues se creía que los sacerdotes al tomarse el *qonchu* “harían fermentar el maíz masticado en sus propios estómagos, lo que sería una manera de estimular el mismo proceso de germinación de los granos de maíz sembrados en la tierra” (p. 193). Esta interpretación ya se encuentra más cercana a la estudiada écfrasis, pues detrás de la relación del aríbalo se inscribe una analogía casi fantástica de germinación agrícola, la que presenta personajes sacerdotales, y una

estructura narrativa que inicia, se desarrolla y culmina; añadiendo movimiento y vida a un objeto sin moverlo de su lugar.

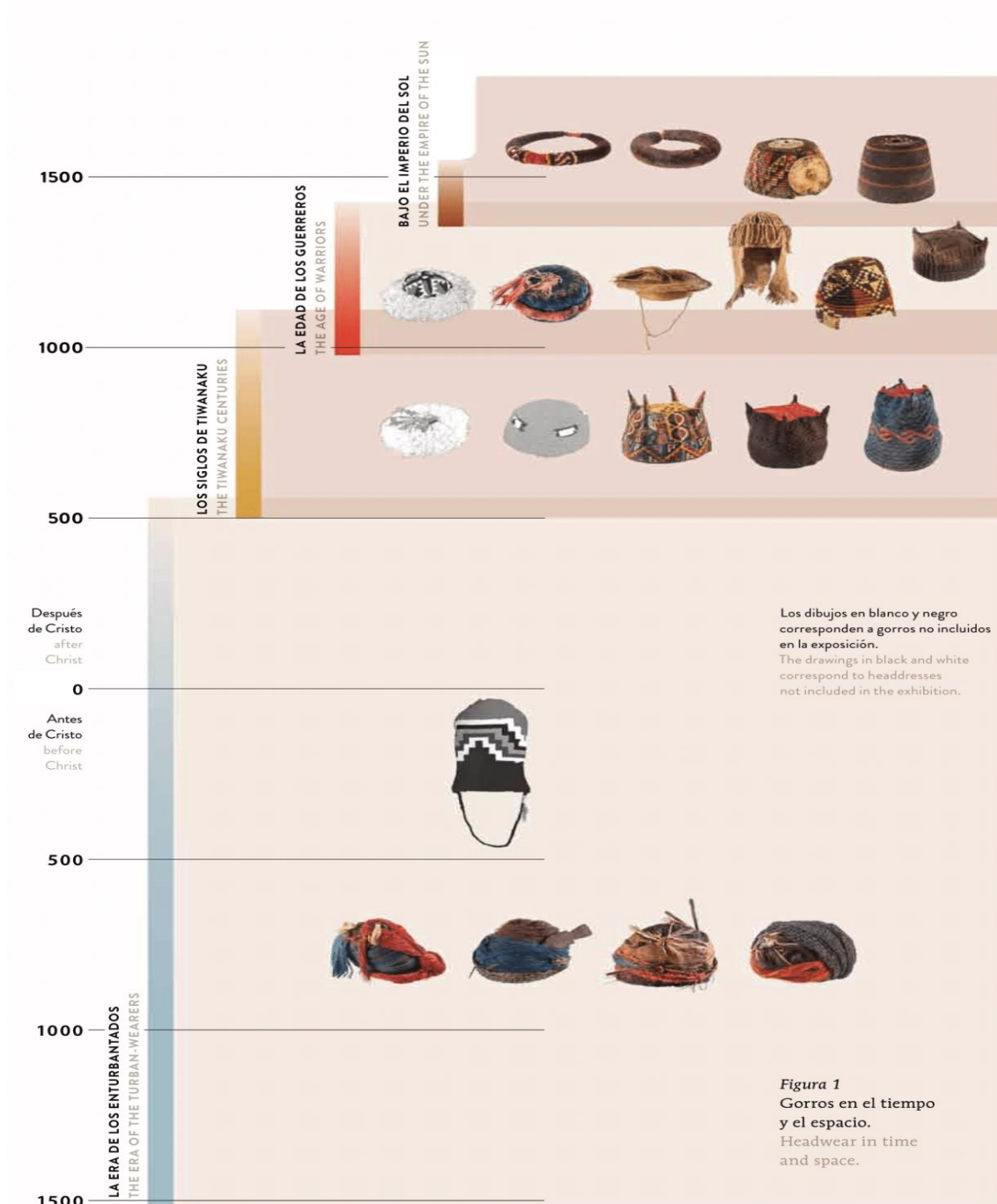
Estas piezas encontradas en cementerios de Chile –en el Valle de Lluta, Azapa o de áreas costeras– como ya se había comentado, estaban ligadas a ritos funerarios “de convite al muerto, estos serían ancestrales en el área del Collasuyu, remontándose al Horizonte Medio (terminal) en el área del valle de Azapa y en relación con las influencias del Tiwanaku” (2020, p. 196). Las piezas, como materia, vienen a confirmar una creencia inmaterial espiritual, la cual para su efecto performático, “que necesita este artefacto para existir y materializarse. (...) moviliza fuertemente los niveles de significación de la identidad de los individuos sociales” (p. 196). De manera que se presentan dos significados funerarios ligados al aribalo: el primero representa el axis mundi incaico en sus tres niveles (superior, terrenal e inframundo) dentro del cual el muerto ahora se mueve, y el segundo con relación a las identidades humanas y territoriales, que igualmente transaban con aspectos foráneos en los diseños y formas del aríbalo funerario.

Ahora bien, el caso de algunos textiles del norte chileno, por ejemplo, los estudiados en el libro *Gorros del desierto de Atacama* (2015) del Museo Chileno de Arte Precolombino presenta la recolección de un tipo específico de objeto, a lo largo del tiempo. Este tipo de análisis contribuye a evidenciar sus especiales transformaciones diacrónicas que nos revelan tanto una historia imperial o civilizatoria, como el rol social militar que excusa sus transformaciones y usos (ver Fig. 9). De esta manera la crítica museológica y arqueológica a través de estas piezas reconstruye un relato etnohistórico andino –que se corresponde con la éfrasis cultural descrita anteriormente por Scott (1994)– mediante la observación evolutiva de estos objetos en relación con la datación de sus textiles. Ahora bien, las dificultades que impiden la lectura de estas escrituras visuales ideográficas o pictográficas inscritas dentro del textil, son parecidas a las que presenta el Obelisco Tello, pues sus creadores se hallan lejos temporalmente de los actuales lectores, dejando una interrogante respecto de su gramática.

Sin embargo, los significados denotativos ligados a su función servicial como objeto útil, también pueden ser vías al encuentro de pistas que revelen los significados secundarios de sus textos posiblemente ideográficos impresos en su parte textil; al igual como elementos referentes a ciertas territorialidades al modo del Obelisco Tello.

Ilustración 12

Línea temporal de la confección de los Gorros Atacameños



Notas: Extraídas de MChAP (p. 16). *Gorros del Desierto de Atacama* (2015)

Pues, es innegable que “la inmensa variedad de posibilidades técnicas [como discursos metalingüísticos ecfásticos], de materias primas o de formas y colores, fueron la base para expresar la identidad étnica, la pertenencia a un género o la posición ocupada dentro de la sociedad” (p. 9), como significados otros evocados mediante estas figuras abstractas y objetos.

Hay una narración que pudiera funcionar a nivel discursivo ecfástico hermenéutico, respecto del origen de las prendas andinas: “uno de los primeros actos del dios Wirakocha al emerger del lago Titicaca y crear el mundo, fue dar trajes a cada nación” (2015, p. 13), de manera que “no debiera extrañar, entonces, que las crónicas de los conquistadores españoles del siglo XVI coincidan en destacar que los diferentes pueblos de los Andes se conocían por sus trajes” (p. 13).

Así, se puede concluir que existen significaciones territoriales ligadas a cada nación perteneciente al imperio Inca, que se expresan, seguramente, a través de colores o ideogramas particulares, pues: “cada nación del Imperio debía identificarse por sus túnicas, mantas y tocados. Hombres y mujeres estaban obligados a llevar las prendas que les eran propias y a no intercambiarlas con las de otros pueblos, so pena de severos castigos” (p. 13). De esta manera los “*picas*, *guatacondor*, ‘*caperuzones*’ y *atacamas* son algunos de los grupos indígenas mencionados por los peninsulares en una de sus primeras travesías por el Norte Grande” (p. 15). Igualmente, se menciona, y, a nivel de discurso metalingüístico ecfástico de estas obras, se nombran materiales “perecibles, como algodón, piel o lana de camélido, y menos a menudo, cuero, paja, plumas y madera” (p. 15) presentes en estas obras.

Otro ejemplo, aunque ahora hipotético de écfasis hermenéutica en estos gorros de Atacama, pudieran ser los turbantes pertenecientes al periodo del 1000 a.C al 500 a. C –dentro del cual, y en territorio peruano predominó la cultura Chavín– que se describen de la siguiente manera: “muchos turbantes llevan insertados en las madejas o prendidos a ellas diversos accesorios, tales como puntas de flechas, anzuelos y cabezales de arpón” (2015, p. 31), de los cuales se infiere un uso y significado más allá del cotidiano, pues se encuentran también otros elementos rituales y mágicos prendidos a ellos, tales como: “plumas, garras de aves rapaces, tubos para inhalar alucinógenos, hilados de torsión inversa, mechones de pelo humano teñido y prendedores de cobre serpentiformes” (p. 31), objetos prendidos generalmente usados por las élites sacerdotales o políticas incaicas para sus prácticas espirituales. “El hilado de torsión inversa, por otra parte, suele

considerarse en los Andes como un resguardo contra los maleficios, los malos espíritus y las enfermedades” (2015, p. 31).

Ilustración 13

Turbantes Atacameños del 1000 a.C al 500 a. C

Figura 2.1 a
Turbante de madejas con
ornamentos de madera
y plumas.
Turban of yarn skeins with
wood and feather ornaments.
Fibra de camélido.
Faldas del Morro (Arica),
900-400 a. C.
MCHAP/DSCY 1980
(325 x 250 mm).



Figura 2.1 b
Turbante de madejas
con ornamentos
de hueso y semillas.
Turban of yarn skeins with
bone and seed ornaments.
Fibra de camélido.
Faldas del Morro (Arica),
900-400 a. C.
MCHAP/DSCY 1985
(235 x 200 mm).



Notas: Extraída de MChAP (p. 25). *Gorros del Desierto de Atacama* (2015)

La idea que liga a estos turbantes funerarios a performances rituales y espirituales hace hablar a estos objetos mediante analogías con el imaginario gráfico más predominante: por ejemplo, el Dios Wiracocha ha sido adorado, primeramente, por la civilización Caral (3700 a. C- 1800 a. C), anterior

a la Chavín, prevaleciendo hasta la Inca, de manera que su imagen constituye un núcleo central de esta cultura. Allí se presenta como un personaje con cabellos de serpientes, siendo esta vinculación pelos-serpiente común en los Andes: de esto “se podría sugerir, por lo tanto, que el turbante –como una suerte de “serpiente de lana” enrollada en la cabeza– tuvo entre sus finalidades proteger al muerto en su viaje al más allá” (2015, p. 31) a través de esta evocación al dios Wiracocha mediante su uso.

Considerando que este objeto se encuentra en contextos funerarios, se levantan casi como metáfora ecfrástica ritual, que asegura un tránsito seguro hacia la muerte (pues lleva la representación de Wiracocha en la cabeza). Esta analogía se presenta, igualmente, a nivel discursivo ecfrástico hermenéutico, pues se generan reflexiones laudatorias de un dios, como protector de los espíritus que transitan después de la muerte a otros lugares.

Ilustración 14

Personaje de cabello de serpiente

Figura 2.4
Personaje con cabello
de serpientes.
Figure with serpent-like hair.
Grabado en piedra, Chavín,
900-200 a. C., Perú.
(Según Burger 1992).



Notas: Extraída de MChAP (p. 31). *Gorros del Desierto de Atacama* (2015)

En el territorio centro-sur de Chile se localiza el pueblo Mapuche (que se extiende al otro lado de la cordillera hasta el territorio argentino). Actualmente cuenta con diversas comunidades muy vitales que preservan sus conocimientos, todas con sus propias particularidades dadas a partir de

los territorios específicos en donde habitan –o habitaron–, y con diferentes niveles de sincretismo. A lo largo de su historia, han desarrollado técnicas de creación de diversas obras que archivan su imaginario, tanto colectivo como individual: en esculturas de madera, orfebrería, alfarería, cestería, textilera, etc. Aquí, nos centraremos en dos objetos descritos por Sonia Montecino en su libro *Sol viejo, sol vieja: lo femenino en las representaciones mapuche* (1995): El trariwe femenino (faja tejida), y el trapelacucha (pieza de platería), que vincula delicadamente las narrativas de esta cultura junto a sus representaciones objetuales que conforman la écfrasis.

La autora parte con una pequeña explicación sobre este imaginario cultural, en la que, la dualidad complementaria, entre lo masculino y lo femenino, fundamenta una de las bases de la visión de mundo mapuche; pues “siendo diferentes se necesitan el uno al otro, o más bien no pueden existir el uno sin el otro. La oposición hace brotar la identidad de las cosas: la vida sólo tiene sentido con la muerte, el hombre con la mujer, la noche con el día, etc.” (Montecino, 1995, p. 10). Estas oposiciones complementarias, de manera general, pueden asociarse dentro del colectivo mediante las direcciones: derecha-izquierda, dentro de la cual, la derecha y el sur pertenecen a un polo más bien positivo, mientras que la izquierda y el norte, se relacionan con el polo negativo. “Así, podemos decir que la cultura mapuche ordena el cosmos en base a la antinomia espacial izquierda/derecha, situando al resto de los elementos en uno u otro sitio” (p. 11), y que representan la acción del bien y el mal horizontal, ambas partícipes de la vida en esta tierra. Ahora, de manera vertical, se halla la dirección norte/sur que figura también la estructura del mundo: el cielo llamado *wenumapu*, la tierra llamada *mapu*, y un inframundo llamado *minchemapu*.

De esta manera, dentro del eje horizontal se encuentra un análisis de género, el cual comprende lo masculino –situado en dirección derecha, sur–, y lo femenino –situado en dirección izquierda, norte–. Si bien podemos concluir que lo femenino, para este imaginario, constituye fuerzas negativas, según lo investigado por Montecino (1995), esta aseveración debería relativizarse: “una óptica menos etnocéntrica sobre el pensamiento mapuche sugiera un movimiento más ambiguo, cambiante, de metamorfosis continua de los elementos y los seres” (p. 13). Por ejemplo, “las mujeres son siempre sospechosas de ser **kaiku** (brujas), es decir, de ser agentes del mal. Pero, por otro lado, también el sujeto mujer en cuanto **machi** (chamana, curandera) es el agente por excelencia del bien” [énfasis de la autora] (p. 14), polaridad que se define según el rol que la mujer cumpla en esta sociedad. Esta ambivalencia que traslada la identidad de la mujer mapuche, desde

el bien hacia el mal y viceversa, se debe a que “lo femenino está relacionado con lo sobrenatural, con la manipulación de las fuerzas que escapan al control ‘humano’ propiamente tal; lo femenino está hermanado con energías telúricas, con la posibilidad simultánea de dar vida y dar muerte” (p. 14).

Ilustración 15

Ñimintrarüwe, tejido en telar, lana, 2540 mm x 65 mm (1974)



Notas: Extraída de Página web MChAP (26-02-2023) URL:

<https://museo.precolombino.cl/2021/11/20/ji-fajas-mapuche/>

Este poder que se yergue, a la vez que temido y respetado, cubre el cuerpo femenino mediante diversas prendas que archivan sus experiencias. La primera que Sonia Montecino describe es el llamado cinturón mítico o trariwe. En sí mismo, como objeto que habla, carga la misión de proteger el vientre fecundador femenino. Señala Montecino (1995) que solo se permite la lectura de lo que aparece delante de la mujer, pues lo demás se tapa con las vueltas que este le da a la cintura de la mujer: “Este hecho singular nos hizo suponer que el tejido transmite conceptos sagrados para los mapuche, destinados principalmente para ser leídos y revelados en familia” (p. 34). Dentro de él, se graban inscripciones en forma de ideogramas, que refuerzan esta idea, y en efecto, “hay, al menos, cuatro interpretaciones, todas interrelacionadas, sobre el sentido de esos signos” (1995, p. 33), de las cuales, el mito de Tren Tren y Kai Kai⁵⁵, es el eje unificador que, como “combate entre

⁵⁵ Mito de *Tren Tren y Kai Kai* narrado por Sonia Montecino (1995): “En tiempos muy antiguos un diluvio destruyó la humanidad. Según algunas versiones fue un castigo por costumbres disipadas. Todas lo imputan a una serpiente

las fuerzas cosmogónicas es también un **correlato de un gran encuentro amoroso** que, a través del sacrificio purificador, permite la gestación de una nueva humanidad” (Montecino, 1995, p. 36)

El trariwe, de acuerdo con Montecino (1995), representa esta historia mediante la presencia de lo que ella llama, cuatro interpretaciones. La primera expresa una figura antropomorfa que alude a los hombres que se refugiaron en la montaña Tren Tren, junto a “las dos serpientes luchando, a los hombres transformados en sirenas (o peces) y el nacimiento de una nueva generación humana” (Montecino, 1990, p. 34). La primera interpretación de esta sucesividad de ideogramas, presenta una narración, donde se muestran los principales personajes de una historia, sin-tetizada, visual y argumentalmente. Este mito inscrito en una faja que cubre el vientre femenino es un gesto conmemorativo o laudatorio de su importancia: por lo que se erige como un discurso ecfrástico hermenéutico (Riffaterre, 2000) y como écfrasis cultural-emotiva (Scott, 1994).

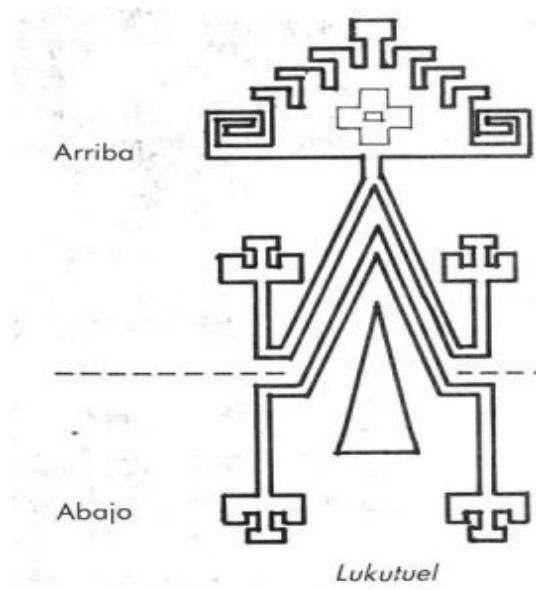
La segunda interpretación es complementaria de la anterior, pues se ilustra en la faja ideogramas dos figuras zoomorfas (fig. 17) o a “las serpientes Kai Kai y Tren Tren, que simbolizan el agua y la tierra, el bien y el mal; es decir la dinámica constante de los opuestos complementarios. También, aparece la imagen de un ‘orante arrodillado’” (Montecino, 1995, p. 35) o al llamado *Lokutue* que, según Pedro Mege en su artículo “Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuche” (1987) “es, primero que nada, una figura ritual, *cualquier participante del ngillatun* en una posición de súplica” (p. 115). Montecino agrega que su “alma [fue] siendo simbolizada por la “cabeza florida” separada de sus dos extremidades” (1995, p. 35).

monstruosa, ama del océano, llamada Kai Kai, según su voz. Huyendo del ascenso de las aguas y de la oscuridad que reinaba, los humanos cargados de víveres subieron a una montaña de cima triple, que pertenecía a otra serpiente, enemiga de la primera. Se llamaba Tren Tren, también de acuerdo a su voz; acaso había llegado a adoptar el aspecto de un pobre viejo para advertir a los hombres del peligro que los amenazaba. Quienes no treparon suficientemente aprisa perecieron ahogados; se mudaron en peces de especies que más tarde fecundaron a las mujeres que acudían a pescar durante la marea baja. Así fueron concebidos los antepasados de los clanes que tienen nombre de peces.

A medida que los sobrevivientes se elevaban por el flanco de la montaña, ésta se elevaba o, según otras versiones, flotaba en la superficie de las aguas. Largo tiempo Kai Kai y Tren Tren trataron de vencer. Por último ganó la montaña, mas no sin haber acercado a los humanos al sol tanto que tuvieron que protegerse la cabeza con los platos en que habían acumulado sus provisiones. Pese a estas sombrillas improvisadas, muchos perecieron y varios quedaron calvos. Tal es el origen de la calvicie. Cuando Kai Kai se declaró vencida, no quedaban más que una o dos parejas sobrevivientes. Un sacrificio humano les permitió obtener el descenso de las aguas. Y repoblaron la tierra” (p. 34).

Ilustración 16

Ñimin (figura tejida en telar) de Lokutue



Notas: Extraído de Pedro Mege (p. 116). “Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuche” (1987).

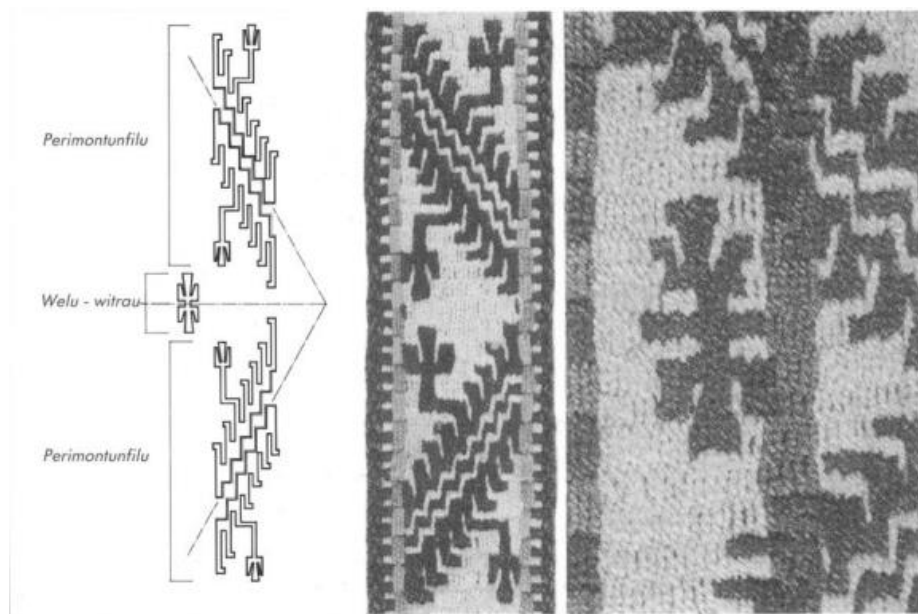
Mege (1987), advierte sobre la relación entre serpientes (fig. 16) y hombres en una concatenación: “siempre se alternan necesariamente parejas idénticas, una en positivo y otra en negativo: LUKUTUEL y PERIMONTUNFILU principalmente” (p. 112). Y, que juntos, de acuerdo con Montecino (1995) “posee la ‘función signifiicante’ de ser un ‘tributo a la fertilidad’ toda vez que las mujeres la usan ciñendo a las serpientes, las que así quedan más cercanas al vientre” (p. 35), junto a un hombre que solicita este beneficio en un guillatún o agradecimiento ritual sagrado.

La tercera interpretación, posee el mismo impulso significativo temático, pues refiere al ideograma de un sapito “estilizado y esquemático” (Montecino, 1995, p. 35), que representa con su inferior protuberancia al órgano reproductor masculino. “En algunos trariwe esta parte se junta con la parte céntrica del cuerpo del dibujo siguiente, sugiriendo una ‘copulación’” (1995, p. 35) que “puesto en el vientre de la mujer significa y simboliza adecuadamente las fuerzas sobrenaturales que vigilan el surgimiento de la vida de este lugar escondido y acuoso” (p. 35). La idea de fecundación como evento sagrado que vincula las dos polaridades en equilibrio constituye un núcleo central de esta

comunidad; por consiguiente, estas dos formas de construir la misma idea mediante diferentes ideogramas presentes (personajes presentes en ideogramas de la interpretación 2 y 3), resulta ser un ejercicio literario, tanto de interpretación creativa en torno al mismo eje temático, como de efectos laudatorios de este comportamiento fecundador humano. Ambos ejercicios se corresponden con la construcción del discurso hermenéutico ecrástico de Riffaterre (2000).

Ilustración 17

Perimontunfilu

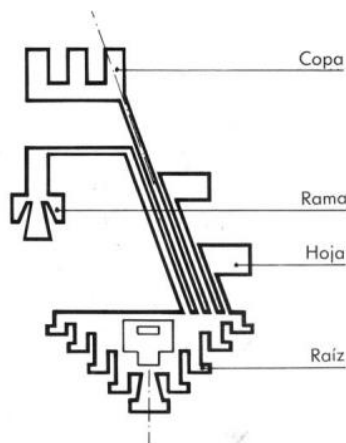


Notas: Extraído de Pedro Mege (p. 103). “Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuche” (1987).

La última interpretación nuevamente refiere a este ideograma antropomorfo Lokutuel, que se ubica en el centro de esta faja femenina. Lo interesante de este ideograma, es que sufre algunas mutaciones a modo de evolución diacrónica, “las cuales harán nacer otras figuras como el **Temu** (un árbol ligado al poder de las aguas que están en la cercanía, las que dan salud a los recién nacidos que se lavan en ellas)” (Montecino, 1995, p. 35).

Ilustración 18

Temu



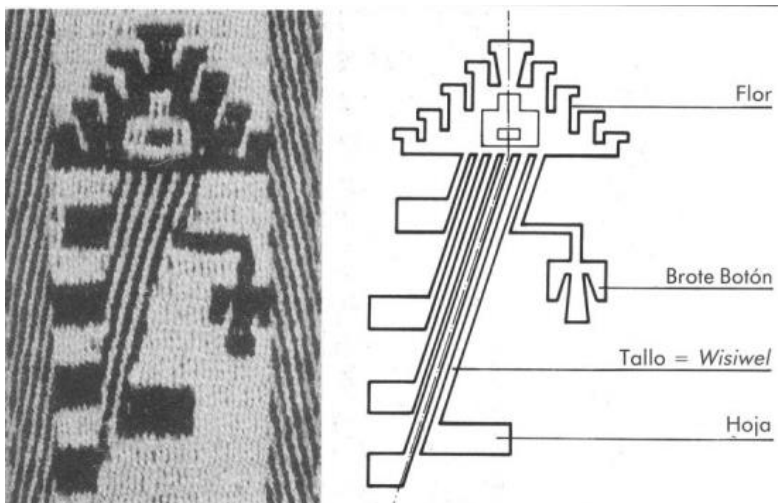
Notas: Extraída de Pedro Mege (p. 100). “Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuche” (1987).

Y que, siguiendo a sus formas, igualmente se transforma en *Rayen*, o flor que simboliza la capacidad fecundadora femenina.

En efecto, dichos ideogramas son cargados por las mujeres mapuche en su cuerpo mediante esta faja, que, a su vez, está inscrita de ideogramas evocadores de una narrativa de la cual se deriva la lectura ecrástica que resguarda las creencias de su sociedad, y que doblemente vivifican la idea de fecundidad –ya sea performando estas prendas mediante su uso, o narrándolas plenas de movimiento fundacional primigenio–. Todo mediante los discursos metalingüísticos (color y forma de prendas e ideogramas), junto al hermenéutico, que luego de describirlos e identificarlos dentro de la faja, dan una explicación a modo de saber colectivo mitológico de creación. “Podríamos leer en esto que lo femenino es soporte y germinación de la narración que explica el re-surgimiento de la humanidad (...) apresado en ese relato, el cuerpo de la mujer mapuche escultura y naturaleza” (Montecino, 1995, p. 36).

Ilustración 19

Rayen



Notas: Extraída de Pedro Mege (p. 102). “Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuche” (1987).

Ahora bien, la otra pieza que menciona Montecino (1995), es una propia de la orfebrería o platería mapuche: el *trapelacucha* o “alhaja pectoral que cae sobre el pecho femenino, que lo cubre y adorna” (p. 37). En términos de discurso metalingüístico, la pieza presenta un diseño más o menos general que consta de

un águila de dos cabezas en el ápice; bajo las aves cuelgaifdos piuanes (a veces uno macho y uno hembra, otras, los dos de un mismo sexo) y luego un conjunto de cadenas que culminan casi siempre en una placa de la cual cuelgan monedas o campanas. (1995, p. 37)

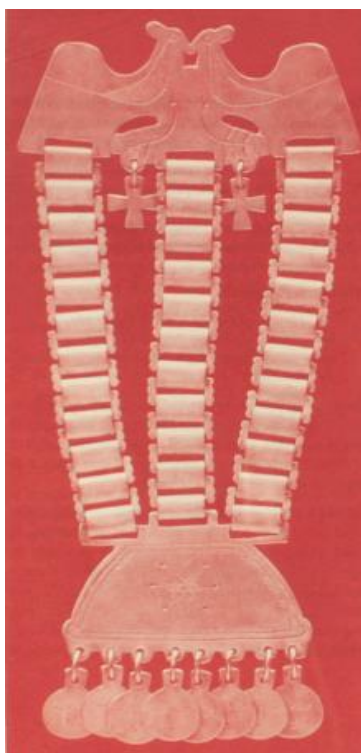
Estas escrituras se visualizan verticalmente, de manera que su lectura debe contemplar tal dirección. A estas formas, algunas de ellas ideográficas o mini-escultóricas (en el caso de los pillanes), se añade el material de plata, que en sí mismo, como mera-cosa naciente por la naturaleza, otorga un poder protector, pues funciona como contra de malas energías. Y en efecto, “tener **peumas**⁵⁶ con joyas de plata es signo de buena fortuna, de fertilidad y restauración de la salud”

⁵⁶ sueños

(Montecino, 1995, p. 38), pues trae fuerzas a quien lo ocupa, siendo para esta sociedad, un bien máspreciado que el oro.

Ilustración 20

Trapelacucha



Notas: Extraída de Sonia Montecino (p. 40). *Sol viejo, Sol vieja* (1995)

Los pájaros estilizados o abstraídos que se besan, presentes en la parte superior de la figura 20, de acuerdo a Montecino (1995), representan más específicamente a un cóndor o un *manque*, que, para comprender su significado a partir de esta representación, debemos conocer el siguiente relato:

Dos amigos andaban poniendo **huaches** (trampas para conejos) pa 'la montaña. Allá llegó la mujer de uno a buscar leña. le (sic) gustó la mujer al amigo. Después se vieron ellos a solas y el amigo se llevó a la mujer pa'su tierra. El marido salió a buscarla, pero en la

montaña quedó entrampao en un **huache**. Allí quedó. Pasó un **manque** volando por ahí y ayudó al hombre, lo sacó y le dijo que se montara en su lomo. Lo llevó pa'l cielo.

Al tiempo había **nguillatún** en la tierra donde estaba la mujer. Ella cocinaba el caldo para las visitas. En eso, vió volando al **manque**, y al rato vió a su hombre. Se asustó la mujer; el hombre agarró un cuchillo y le sacó el corazón a la mujer, después la mató y se fue otra vez con el **manque** derecho pa'l cielo. (1995, p. 37)

En esta representación visual, se puede evidenciar más claramente el texto literario ecfrástico que explica el elemento visual mediante un relato: se desprende, como explicación naciente de esta visualidad ideográfica, que los manques simbolizan el tránsito de la tierra hacia el cielo, aunque con la posibilidad de retornar cuando se estime conveniente. “Simbolizan –seguramente por su cualidad de permanecer y transitar el cielo y la tierra– el espíritu de los parientes fallecidos que tutelan a sus familiares” (Montecino, 1995, p. 37).

Luego, se presentan dos figuras que a veces se presentan más intensamente antropomorfas, los cuales se llaman *pillanes*: ellos evocan lo extraordinario, vigoroso o poderoso, que cuando se colocaba cerca de un recién nacido, le transfería a éste habilidades y buena suerte de sus antepasados. Finalmente, la placa inferior, comúnmente contiene la inscripción de una flor, que como ya se comentó, se vincula con la fecundidad femenina.

Como objeto narrativo ecfrástico, de la trapelacucha se pudiera inferir una especie de frase leída verticalmente: Los dos *manques* representan la manera de contar con el beneficio de los espíritus del cielo, para volver a la tierra luego de la muerte. Los *pillanes* presentes contribuyen a otorgar buena fortuna a estas reencarnaciones, que surgen de la fertilidad humana representada por la *Rayen*. Así, el mundo mapuche imaginado por sus propias representaciones mentales encuentra 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 evocarlas día a día. Como transposición de medios, los objetos hablan en el uso performático de la prenda, de manera que expresan su significado por medio de la palabra, al admirar la pieza alusiva a sus relatos fundacionales y laudatorios de un estado humano en equilibrio con lo positivo y negativo, lo femenino y lo masculino.

Sin duda, la creación literaria hipotípico de estos objetos, son capaces de sintetizar las creencias nucleares y centrales de las culturas indoamericanas, que hablan y nos sugieren las formas de seres divinos que los benefician (o beneficiaron) concediendo futuros imaginados; esto revela historias que cualquier humano, sea cual sea su raza, territorio o temporalidad, quiere que sean contadas.

CONCLUSIÓN

Comentarios finales y proyecciones de la investigación

Esta teorización general de la literatura indoamericana, para su compleción, ha necesitado transitar, en primera instancia, desde la comprensión de la mera-cosa y del objeto útil de la sociedad de mercado, al objeto de arte. Los tres configuran distintos estadios del objeto: *la mera-cosa*, como perteneciente a los dominios naturales de la tierra, existen sin que el ser humano haya intervenido en su creación; *el objeto útil de la sociedad de mercado*, desaparece a raíz de su servicialidad cotidiana, en medio de una autonomía funcional que lo libera de afectos y que, por lo tanto, lo hace transitar desde su utilidad hasta su conversión en basura a causa de esta desafectación; y el *objeto de arte*, que emerge desde la formación artística de su material y desde la posibilidad de archivar mediante ella, las experiencias humanas pasadas o proyectadas hacia un futuro ficcional. Estos objetos de arte exigen ser expuestos en lugares prestigiosos o sagrados que los significan temática o autónomamente.

En segunda instancia, se configura el objeto de investigación, el cual se manifiesta en la condición comunicacional del objeto de arte indoamericano. Uno de sus primeros registros mediante la escritura alfabética española de ellos, surge a través de los estudios de Alexander von Humboldt

durante el siglo XIX, quien no haya forma de identificarlos sino a través de su condición histórica y cultural, pero nunca artística, pues estos objetos inscritos, se alejan del naturalismo pictórico renacentista, que configura la comprensión del arte en ese siglo. Ya en el siglo XX, estos objetos adquieren más relevancia con las vanguardias, debido a técnicas de abstracción que alejan el arte de figuras naturalistas o temáticas; sin embargo, estas piezas no fueron diferenciadas del arte de otros continentes. En efecto, Ocampo (2011) mencionó, que las manifestaciones del arte precolombino no encontraron un lugar privilegiado y de reconocimiento, sino mediante museos antropológicos o de arte decorativo, a pesar de pertenecer a civilizaciones de amplio rango temporal de supervivencia y con grandes avances urbanistas, de ciencia o cosmología panteónica. Igualmente, menciona, cómo a causa de una ausencia de escrituras fonéticas, este arte creado asume la función de archivador de imaginarios en culturas no occidentalizadas.

En tercera instancia, se evidencian los problemas que han generado la ausencia de estudios teórico del fenómeno literario visual en las culturas indoamericanas. Así, todo parte con el silenciamiento de la voz cultural de las sociedades antiguas de América, mediante estrategias de asimilación a largo plazo: primero por parte del colonizador que da muerte a los representantes espirituales, destruye sus objetos archivadores de sus memorias y le quita poder gradualmente a las noblezas; luego, por parte del estado, que estratifica su sociedad y marginaliza a la población amerindia. Por otro lado, las expresiones de resistencia política ancestral han resguardado parte de esta cultura continental y parte de sus territorios, los que resultan ser muy importantes para la reconfiguración de su imaginario.

La inserción de la escritura en español de transparencia fonética, se impone hegemónicamente como documento constructor de imaginarios latinoamericanos oficiales, pues se afirma que es el medio más eficiente; y aun cuando las culturas nativas ya medio asimiladas adquieren habilidades idiomáticas del español, igualmente se encuentran ausentes de la historia ilustrada oficial de este continente. Finalmente, a pesar de que la visualidad pareciera predominar ya durante el siglo XXI, —sea por desiguales condiciones de alfabetización o por el predominio de la expresión audiovisual en los medios de comunicación masiva— este formato visual es desechado a causa del logocentrismo escritural que apoya activamente los métodos de investigación científica mediante en escritura alfabética, pues es más propicia al registro de los procesos del pensamiento occidental.

Ahora bien, ya desde la teoría literaria, para explicar culturalmente el fenómeno literario etnográfico, se crea una rama disciplinar llamada etnoliteratura. Esto desde el ámbito de la antropología, y como método de recopilación de datos secundarios que apoyan el análisis de diarios de campo, figura principal del estudio etnográfico situado siempre a partir del presente. Si bien este instrumento se encarga de recopilar y documentar historias sagradas, leyendas, relatos familiares, no se construye desde la teoría literaria, sino solo como un método alternativo antropológico. Y, esto se manifiesta en diferentes historiografías de la teoría literaria que quizá abordan la cuestión de los Estudios Étnicos, pero solo como expresión oral de una población marginal en resistencia (en traducción al español alfabético), sin considerar la dinámica de sus objetos escriturales.

Aunque no se puede desconocer, sin dudas, que la presente propuesta teórica no hubiesen nacido sin la contribución de los estudios culturales precedentes que tienen su raigambre tanto en los estudios sociológicos literarios marxistas, semiológicos de la Escuela de Praga, y culminando con la Escuela de Frankfurt y de Constanza, que logran reunir el estudio formalista de la literatura con los datos recogidos del contexto cultural y dirigir sus estudios.

De esta manera, en cuarta instancia, se plantea un método para la presente investigación, que oscila entre la triada de Mukarovsky (2000) del signo artístico –significante, significado y contexto total de los fenómenos llamados sociales–, y la teoría de las poéticas que ayuda a teorizar sobre estas escrituras visuales ideográficas/pictográficas, mediante la écfrasis que integra su dimensión pictórica y literaria: todo para estructurar textualmente esta teoría.

En quinta instancia, se desarrolla la discusión y planteamiento de esta teorización: este primero parte comentando que la relación de entre la literatura y la pintura inicia sus reflexiones en la filosofía grecoromana mediante los siguientes lugares clásicos de reflexión, largamente discutidos: Simónides de Ceos, con la frase, *“la pintura es poesía muda y la poesía es una pintura hablada”*; y Horacio, con su aseveración de que *“como la pintura así es la poesía”*. Estos dos tópicos se vuelven a visitar en el renacimiento, barroco y neoclasicismo de manera intensa, para luego volver a un segundo plano durante el romanticismo (donde predominó más enfáticamente la relación entre la poesía y la música).

Por otro lado, la idea de écfrasis como figura literaria, aparece recién a mediados del siglo XX, siendo un impulso para volver sobre esta reflexión, que define las formas de traducir una pintura a una descripción o narración literaria. Los alcances significativos de estas dos últimas formas discursivas, han sido intensamente discutidas: ya sea reforzando la idea del movimiento (narración) o la quietud (descripción) que logran representarse mediante palabras evocadoras de la obra pictórica; o sobre si verdaderamente se puede conseguir evocar una imagen mediante palabras. Por otro lado, Riffaterre (2000) distingue de este discurso, su parte metalingüística ecfrástica que refiere a la descripción del color y la forma de la pintura, y su parte hermenéutica que expresa la visión del poeta o narrador de la obra pictórica, ya sea desde un discurso laudatorio o desde una voluntad creadora a partir de la interpretación.

Con lo anterior y otros materiales, se intenta buscar diversos fundamentos que expliquen el comportamiento ecfrástico literario del objeto indoamericano, 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, o traducida a escrituras alfabéticas igualmente visuales, pero que simulan la sonoridad mediante lo que Ostria (2001 a,b, 2002) llama *figura de oralidad ficticia*. Todo desde ejemplos que consideran características de la escritura nahuatl azteca, y maya mediante ideogramas/pictogramas en soportes diversos que sintetizan diversas reflexiones o historias. Finalmente se evidencian distintos casos, menos comentados y conocidos de América del Sur, tales como algunos pueblos originarios estudiados en Colombia, la zona Andina de Perú y del norte de Chile, y finalmente, el territorio centro-sur mapuche de Chile. Todos presentan escrituras visuales, en diversos objetos, incluso a través del solo objeto se guardan conmovedores relatos que explican la configuración de su mundo.

Así, los objetivos específicos que permitieron *investigar las escrituras visuales, o escrituras otras ideográficas/pictográficas indoamericanas, para crear una teorización literaria que las explique mediante el uso de la figura literaria de la écfrasis* se pudo llevar a cabo. Con todo, se comprueba que el arte precolombino o indoamericano con sus relatos orales, adquiere a través de la teoría ecfrástica, un carácter de escritura válido y comunicante, que puesto sobre una superficie y a través de un acto de creación y luego de lectura y luego de lectura interpretativa puede archivar las diversas narrativas fundantes de la cultura originaria de la América Hispánica. Esto se explica a través de esa figura literaria que logra dimensionar de modo general, el funcionamiento del

fenómeno de los objetos literarios indoamericanos (significado), integrando también su dimensión pictórica (significante).

No obstante, si bien hay cumplimiento de los objetivos específicos, hay uno que queda pendiente: dentro del método triádico plateado a partir de Mukarovsky, falta aún considerar los efectos literarios del contexto total de los fenómenos llamados sociales, en cada versión cultural del mundo nativo en el continente. Esto no se logra representar a cabalidad, pues no es la intención de la investigación, ser la voz de las numerosas sociedades indoamericanas vitales, y tampoco se hallan con frecuencia fuentes que permitan presumir con alguna certeza quiénes son sus autores o divulgadores de los registros narrativos o reflexivos poéticos (a excepción de la investigadora Sonia Montecinos y de la investigación de Miguel Vivas Rocha, citados en esta investigación) que sustentan las escrituras ideográfica/pictográfica indoamericana. De esta manera, reconocemos que hacen falta investigaciones que revelen la visión colectiva de sí mismos, reconociendo y reconstruyendo sus escrituras propias ideográficas y pictográficas; para recuperar ese fragmento semiótico que Mukarovsky (2000) llamó el contexto total de los fenómenos llamados sociales, y que configura la especial manera de inscribir estos mensajes sintéticos y visuales en sus objetos.

Pues, para cualquiera es difícil representar una comunidad completa, sin comprender lo que Micea Eliade llamó *el mito vivo*, el cual como creencia proyecta una realidad circundante desde el presente hacia el futuro, como cosmologías diferentes a las de nuestra sociedad de mercado. Sin embargo, esto se había advertido ya, tanto en la introducción como en la metodología, y queda en manos de futuros investigadores nativoamericanos que expresen sus conocimientos y visiones de mundo, y no solo desde lo escrito en alfabético, sino también desde estas otras significaciones que sacralizan sus objetos y que develan sus formas de entender el mundo.

De esta manera, se justifica el planteamiento de una teoría semiótico triádica, y no estética— la cual considera precisamente la dinámica de la forma (significante) y el contenido (significado) de las obras de arte en la experiencia estética subjetiva, acá estudiadas—, por esta esperanza que se sostiene sobre futuras direcciones investigativas que muestren el propio imaginario de sus sociedades vinculándolo a sus objetos literarios, tal vez utilizando la écfrasis u otros elementos literarios operacionalizados, pues estos conocimientos ancestrales continúan plenamente vitales en el siglo XXI, con sus bellos sincretismos que ya debemos aceptar llena de afectos, como seres heterogéneos, pero que no descuidan sus raíces.

Ahora bien, Miguel Vivas Rocha, utiliza un método parecido al registrado acá, pues reconoce la importancia del análisis literario ideo/pictográfico tanto a la luz de sus oralidades ancestrales, como desde la escritura fonética alfabética que la documenta; extraído desde el investigador norteamericano Christopher Teuton, con su obra *Deep Waters* (2010). Sin embargo, se debe confesar que inicialmente se pensó en restringir la investigación solo al estudio de estas escrituras visuales ideo/pictográficas, junto a su más clásica lectura oral para las comunidades indoamericanas. Sin embargo, debido a la dirección de tesis del profesor Mauricio Ostria, se consideró igualmente hablar de la crítica arqueológica y en este caso literaria, que se encarga de explicar estas escrituras visuales ideo/pictográficas mediante el uso del alfabeto español que muchas veces ficcionaliza la oralidad al momento de representar los relatos, como figura literaria estudiada por el profesor. Posterior a esta consideración, se halla este aporte, antecedente metodológico de Christopher Teuton, coincidiendo de manera asombrosa en la forma de llevar una investigación de este tipo.

Así, de esta manera, se evidencia la urgencia de contar con investigaciones que, desde las mismas comunidades, reúnan los fragmentos y no tanto de sus escrituras visuales, en tantos soportes, como sea posible imaginar. Pues es necesario incluir la visión propia del contexto que crea estas magistrales y multidimensionales obras de arte. Pues a las escrituras indoamericanas ideo/pictográficas, ya les sobrevendrán más mujeres y hombres inspirados que descubran los sistemas lógicos que las descifren como regalo para todos –tal como sucedió con el lingüista ucraniano Yuri Knorosov, quien en 1952 descubre el modo de lectura del alfabeto maya sin haber pisado jamás ese territorio–. Y es que, según el medio periodístico *El Universal*, de México, personas como Sara García Juárez, historiadora y epigrafista de la UNAM, actualmente existen y descubren textos mayas tales como la historia de Piedras Negras –“un antiguo señorío gobernado por el linaje de las torturas, que dominó el territorio de la actual frontera entre México y Guatemala” (El Universal, 2018, 0m35s), en estelas encontradas en el sitio arqueológico cuenca de Usumacinta. Según *El Universal*, este sitio posee una importancia similar a la de Palenque, y se caracterizó por sus virtudes militares y tradición artística. De acuerdo con la investigadora García, ellos mismos, como señorío y ya no como familia, en el periodo temprano clásico maya, se hicieron llamar Akk o tortuga en maya; todo esto, registrado mediante monumentos esculpidos de gran técnica, “tal es así, que conocemos quienes fueron esos escultores, porque ellos mismos firmaron las, este, sus esculturas. Hay firmas de escultores. Nosotros conocemos los nombres, de los

creadores, de estos, de estas esculturas ” (2018, 1m43s). Tal descubrimiento, le valió el premio a su tesis de licenciatura, INAH Francisco Javier Clavijero en el área de historia y etnohistoria. A esas fechas, prolongó sus estudios de maestría hacia las primeras escrituras de esa ciudad, las cuales son piedras escritas que disminuyen en cantidad y que se erigen en un lenguaje diferente, como variante del maya más antiguo. En efecto, estos estudios surgen desde la curiosidad de entender cómo ven el mundo los demás, los demás y no los otros, pues son extensiones de la misma humanidad con diferentes variantes culturales, que al ser comprendidas, contribuyen al patrimonio del conocimiento general.

Manuel de la Fuente Lombo en su capítulo “La etnoliteratura como método antropológico” del libro *Etnoliteratura. Un nuevo método de Análisis en Antropología* (1994), pone en valor el conocimiento que el arte es capaz de entregar. Allí menciona que el texto etnográfico de los diarios de campo, poseen una similitud con el arte, en cuanto a la interpretación del mundo. Citando a Carmelo Lizón (1983) Fuentes Lombo, advierte que “si el antropólogo hace de poeta, el poeta antropologiza. Los dos coinciden en que mucho de lo que se tiene por real no lo es, y los dos bucean para alcanzar el significado último sumergido debajo de la cáscara de las cosas” (p. 62), porque si bien la antropología explícita su función reveladora de la realidad,

Ciertamente, la poesía junto con los otros géneros literarios a los que nos hemos referido, la novela y el teatro (...), han buscado el encuentro con lo oculto, el desvelar las claves que nos acerquen –desde esa *otra razón*–, a entender el laberinto de los comportamientos humanos. (p. 62)

Ambos escritores se sientan a observar la realidad circundante, y de la que igualmente participan, como *bajada a los infiernos*, dice Fuentes Lombo (1994). De modo que literato y antrólogo elaboran su método en relación a “como si lo característico de los seres humanos es que están haciendo cosas permanentemente (...). Desde la experiencia literaria se nos avisa, con toda lucidez, que el hombre no solo está haciendo cosas; además, o más bien, le están *pasando cosas*” (p. 63).

Así, cerrarnos a la comprensión de esta forma literaria mediante escrituras objetuales y visuales, *sería negar experiencias humanas elementales, como el hecho de que estos antepasados y culturas vitales, vivieron y viven cosas*: como por ejemplo, estas Señorías Tortuga México-guatemaltecas,

que de cualquier manera, y al igual que cualquier imaginario de esta tierra, entran en la lógica común de comprensión relativa de la realidad, como especie de piezas hacia la comprensión de la totalidad del pensamiento humano.

De igual manera, y desde la aceptación de la óptica limitada de percepción de cualquier ser humano, independiente de su territorio de nacimiento, “la experiencia empírica de lo sensible puede ser engañosa o, al menos representar solo una parte del todo; (y) en la literatura de ambas orillas –Oriente y Occidente–, hay testimonios que recogen la ambigüedad de lo existente” [paréntesis mío] (p. 65), pues, para cualquiera existe

la recurrencia de lo fantástico como integrante de la existencia de los hombres y de las cosas. Para el antropólogo español ‘...dentro de la realidad están los mitos, los sueños, las fabulaciones, las imágenes y los símbolos que tiene y que utiliza el hombre, sus modelos mentales...’. (1994, p. 66).

Y la literatura específicamente se ocupa del recurso de lo fantástico, sea cual sea su significante cultural en cada caso, para, mediante sus proyecciones imaginarias, “influir en la realidad y transformarla con las fábulas de la imaginación que en la realidad se inspiran... Una declaración de intenciones que, curiosamente, no hacía sino avivar el fuego encendido sobre el qué y para qué de la Literatura” (Fuentes Lombo, 1994, p. 66), en todo ser humano, pareciera sin excepción. Pues, cuando la literatura participa existencialmente, trae hacia nosotros mediante el tiempo y el espacio creados, esta comprensión del mundo presente y pasado y, por su habilidad ficcionalizar, igualmente contribuye a proyectar creencias culturales hacia el futuro.

Efectivamente, este espacio de ambigüedad ficticia evoca la presencia de, al menos, fragmentos de inconsciencia y desconocimiento, tan oscuro que extraña y desconcierta, pero que paradójicamente, permiten la libertad de soñar con cualquier cosa, sin cargar con la pesada carga de la verdad/falsedad. Los sueños “siempre transmiten verdades absolutas, mientras que las ideas son tarde o temprano reemplazadas por otras que las niegan o las perfeccionan, razón por la cual hay progreso en las ideas y no en el arte” (Fuentes Lombo, 1994, p. 69).

Si la ficción dirige de alguna manera, las creencias que potencialmente puede adquirir una cultura, entonces esta pertenece esencialmente al mecanismo generador del contexto total de los fenómenos sociales. De este modo, estudiar los objetos literarios inscritos ideo/pictográficamente proyecta

descubrimientos hacia preguntas teórico-literarias tales como: ¿qué significa fantasía para nuestros pueblos indoamericanos y como esta se expresa? ¿Cómo se entiende la belleza, el cuento, la poesía, la exposición o performance de sus objetos bellos? Reflexiones que, ciertamente, personas como Miguel León Portilla ya comenzaron a indagar con reflexiones en torno a las *flores y el canto* nahuatl. Y hay disciplinas que apuntan a tales investigaciones, como por ejemplo la sociología de la literatura, que responde a preguntas tales como ¿qué es la literatura en cada sociedad?

Igualmente, se proyecta reflexionar más claramente en torno a la condición interartística de la literatura comparada y sobre todo profundizar en relación a las teorías literarias de las poéticas (tales como la *Retórica de la imagen* de Roland Barthes); sin dejar de seguir revisando documentos nuevos tales como los avances ya nombrados de Sara García Juárez en el descubrimiento de la escritura maya, la que presenta una forma de lectura increíble para cualquier estudioso de las lenguas fonéticas-alfabéticas; o los numerosos casos que quedaron sin catalogar a profundidad, tales como objetos del imperio Incas en el Perú, las cabezas cortadas impresas en los bellísimos textiles de la cultura Nazca, u otros estudios de orfebrería y textilería mapuche, etc. que imprimen diversos relatos de dioses con poderes fantásticos, o mitos fundacionales tan distintos al del cristianismo.

De esta manera, la fantasía es un fenómeno que acompaña a cualquier humano, ya sea en el pasado o hacia el futuro, al igual que la expresión de las pasiones humanas pasadas o inventadas no pasa de moda jamás; los cuales también se encuentran presentes en nuestra América ancestral como registro de su contexto total de fenómenos llamados sociales y que ellos mismos pudieran enseñarnos. Levi-Strauss (1998) en su libro *Mirar, escuchar, leer*, comenta que “el tiempo no añade ni quita nada a los amores y odios experimentados por los hombres, a sus compromisos, a sus luchas y a sus esperanzas: tanto antaño como hoy, siempre son los mismos” (p. 128); en cambio, los objetos se pierden, o se rompen, o se olvidan, o se desconocen, o se ponen en el lugar de la indiferencia desafectada –víctimas de sociedades de mercado creadora de basura– que mutila su hablar como objeto en sí mismo o como objeto inscrito, todo cuando no son valoradas y consideradas como una posible voz. Y con ello, perdemos parte de nosotros, de nuestras pasiones, “pues los hombres difieren e incluso existen sólo por sus obras. Como la estatua de madera que dio a luz a un árbol, sólo ellas aportan la evidencia de que, en el transcurso de los tiempos, algo ha sucedido realmente entre los hombres (1998, p. 128). De este modo, revisitarlos recomponiendo

en ellos su avería semiótica literaria, también nos permite una suerte de recuperación de algo de lo que ha sucedido entre los hombres y mujeres de este continente. Todo para poder retratarnos de manera más libre y justa.

Y, mientras los objetos de la sociedad de mercado se idealizan como representantes de una riqueza infundada para la plenitud humana; los objetos literarios indoamericanos, en cambio, se presentan irónicamente más objetivos y llenos de afecto, reconociendo plenamente la materia de la cual están compuestos y de donde provienen. Además, desde sus relatos y reflexiones nos llevan a contactar con el ideal interior sagrado, la masculinidad y feminidad como complementos perfectamente afinados, y en contacto con nuestra madre tierra fundadora de nuestra identidad y de todos los ciclos humanos.

Esta meditación del arte literario indoamericano, para el habitante urbano del siglo XXI resulta fundamental, pues es angustiante mirar nuestro entorno y ver cómo el clima está cambiando y la tierra de a poco muere; cómo la economía consume gran parte de nuestras vidas y nos mantiene inoperantes al juicio pesado, oscuro y mortuorio de cualquier apocalipsis. Sin embargo, estas culturas que ya son recuerdos nos enseñan sobre sus propios apocalipsis, sentando precedentes sobre sus errores; al igual que otras, como la mapuche, hoy vitales, nos enseñan a relacionarnos más armónicamente con el territorio, con nuestro cuerpo humano, y también con el otro, tanto que forma parte importante de sus motivos inscritos ideográficas en textiles y joyería. Este reconocimiento de sus escrituras y su conocimiento, tal vez sean la vía hacia una reconciliación con esta tierra que llora, y que aún posee la esperanza de ser escuchada, tal como la siguen escuchando nuestros pueblos originarios en resistencia de la hispanoamérica.

Bibliografía

- Acha, J., Colombres, A., & Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Agudelo Rendón, P. (2017). *Las palabras de la imagen. Écfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Intituto Tecnológico Metropolitano.
- Agüero, J. (2006). *Historia de la teoría literaria del siglo XX*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Aínsa, F. (1984). Presentimiento, descubrimiento e invención de América. *Cuadernos Hispanoamericanos* (411).
- Artigas Alberelli, I. (2013). *Galería de las palabras. La variedad de la écfrasías*. México: Iberoamericana.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Letra e.
- Bengoa, J. (2016). *La emergencia indígena en América Latina* (3° ed.). Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas*. Buenos Aires- Madrid: Amorrortu editores.
- Carritt, E. (2018). *Introducción a la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castillo, S. (2008). La doble trans-posición: de la Literatura a la antropología y viceversa. *Revista de Antropología Social*, 7-26.
- Cornejo Polar, A. (2016). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1° Digital ed., Vol. III). Lima, Perú: Latinoamericana Editores.
- Cruz, F. (2019). *Perder la cabeza, ensayo sobre la obra de Adolfo Couve*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Culler, J. (2004). *Introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Editorial Crítica.

- De Campo, H. (2018). Ideograma, Anagrama, Diagrama: una lectura de Fenollosa. En H. De Campo, E. Fenollosa, & S. Eisenstein, *Ideograma, Lógica, Poesía, Lenguaje* (págs. 25-141). Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones.
- De la fuente Lombo, M. (1994). La etnoliteratura como método antropológico. En M. de la Fuente Lombo, A. Jimenez, R. Reyes, R. Senabre, & F. Riaza, *Etnoliteratura. Un nuevo método de análisis en Antropología* (págs. 51-72). Córdoba, España: Universidad de Córdoba.
- Denny, J. (1998). Pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita. En D. Olson, & N. Torrance, *Cultura escrita y oralidad* (págs. 95-126). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Diaz G. Viana, L. (2005). Cifrando y descifrando el mundo: La etnoliteratura, una antropología de lo literario. *Disparidades. Revista de Antropología*(17), 7-41.
- Fenellosa, E. (2018). Los caracteres de la escritura china como instrumento para la poesía. En H. De campo, E. Fenollosa, & S. Eisenstein, *Ideograma, Lógica, Poesía, Lenguaje* (págs. 143-196). Buenos Aires: Gog y Magog Ediciones.
- Franken, C., & Blume, J. (2005). *La crítica literaria del siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad católica del Chile.
- García, L. (2007). *Etnoliteratura: Principios teóricos para el análisis antropológico del imaginario simbólico-mítico*. Colima, México: Universidad de Colima.
- Gordon, C., Posner, J., Klein, E., & Mumm, C. (Dirección). (2019- presente). *La mente, en pocas palavras* [Película].
- Gruzinsky, S. (2016). *La colonización de lo imaginario* (1º Electrónica ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1976). *El origen de la obra de arte*. Santiago de Chile: Ediciones departamento de estudios Humanísticos.
- Ivelic, R. (1994). Obra de arte y experiencia de lo bello. *Aisthesis*(27), 7-19.

- Jimenez Núñez, A. (1994). Fuentes y métodos de la Antropología: Consideraciones un tanto críticas. En M. de la Fuente Lombo, A. Jimenez, R. Reyes, R. Senabre, & F. Ríaza, *Etnoliteratura. Un nuevo método de análisis en Antropología* (págs. 9-49). Córdoba, España: Universidad de Córdoba.
- Kaltenbacher, M. (2007). Perspectivas en el análisis de la multimodalidad: desde los inicios al estado de arte. *ALED*, 33-55.
- Kibédi Varga, A. .. (2000). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En A. K. E. Gilman, *Literatura y pintura* (págs. 109-135). Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Latour , B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Levi-Strauss, C. (1998). *Mirar, escuchar, leer*. España: Ediciones Siruela.
- 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.
- Mancuso, H. (2015). La genealogía estructuralista de la Escuela de Tartú. *AdversuS*, 34-68.
- Martín-Barbero, J., & Corona Berkin, S. (2017). *Ver con otros, comunicación intercultural*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MChAP. (2015). *Gorros del desierto de Atacama*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Mege, P. (1987). Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuche. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 89-128.
- Mix, M. R. (1993). La cultura hispanoamericana del siglo XX. En L. I. Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Vol. 2, págs. 55-74). España: Cátedra.
- Moles, A. (1975). *Teoría de los objetos* (2da ed.). (L. P. Bacín, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Montecinos, S. (1995). *Sol viejo, sol vieja: lo femenino en las representaciones mapuche*. Chile: SERNAM.
- Navarrete, P. (2011). Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino I. Los ojos en el arte Chavín de Huántar: Una propuesta desde el Obelisco Tello. *Boletín Oficial de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)*, 324-339.
- Navarrete, P. (2012). Hacia la definición de un sistema de escritura en el Formativo Andino II. Bocas, narices, orejas y apéndices en el arte Chavín de Huántar: una propuesta desde el Obelisco Tello. *Boletín Oficial de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)*, 377-390.
- 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*. Recuperado el 21 de 07 de 2020, de Ebiblioteca: <https://ebiblioteca.org/?/ver/51270>
- Ortega-Villaseñor, H. (2018). Misticismo del verdadero artista precolombino. *Sincronía*(74), 24-23.
- Ostria, M. (2001a). Identidad regional y oralidad en el discurso literario latinoamericano. *Logos: Revista De Lingüística, Filosofía Y Literatura*(11), 25-41.
- Ostria, M. (2001b). Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios Filológicos*.
- Ostria, M. (2002). Poesía y Oralidad. *Acta Literaria*, 27, 67-75.
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la Écfrasis. En E. Gilman, A. Kibedi Varga, M. Krieger, J. Laude, H. Markiewicz, M. J. Mitchell, . . . W. Steiner, *Literatura y Pintura* (págs. 161-183). Madrid: Arco/Libros, S.L.
- 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, . . . W. Steiner, *Literatura y pintura* (págs. 25-49). Madrid: Arco/Libros. S. L.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y Ontología*. Valencia: Universitat de València.

- Viñales, F., Ogalde, C., Ogalde, J., & Arriaza, B. (2020). Aríbalos del período tardío (1400-1536 dc) en el Norte de Chile. Soportes semánticos e identidad en el Tawantinsuyu. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 183-200.
- Vivas Rocha, M. (2018). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Bogotá: Ediciones Uniandes: Pontificia Universidad Javeriana.
- Zuñiga, C. (1993). El espacio de la Etnoliteratura. *Revista Sarance*(17), 41-57.

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1.....1355

Ilustración 2.....1366

Ilustración 3.....1388

Ilustración 4.....1399

Ilustración 5..... 162

Ilustración 6..... 163

Ilustración 7..... 164

Ilustración 8..... 167

Ilustración 9..... 172

Ilustración 10..... 174

Ilustración 11..... 175

Ilustración 12..... 179

Ilustración 13..... 181

Ilustración 14..... 182

Ilustración 15..... 184

Ilustración 16..... 186

Ilustración 17..... 187

Ilustración 18..... 188

Ilustración 19..... 189

Ilustración 20..... 190

Tabla de contenido

.....	1
Hacia una teoría general de la literatura indoamericana: un viaje hacia el pasado reciente de sus objetos de arte ecfrásticos	2
INTRODUCCIÓN.....	2
1. MARCO TEÓRICO	13
a. Los objetos útiles como desaparecimiento y noche	13
b. Los objetos y la comunicación	22
c. La obra de arte: un curioso modo de iluminar el mundo	25
d. La obra-cosa de arte y su función comunicativa	33
e. El objeto de arte: como símbolo externo indisoluble de su significado	40
f. Relación con la cosa designada: el paso del tiempo y la ficción.....	44
2. EL OBJETO PRE-HISPÁNICO COMO OBRA DE ARTE Y COMO OBJETO DE ESTUDIO.....	51
3. PROBLEMAS DE INVESTIGACIÓN: SILENCIAMIENTO DE LAS CONCIENCIAS COLECTIVAS INDOAMERICANAS	62
a. La red desgarrada: destrucción material de los objetos prehispánicos y la esperanzadora resistencia originaria	67
b. La escritura alfabética: la supremacía de los avances del pensamiento humano occidental	69
c. La imagen en detrimento sobre el logocentrismo académico del significante: crítica político-social del método de investigación en Latinoamérica hacia su imagen y su literatura	72
d. Dificultades de la teoría literaria en torno a la construcción objetual e imagística de sus relatos y formas de ver la vida indoamericana	78
5. DISCUSIÓN: TEORÍA GENERAL DE LA LITERATURA INDOAMERICANA...	106

a. Los objetos de arte a la luz de la larga tradición teórica entre la pintura y la literatura	106
b. La écfrasis.....	112
c. Preparar la tierra y obra-cosa sensible: La écfrasis y su relación con la pictografía y el ideograma indoamericano	123
d. Exponer un mundo o el significado: La oralidad como concreción de la écfrasis mediante el discurso verbal indoamericano.....	142
e. Relación del imaginario discursivo indoamericano, con el texto alfabético fonético tradicional: Una revisión de los adelantos en la dinámica literaria amerindia contemporánea del maestro Mauricio Ostria.	151
6. RESULTADOS: FRAGMENTOS, Y NO TANTO, DE LA LITERATURA INDOAMERICANA. UNA MUY BREVE REVISIÓN	158
a. Colombia: Rocha Vivas y las Oralitegrafías	158
b. Territorio peruano antiguo: Las enigmáticas lecturas del Obelisco Tello Chavín	166
c. Chile del Norte y centro-sur: Registros de un pasado y un presente de sus habitantes nativos incas y mapuche	173
CONCLUSIÓN.....	193
Bibliografía	203
Tabla de ilustraciones.....	208
Tabla de contenido	209