



FACULTAD DE ARTES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE
ESCUELA DE ARTE

La écfrasis como análisis visual a partir de W. J. T. Mitchell:
dos obras visuales de Mónica Bengoa

Por

MICHELLE GERDES PALOMINOS

Tesis para optar al grado de Licenciada en Arte

Profesor guía:
Ignacio Villegas Vergara

17 de diciembre de 2020
Santiago de Chile

Agradecimientos

A mis amigas y amigos, por darme su amor y apoyo incondicional a lo largo de los años. En especial a Valentina Fuentes, compañera de estudio, por estar siempre para escucharme cuando la vida ha sido difícil.

A mi familia, por creer en mis decisiones e impulsarme a seguir avanzando para concretar mis sueños. A mi abuela, María Nilda Correa Vives, por cultivar en mí el amor por la escritura.

A mis profesores de la Escuela de Arte, por confiar en mis habilidades y compartir conmigo sus conocimientos. Sobretudo a la profesora Vera Carneiro, por su cariño y cercanía, y por haberme acompañado durante este largo camino.

A Claudia Campaña, por fomentar en mí la pasión por la investigación.

Y a Ignacio Villegas, por guiar mis pasos en este proceso.

La presente investigación condujo a la redacción del ensayo *Écfrasis como análisis visual según W. J. T. Mitchell: Composición de Palabras (2014)* de Mónica Bengoa y el artículo *Écfrasis como análisis visual según W. J. T. Mitchell: "Still Life / Style Leaf"* de Mónica Bengoa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. ÉCFRASIS: UN ABORDAJE HISTÓRICO DEL CONCEPTO	13
1. La écfrasis y W. J. T. Mitchell.....	15
2. Conceptos complementarios	19
II. ANÁLISIS ECFRÁSTICO: <i>STILL LIFE / STYLE LEAF</i> (2014).....	22
1. Presentación de la obra	22
2. Análisis ecfástico	23
2.1. Primeras aproximaciones a la écfrasis a partir de un esquema de quiasmo	24
2.2. Traducción, intermedialidad e intertextualidad en <i>Still life / Style leaf</i> (2014)	27
2.3. <i>Still life / Style leaf</i> como <i>metaimagen</i> esquemática.....	32
III. ANÁLISIS ECFRÁSTICO: <i>COMPOSICIÓN DE PALABRAS</i> (2014).....	34
1. Presentación de la obra	34
2. Análisis ecfástico	35
2.1. Traducción, intermedialidad e intertextualidad en <i>Composición de palabras</i> (2014).....	36
2.2. Repercusión semántica en las dimensiones de alteridad ecfástica	45
2.3. <i>Composición de palabras</i> (2014) como <i>metaimagen</i> esquemática	47
IV. CONCLUSIONES	49
V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	52

INTRODUCCIÓN

Presentación

La presente investigación busca integrar la écfrasis como herramienta de análisis de obras visuales contemporáneas que trabajen la relación entre imagen y texto, mediante el estudio de las teorías de la imagen de W. J. T. Mitchell¹ (1942). A través del estudio de caso de las obras *Still life / Style leaf* (sic) (2014) y *Composición de palabras* (2014) de la artista visual chilena Mónica Bengoa, se ponen a prueba estos planteamientos.

Objeto de estudio

Las obras *Still life / Style leaf* (2014) y *Composición de palabras* (2014) de la artista visual chilena Mónica Bengoa, donde trabaja la relación entre imagen y texto, analizadas en perspectiva de la écfrasis entendida como una representación verbal de una representación visual.

Preguntas de investigación

- a) ¿De qué manera la écfrasis, entendida según W. J. T. Mitchell, puede enriquecer el análisis de la relación entre imagen y texto en el escenario de las artes visuales contemporáneas?
- b) ¿Existe un tratamiento teórico aplicado al análisis de obras visuales chilenas contemporáneas que contemple la relación entre imagen y texto, a partir de la écfrasis?
- c) ¿Es posible aplicar la noción de écfrasis a las obras *Still life / Style leaf* (2014) y *Composición de palabras* (2014) de Mónica Bengoa, como estudio de caso, en tanto vinculación significativa entre imagen y texto?

¹ Estadounidense, profesor de Inglés e Historia del Arte en la Universidad de Chicago y editor de la revista interdisciplinaria *Critical Inquiry*. Teórico de los medios de comunicación, artes visuales y literatura, vinculado con la cultura visual e iconología. Más adelante se explicará el rol que emplea Mitchell en esta tesis.

Objetivo general

Esta investigación pretende determinar la utilidad y pertinencia del uso de la écfrasis como herramienta de análisis de obras visuales contemporáneas que trabajen la relación entre imagen y texto, para enriquecer la discusión artística nacional, ampliando los márgenes de estudio más allá de los límites de la perspectiva formalista y/o historiográfica dominante.

Objetivos específicos

- a) Concebir una definición de écfrasis a partir del estudio de bibliografía pertinente, centrada principalmente en las teorías de la imagen de W. J. T. Mitchell.
- b) Actualizar y profundizar el estudio de bibliografía que aborde el análisis de obras visuales chilenas contemporáneas a partir del concepto de écfrasis.
- c) Aplicar la definición de écfrasis en el análisis de las obras *Still life / Style leaf* (2014) y *Composición de palabras* (2014) de Mónica Bengoa.

Planteamiento del problema

La presente investigación reconoce como problema una falta de amplitud de recursos teóricos para el análisis exhaustivo de obras visuales chilenas contemporáneas que trabajan la relación entre imagen y texto, producto de la preferencia de la crítica nacional por perspectivas formalistas y/o historiográficas. Dichos análisis preservan los límites disciplinares tradicionales a través de métodos que pretenden establecer a priori las distintas maneras de aproximarse a una imagen, en vez de aspirar a una interdisciplinariedad académica y teórica acorde a los cambios de paradigmas sociales y tecnológicos que han tomado lugar en nuestra contemporaneidad.

En efecto, dentro de lo que respecta al formalismo, es posible detectar un predominio de los postulados de la Escuela de Warburg² y Theodor Adorno. Este tipo de estudios se reflejan en la teoría de Panofsky³, que plantea tres niveles de análisis formal que son tendencia en la crítica chilena actual. El pre-iconográfico, centrado en los aspectos

² Erwin Panofsky (1892-1965), Ernst Gombrich (1909-2001), Georges Didi-Huberman (1953).

³ <https://oscarenfotos.com/2015/08/08/significado-fotografico-iconografia-e-iconologia-segun-panofsky/>

denotativos previos a la creación de una imagen, tales como: formas, colores, líneas y volúmenes. El iconográfico, ocupado del desarrollo del estado pre-iconográfico en la construcción de una imagen. Y el iconológico, basado en un método sintético de interpretación de las imágenes, historias y alegorías insertadas en sus fuentes culturales. Estos términos constituyen la base de un modelo tridimensional de interpretación. La historia de Panofsky parece fresca y desafiante, debido a que abarca cuatro épocas diferentes – Antigüedad, Medioevo, Renacimiento y Modernidad – con una multiplicidad discursiva que incluye religión, filosofía, ciencia, psicología, fisiología e historia del arte. Sin embargo, la homogeneidad metodológica de Panofsky es un estándar que debemos cuestionar si queremos desarrollar una crítica visual contemporánea, dado a que su teoría no considera la cuestión del espectador – sujeto que ha tomado protagonismo en este último tiempo – y, por el contrario, se mantiene ambigua al respecto (Mitchell, 2009). Por su parte, dentro de lo que respecta a la historiografía, es posible destacar la influencia de autores como Hall Foster, Anna María Guasch y Brian Wallis, entre otros. Estos impactan en la crítica nacional, a partir de estudios de carácter historicista que persiguen analizar una serie de sucesos ocurridos en la historia del arte y su reconstrucción discursiva.

Este problema causa un vacío en cuanto a la aplicación de diferentes herramientas de análisis visual en obras que trabajan la relación entre imagen y texto, al mismo tiempo que afecta y desplaza el desarrollo académico interdisciplinar de diversas áreas de estudio, tales como: semiótica, psicoanálisis, teoría literaria, estudios culturales, entre otras. La presente investigación viene a llenar dicho vacío, desde el punto de vista de los Estudios Visuales, mediante el uso de la écfrasis como herramienta de análisis visual en obras que trabajan la relación entre imagen y texto. La revisión de ocho bibliotecas y repositorios nacionales especializados en las artes visuales permitió verificar dicha ausencia y pobreza de material teórico, luego de una búsqueda sin resultados positivos del concepto de écfrasis en Chile⁴.

⁴ bibliotecanacional.cl, lapanera.cl, memoriachilena.cl, scielo.org, centrodedocumentaciondelasartes.cl, ceplm.cl, artes.uchile.cl, buscador.bibliotecas.uc.cl

Esta investigación toma como estudio el caso de la artista chilena Mónica Bengoa, debido al uso fundamental de textos en sus obras visuales, a partir del análisis de *Still life / Style leaf* (2014) y *Composición de palabras* (2014). El material documental extraído consiste en once catálogos de exposición que datan entre 2010 y 2017, los cuales permiten fundamentar la carencia señalada. Los escritos de María Berríos, Fernando Pérez Villalón, Selene Wendt, Cloë Charce, Christian Viveros-Fauné, María José Delpiano, Paula Dittborn, e incluso Mónica Bengoa⁵, analizan diversas obras visuales de la artista según distintas perspectivas, siendo pocos autores los que abordan – o más bien, señalan – la relación entre imagen y texto. En su mayoría resaltan el carácter visual, color, escala, materialidad, medios, soportes, formas, texturas, procesos de elaboración, contextos, entre otros. Así mismo, describen como eje central de su producción artística la importancia de lo cotidiano, la intimidad, lo público versus lo privado, y la traducción del medio fotográfico en el medio manual. Tales documentos presentan un punto de vista mayoritariamente formalista.

Por otra parte, los autores que incorporan el estudio de la relación entre imagen y texto centran el análisis en la relevancia del contenido, idioma, uso de citas y referentes bibliográficos de Mónica Bengoa – tales como Georges Perec –. Sin considerar una perspectiva efrástica, dichos catálogos omiten el carácter de imagen que adquiere el texto al ingresar en la obra de arte y, finalmente, conservan la distancia entre imagen y texto al separarlos como dos medios distintos. De esta forma, algunos autores señalan que existe una confrontación de la escritura con la imagen. Esto sucede, aun cuando Mónica Bengoa plantea respecto a sus obras más recientes que “la incorporación del texto como problema central ha dado origen a una serie de trabajos donde el contenido del mismo es lo que configura a la obra en términos metodológicos” (Bengoa, 2017). En este sentido, la éfrasis resulta una herramienta útil para profundizar y sacar mayor partido del análisis de la relación entre imagen y texto en sus obras de arte.

Dentro de los documentos revisados, María José Delpiano destaca con una perspectiva centrada en abordar la interacción entre el medio verbal y el visual. En su texto

⁵ En orden cronológico.

Trayectos de la traducción. El mapudungun, entre lo lingüístico y lo visual en Composición de palabras de Mónica Bengoa del catálogo de exposición, la autora propone un interesante y profundo análisis sobre la relevancia del texto en la obra. Sin embargo, no utiliza la éfrasis como herramienta teórica de investigación. Por otro lado, Christian Viveros-Fauné menciona vagamente la éfrasis en su texto *Mónica Bengoa y el problema de lo real*, al utilizar el concepto según términos fotográficos señalando que:

El efecto final de la obra, que ella tituló *Still life / Style leaf* (naturaleza muerta / hoja de estilo) (2014), resalta la relación ecfrástica de la fotografía con el mundo mediante su legitimización. Al materializar no solamente un texto, sino un dispositivo literario inmemorial como una imagen envolvente, Bengoa le da forma física a su máxima ambición artística: referirse a lo que usualmente pasa desapercibido, pero que aún así es una parte vital de nuestra relación con el mundo a nuestro alrededor (Viveros-Fauné, 2017).

De esta forma, la importancia de esta investigación consiste en enriquecer la discusión artística nacional aportando la éfrasis como herramienta alternativa y complementaria al análisis visual tradicional de obras que trabajan la relación entre imagen y texto, en base a una perspectiva teórica concreta, con tal de evitar la especulación. Demostrando así su utilidad a partir de su aplicación en las obras *Still life / Style leaf* (2014) y *Composición de palabras* (2014) de Mónica Bengoa donde, tal como menciona la artista, el texto es central.

Estado del arte

Esta investigación se realiza en el contexto de la pandemia mundial por coronavirus en Chile durante el año 2020, lo que implicó una serie de dificultades en la búsqueda y estudio de fuentes bibliográficas que abordan la éfrasis según W. J. T. Mitchell. Las condiciones en las que se inició este proyecto permitieron la obtención física de los libros *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* de W. J. T. Mitchell y *Filosofía de la imagen* de Ana García Varas; mientras que el resto del material proviene de una exploración digital vía internet, dada por la revisión de bibliotecas y repositorios especializados en las artes visuales. Esto limitó bastante las posibilidades investigativas en torno a la éfrasis.

El presente proyecto basa su estudio en la lectura de fuentes primarias y secundarias que abordan el concepto de écfrasis según la perspectiva de las teorías de la imagen de W. J. T. Mitchell, dejando de lado aquellos textos que se desenmarcan de dicho criterio. La selección de Mitchell por sobre otros teóricos se fundamenta en la idea de que su teoría posee una raíz visual asentada en el Giro Pictórico y los Estudios Visuales, a diferencia de otros autores que provienen del campo de la lingüística⁶. Esto permitirá aplicar con mayor eficacia el estudio de la écfrasis al análisis de las obras visuales *Still life / Style leaf* (2014) y *Composición de palabras* (2014) de la artista Mónica Bengoa. De esta forma, la bibliografía central se constituye por libros y documentos digitales en el marco de interés de esta investigación, y comprende escritos de W. J. T. Mitchell, Ana García Varas, Pedro Antonio Agudelo, Begoña Alberdi Soto, Luis Martín Arias y Angelica Tognetti.

El libro *Filosofía de la imagen* publicado en 2011 en Ediciones Universidad de Salamanca, de la filósofa española Ana García Varas sirve para dar contexto a la discusión teórica, al mismo tiempo que permite estudiar de forma general los postulados de Mitchell en contraposición a los de otros autores con los que dialoga y diverge para, de esta forma, justificar con mayor firmeza el motivo de su elección. Como fuente de consulta primaria, este libro reúne un conjunto de ensayos y cartas de diversos teóricos, al mismo tiempo que contiene capítulos en que la autora genera diálogos entre dichas problemáticas. En su libro, Ana García Varas señala que las teorías de la imagen de W. J. T. Mitchell se enmarcan en el Giro Pictórico y los Estudios Visuales de la primera mitad de los 90', que surgen en paralelo al Giro Icónico y los Estudios de la Imagen de Gottfried Boehm, como el diagnóstico de un vuelco de la cultura hacia la imagen – en contraste al Giro Lingüístico de Richard Rorty del siglo XX, donde el lenguaje ocupó una posición privilegiada –. La autora explica que tanto Mitchell como Boehm comparten elementos, objetos y preocupaciones investigativas, pero sus problemas, preguntas, objetivos, métodos, tradiciones y procesos son muy distintos.

⁶ Tales como Leo Spitzer, Murray Kriger, Michael Riffaterre, L. A. Pimentel y James Heffernan.

El actual Giro Pictórico “se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo” (Mitchell, 2009). Los Estudios Visuales proponen la interdisciplinariedad académica y teórica como iniciativa pedagógica, mediante la conjugación de los estudios culturales, la teoría literaria y la historia del arte. De esta forma, pretenden deconstruir los límites disciplinares y las jerarquías genéricas entre el arte de la alta cultura y la baja cultura. Inspirado por una crítica ideológica a la representación, el significado del Giro Pictórico se encuentra en cambios de paradigmas y cambios sociales y tecnológicos. Por el contrario, el Giro Icónico y los Estudios de la Imagen de Boehm postulan una filosofía de la imagen que busca su logos propio: analiza las formas de conocimiento y de experiencias inscritas en ella y surgidas de lo concreto y lo particular, prestando atención en sus modos característicos de conformación de sentido. A diferencia de las teorías de Mitchell, la cooperación y el intercambio disciplinar no está dado de antemano de una forma tan elaborada como sucede en los Estudios Visuales.

Como complemento a la lectura de Ana García Varas, es útil el texto *¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”?: una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje* publicado en 2016 en la revista Cuaderno 56 del Centro de Estudio en Diseño y Comunicación por el profesor titular de la Universidad de Valladolid, doctorado en comunicación audiovisual, Luis Martín Arias. En este, el autor pretende revisar la contraposición entre los conceptos de Giro Lingüístico de Richard Rorty y el diagnóstico de un giro hacia la imagen de W. J. T. Mitchell y Gottfried Boehm, para situar la reflexión sobre la imagen dentro de una consideración amplia del lenguaje comprendido como una estructura general que engloba toda actividad cultural humana. A su vez, mediante una interpretación crítica, hace dialogar los postulados de Levi-Strauss y Roland Barthes en relación dialéctica con Lacan revisado desde las propuestas de J. G. Requena; teniendo en consideración las tres funciones del lenguaje: la científica, la poética y la ideológica.

En base a Ana García Varas y Luis Martín Arias es posible justificar la selección autoral de Mitchell y sus teorías de la imagen como eje central del desarrollo de esta investigación, debido a que la cuestión de la éfrasis se encuentra en el centro de la discusión

de los Estudios Visuales y el Giro Pictorial actual. Dicho esto, se vuelve fundamental profundizar en su concepción de écfrasis a partir del estudio del capítulo *La écfrasis y el otro* dentro de su libro *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* publicado en 2009 por Editoriales Akal en Madrid. Por otro lado, es necesario revisar una serie de ensayos de Mitchell para complementar y completar los vacíos que surjan durante la investigación. Estos consisten en los capítulos (de su libro ya mencionado): *El Giro Pictorial*; *Metaimágenes*; *Más allá de la comparación: imagen, texto y método*; y *El lenguaje visible: el arte de la escritura de Blake*. Al mismo tiempo que se considera la lectura de sus ensayos (insertos en el libro de Ana García Varas) titulados: *El Giro Pictorial: una respuesta*; y *¿Qué es una imagen?*

En paralelo a la lectura del libro de Mitchell como fuente primaria de investigación, se pretende profundizar, complementar y actualizar la reflexión mediante la búsqueda de fuentes secundarias recientes que aborden el estudio del concepto de écfrasis en algún ámbito o en perspectiva de su teoría. Dentro de estos documentos digitales se encuentran los ensayos de Pedro Antonio Agudelo, Angelica Tognetti y Begoña Alberdi Soto; que revisaremos a continuación.

El texto *Los ojos de la palabra: la construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria* publicado por el ensayista e investigador colombiano Pedro Antonio Agudelo (Revista Lingüística y literatura, N° 60, 2011), contextualiza la écfrasis como un concepto empleado de modos diferentes en la Antigüedad y en la actualidad y centra su interés en una perspectiva histórica y teórica para demostrar su función dentro de la relación entre imagen y palabra, y entre arte y literatura. El autor problematiza la noción de representación y la relación entre lenguaje verbal y no verbal, mediante el diálogo de diferentes teóricos tales como W. J. T. Mitchell y Michael Riffaterre.

El ensayo *Écfrasis: pensar lo pictórico desde lo poético* de la curadora interdependiente y teórica literaria Angelica Tognetti, publicado el 2016, aporta una serie de definiciones y conceptos en torno al problema de la écfrasis que son de gran utilidad para el desarrollo y complemento de esta investigación. La autora busca estudiar las relaciones que

se establecen entre la pintura y la literatura, a través de las implicancias de tres definiciones operativas del concepto de écfrasis comprendido como: descripción mimética, traducción e interpretación. Dentro de los objetivos de su ensayo se encuentran: delimitar el campo operativo de la écfrasis, promover el paso de una multidisciplinariedad confusa hacia una interdisciplinariedad productiva, dar forma teórica a unos cimientos que facilitarán conexiones más firmes entre pintura y literatura, y explorar las potencialidades del cruce entre palabras e imágenes.

El texto *Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis* publicado por la chilena Begoña Alberdi Soto (Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile) en la revista *Literatura y lingüística* N° 33 el 2016, constituye un aporte importante para comprender el carácter intermedial y las diferentes figuras de la heterogeneidad formadas por el cruce entre imagen y texto. La autora pretende realizar un recorrido en torno al concepto de écfrasis para historizar la dialéctica entre palabra e imagen, desde la cultura antigua hasta el contexto intermedial actual, para desarrollar un modelo teórico disciplinar posterior que vaya más allá de la mera comparación entre imagen y texto. En su ensayo señala que toda estructura representativa se construye a partir de una hibridez disciplinar, metodológica y conceptual entre los campos de lo visible y legible.

Metodología

La presente investigación monográfica, de carácter cualitativo y descriptivo, se centra en el estudio del concepto de écfrasis según la perspectiva de W. J. T. Mitchell, aplicado al análisis de obras visuales, y se estructura metodológicamente en cuatro etapas. La primera etapa de carácter teórico consiste en el análisis del contenido del discurso escrito. Este se basa en la discusión e interpretación de fuentes primarias y secundarias y se centra en el estudio de la bibliografía mencionada. En esta parte se pretende revisar y analizar las teorías de la imagen de W. J. T. Mitchell, focalizando la investigación en su concepción de écfrasis. Al mismo tiempo, se busca reforzar el estudio a partir de la revisión de autores que dialoguen con el autor seleccionado, con la intención de reforzar el marco teórico. Estas lecturas desembocarán en la elaboración de fichas que contengan los planteamientos principales, posturas, reflexiones y conclusiones personales de cada texto, para concebir una definición

de écfrasis acotada. Finalmente, resulta importante actualizar el marco teórico según el avance de la investigación.

Superada la etapa teórica, la segunda etapa consiste en el estudio y análisis iconográfico e iconológico de las obras *Still life / Style leaf* (2014) y *Composición de palabras* (2014) de la artista visual chilena Mónica Bengoa. En esta parte de la metodología se pretende recopilar la información pertinente asociada a cada obra visual seleccionada para generar una ficha técnica, descriptiva, discursiva y analítica, que de pie a la aplicación del concepto de écfrasis en el posterior desarrollo de la investigación. Para esto será necesario trabajar con las obras visuales, ya sea de manera directa – a partir de la observación de los originales –, o bien, indirecta – mediante imágenes de catálogos o páginas web oficiales –; profundizando en fuentes bibliográficas. Por lo mismo, será preciso solicitar la autorización formal escrita de Bengoa para hacer uso de las imágenes y, de ser posible, agendar visitas para observar de manera directa las obras visuales.

La tercera etapa tiene por objetivo triangular⁷ las etapas anteriores, es decir, generar vínculos teóricos y analíticos entre las fuentes primarias y secundarias y las obras visuales seleccionadas. Para ello, se prosigue a seleccionar la información crucial previamente elaborada, para el desarrollo y profundización de la investigación. A partir de dicha información, se buscará establecer las principales conexiones para aplicar la noción de écfrasis – según las teorías de la imagen de W. J. T. Mitchell –, en el análisis visual de las obras *Still life / Style leaf* (2014) y *Composición de palabras* (2014) de Mónica Bengoa. Esto llevará a la resolución del objetivo general, lo que permitirá iniciar la cuarta y última etapa metodológica, la que consiste en dar inicio a la redacción de la investigación y está dedicada al empleo de todos los aspectos formales asociados a su escritura.

⁷ La triangulación comprende el uso de varios métodos y estrategias al momento de estudiar un mismo fenómeno, para analizarlo a través de diversos acercamientos.

I. ÉCFRISIS: UN ABORDAJE HISTÓRICO DEL CONCEPTO

La extensa y compleja discusión en torno a la relación entre imagen y texto – visualidad y escritura – remonta sus orígenes a la antigüedad clásica, a partir del concepto de écfrasis. En la época helenística, esta figura retórica era relacionada con el deseo mimético y la *enárgeia* (o *hipotiposis*), entendida como la capacidad de describir una imagen mediante el discurso verbal, de tal manera que se hiciera en alguna medida visible a los ojos de la mente. Esta larga tradición debe sus manifestaciones más conocidas a Simónides y Horacio. Según Plutarco, Simónides de Ceos define la pintura como poesía muda y la poesía como pintura parlante. Por su parte, Horacio sentencia que “como la pintura, así es la poesía” – *ut pictura poesis* –, convirtiéndose en la formulación más influyente en la historia de la comparación interartística, al presentar la posibilidad de que dos artes entren en diálogo.

La historia de esta libre dialéctica e intercambio imitativo termina luego de la reacción del *Laocoonte* de Lessing (1766), que cuestiona los dichos de Horacio y establece nuevos límites entre pintura y poesía en oposición a las posibles transgresiones artísticas que las definiciones anteriores podrían alentar o justificar. Lessing separa ambas artes a partir de su polémica distinción, definiendo la pintura como figuras y colores distribuidos en el espacio, y la poesía como una construcción de sonidos articulados sucesivamente a lo largo del tiempo. De esta forma, postula que el artista del espacio se dedica a la belleza, mientras que el artista de la palabra y el tiempo se encarga de la reflexión. Lessing proporciona los tropos comunes de la diferenciación entre el medio verbal y el visual, es decir, el tiempo y el espacio, el oído y el ojo, la convención y la naturaleza. Desde entonces, la historia de la cultura se ha constituido por la lucha entre signos lingüísticos y pictóricos.

La écfrasis – término de más larga data en abordar la relación entre imagen y texto – es retomada y actualizada por diferentes teóricos⁸ provenientes del campo de la lingüística que, en el marco de los Estudios Literarios, han simplificado y reducido esta noción a través de un recurso de comparación interartística o intersemiótica. Por otro lado, el campo de las

⁸ Leo Spitzer, Murray Kriger, Michael Riffaterre, L. A. Pimentel.

artes visuales ha legitimado dicho método bajo la idea de que la historia del arte provee un análogo visual para los Estudios Literarios, validando así la comparación como el modelo dominante. Por su parte, “la estructura corporativa y departamental de las universidades refuerza la sensación de que los medios visuales y verbales tienen que entenderse como algo diferente y separado, dos esferas paralelas que convergen solo en un nivel mas alto de abstracción” (Mitchell, 2009). Sin embargo, cabe señalar que el método comparativo en la relación entre imagen y texto no proporciona un análisis innovador, sino que respeta y mantiene los modelos históricos y conceptuales instaurados por Lessing. A su vez, es posible señalar que dichas formas comunes de diferenciación no suponen un conocimiento teórico estable con el cual regular las fronteras entre ambos medios (asunto que explicaré con mayor profundidad más adelante).

El Giro Pictorial⁹ de la cultura contemporánea establece que la comparación no es el único método ni el más idóneo para el estudio de las relaciones entre imagen y texto. En sus teorías de la imagen, W. J. T. Mitchell sostiene que la experiencia visual y verbal están entrelazadas y que, por ende, uno puede y debe evitar la trampa de la comparación. El autor pone atención en la idea de que la relación entre ambos medios no es un simple problema técnico, sino que “funciona como la sede de un conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación” (Mitchell, 2009). Por lo mismo, resulta importante para Mitchell reformular la pregunta ¿cuál es la diferencia y similitud entre ambos medios? y cambiarla por la de ¿qué efectos tienen estas diferencias y similitudes? y ¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, mezclan o separan? El punto de partida del análisis se encuentra en identificar qué forma particular de textualidad (o visualidad) es provocada o reprimida por la imagen (o texto) y en nombre de qué valores; entendiendo que dicha relación no es simétrica.

⁹ El Giro Pictórico y los Estudios Visuales de la primera mitad de los 90', surgen en paralelo al Giro Icónico y los Estudios de la Imagen de Gottfried Boehm, como el diagnóstico de un vuelco de la cultura hacia la imagen – en contraste al Giro Lingüístico de Richard Rorty del siglo XX –. El actual Giro Pictórico “se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo” (Mitchell, 2009).

Los Estudios Visuales, inspirados por una crítica ideológica a la representación, proponen una interdisciplinariedad académica y teórica como iniciativa pedagógica que pretende deconstruir los límites y las jerarquías genéricas, llevando la reflexión más allá de las meras comparaciones. La presente investigación enmarca el estudio de la écfrasis en las teorías de la imagen de Mitchell, debido a que posee una raíz visual asentada en el Giro Pictórico y los Estudios Visuales; lo que permitirá demostrar con mayor eficacia la utilidad y pertinencia del uso del tropo lingüístico como herramienta para el análisis de obras visuales contemporáneas, que trabajen a partir de la relación entre imagen y texto.

1. La écfrasis y W. J. T. Mitchell

En la actualidad, la écfrasis nos permite redescubrir que “la imagen no es algo propio de un determinado medio, sino un complejo juego entre la visualidad y sus aparatos, donde la visión y la mirada se yuxtaponen a los procesos de decodificación y lectura” (Alberdi, 2016). Mitchell define la écfrasis como “la representación verbal de una representación visual” (Mitchell, 2009) y la identifica con la tendencia de ciertas expresiones lingüísticas hacia la imaginación y la metáfora, siendo un género más que activa la dialéctica entre imagen y texto. En su libro *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, dedica un capítulo completo al análisis del tropo lingüístico, describiendo así la experiencia ecfástica como una definición integrada por tres fases de fascinación por parte del lector: la indiferencia, la esperanza y el miedo. El juego entre estas fases produce un sentido imperante de ambivalencia que va desde la neutralidad, hasta la utopía y la ansiedad.

La indiferencia ecfástica consiste en la percepción común de que la écfrasis es imposible, debido a la presunta incompatibilidad entre las propiedades inherentes a los diferentes medios – imagen y texto – y sus modos apropiados de percepción. De manera que establece que una representación verbal no puede más que referirse a un objeto, sin crear una presencia visual en el mismo sentido que lo haría una pintura. No existe descripción alguna que consiga convertirse en figuración. Es decir, “las palabras pueden citar, pero nunca pueden ver su objeto” (Mitchell, 2009), debido a que el lector distingue ambos medios como dos modos separados de representación que no pueden ser entrelazados.

La esperanza ecfástica corresponde a la superación de la imposibilidad ecfástica por medio de la imaginación o la metáfora, permitiendo al lector descubrir un sentido en que el lenguaje puede hacernos ver. En esta fase, la écfasis deja de ser un momento excepcional de la representación verbal u oral y se vuelve paradigmática de una tendencia fundamental de las expresiones lingüísticas. El lenguaje se pone al servicio de la visión, dando voz a un objeto artístico mudo a partir de una descripción teórica, tal como hacía la *enérgeia* en la época helenística. El diálogo entre lo verbal y lo visual es más estrecho gracias a un significado que solo puede describir la écfasis. Las expectativas de la representación verbal de las representaciones visuales se vuelven casi interminables, superando la división entre imagen y texto mediante la forma sintética de *ícono-verbal* o *imagen-texto*. La esperanza ecfástica abre las posibilidades de un libre intercambio y transferencias entre el arte verbal y el visual a una aplicación más general, incluyendo cualquier descripción que tenga por objetivo situar una imagen ante el ojo de la mente. Por lo tanto, esta fase pretende transgredir las limitaciones de Lessing: conseguir que la imagen muda adquiriera una voz, volviéndose dinámica y activa; y que el lenguaje poético se detenga, se vuelva icónico, congelándose en una disposición estática y espacial. Según Mitchell, el proyecto de la esperanza ecfástica permite que la imagen pasiva y muerta se transforme en una criatura viviente, haciendo que las obras de arte cobren vida al introducirse en la temporalidad de la narración.

El miedo ecfástico consiste en la resistencia contra la esperanza ecfástica, cuando el deseo imaginativo y figurativo de la écfasis pareciera poder hacerse real y literal, desplomando la diferencia entre representación verbal y visual. Esta ansiedad percibe la reciprocidad como una promiscuidad peligrosa, intentando regular las fronteras mediante firmes distinciones entre los sentidos, modos de representación y objetos; transformándose así en un imperativo moral y estético, en vez de un mero hecho natural como lo es el caso de la indiferencia ecfástica. Esta fase surge como una respuesta en contra de la posibilidad de que lo verbal pudiera ser desplazado o sustituido efectivamente por lo visual, la amenaza de que la imagen fije al poeta y al que escucha. Frente al miedo ecfástico, todos los objetivos de la esperanza ecfástica se vuelven peligrosos y siniestros, y las aspiraciones utópicas parecen ser realmente fetichistas e idólatras. La postura de Lessing encarna dichos

imperativos morales y estéticos, como una firme oposición a la emulación literaria de las artes visuales y viceversa.

En su teoría, Mitchell contextualiza la écfrasis mediante los ideogramas de lo otro – entendidos como alegorías de poder y valor bajo la apariencia de un metalenguaje natural – para dar a entender dos dimensiones de alteridad que se manifiestan en las oposiciones semióticas entre imagen y texto. Dichas oposiciones se dan entre: representaciones simbólicas e icónicas; signos convencionales y naturales; modos temporales y espaciales; medios visuales y auráticos. Sin embargo, los términos conocidos de esta alteridad no son ni estables ni científicos. Desde el punto de vista semántico no existe ninguna diferencia esencial entre textos e imágenes, sino entre el medio visual y el verbal a nivel de signo, forma y material de representación. La écfrasis es un principio literario en que los textos se encuentran con sus otros semióticos: artes visuales, gráficas, plásticas o espaciales.

La primera dimensión de alteridad, de orden binario, no se agota en el modelo fenomenológico de sujeto/objeto y espectador/imagen, sino que se manifiesta en cualquier tipo de relación donde exista un yo – sujeto que ve, habla y está activo – y un otro – objeto pasivo, visto, normalmente silencioso –. Tal como explica Pedro Antonio Agudelo (2011), la alteridad adopta todo el abanico de posibles relaciones sociales, políticas y culturales donde exista el yo como sujeto activo, y el otro como objeto pasivo. La representación visual no puede representarse a sí misma, requiere del discurso verbal. De esta forma, el texto da voz a un objeto artístico mudo. La écfrasis crea la ilusión de que las imágenes hablan por sí mismas, sin embargo, es el escritor quién crea un discurso, aplica un mensaje y una voz que no les pertenece. La relación entre imagen y palabra no es igualitaria, el diálogo entre ambas es ilusorio debido a que se trata de una figura silenciosa que no puede defenderse del discurso que construye el hablante. De esta forma, la ambivalencia del lector frente a la écfrasis se basa en nuestra ambivalencia frente a otras personas, consideradas como sujetos u objetos en la representación verbal y visual.

La segunda dimensión de la alteridad agrega un tercer término a esta ecuación: el receptor. La écfrasis supone una estructura social triangular en que las relaciones de imagen-

texto y sujeto-objeto están inscritas de forma triple: la expresión del deseo del sujeto por poseer o alabar al objeto es, a su vez, una ofrenda para un determinado lector. Es decir, la écfrasis abre una posibilidad de otra relación benéfica entre el sujeto y su audiencia. Por lo tanto, la écfrasis se posiciona entre dos dimensiones de la alteridad, dos formas de traducción e intercambio aparentemente imposibles. La primera consiste en la conversión de la representación visual en una representación verbal; mientras que la segunda es el resultado de la reconversión de la representación verbal en objeto visual, dada por la recepción del lector. Mitchell utiliza el término de *metaimagen* para señalar que, sea cual sea la forma específica que adopte dicho triángulo ecfrástico, este proporciona una *metaimagen* esquemática de la écfrasis como práctica social. Por lo mismo, resulta importante definir dicho concepto.

Las *metaimágenes* consisten en imágenes que se refieren a otras imágenes y que son capaces de reflexionar sobre sí mismas, entregando un discurso de segundo orden sobre su propia naturaleza. Las *metaimágenes* escenifican el autoconocimiento de las imágenes (dan imagen a la teoría), al mismo tiempo de que se tratan de un aparato cultural móvil: conjuntos éticos, políticos y estéticos que permiten observar la actividad del observador. Todos los efectos conseguidos por las *metaimágenes* se ponen en marcha al servicio del efecto de interpelación, la manera en que la imagen se dirige hacia nosotros para envolver al espectador como objeto de su propia mirada. Las *metaimágenes* revelan la forma en que la experiencia visual y verbal están entretejidas, el lugar en que las imágenes reflexionan en torno a las intersecciones entre la visualidad y el lenguaje, al teorizar sobre su propia naturaleza e historia.

La contribución fundamental de Mitchell a las teorías contemporáneas consiste en poner en entredicho la tradición de Lessing y los Estudios Literarios, que suelen hacer una distinción entre los aportes que el medio verbal hace al visual y viceversa, como si se trataran de propiedades que les son inherentes. Existe el supuesto de que las artes visuales son inherentemente espaciales, estáticas, corpóreas y dotadas de formas; mientras que la comunicación verbal está dotada de argumentos, discursos, ideas y narrativas. Sin embargo, una imagen puede contar historias, desarrollar argumentos y significar ideas abstractas; así

como las palabras también pueden encarnar estados estáticos o espaciales y conseguir los efectos de la écfrasis. El lenguaje verbal puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el lugar del lenguaje verbal, porque dichas características no son propias de un medio en particular. Desde el punto de vista semántico – en el sentido de la pragmática de la comunicación, la conducta simbólica, la expresión y el significado – no existe una diferencia esencial entre los textos y las imágenes. Las diferencias entre ambos medios se encuentran en las oposiciones semióticas mencionadas anteriormente. Por lo tanto, el objetivo de la fase de esperanza ecfrástica es superar dichas relaciones de alteridad entre imagen y texto.

2. Conceptos complementarios

A raíz de lo anterior es posible completar la definición de écfrasis como un principio literario que tematiza lo visual como lo otro del lenguaje, poniendo en circulación las alteridades entre un sujeto que ve y que habla con un otro, sobre el objeto que es visto. Angelica Tognetti (2016) señala que la écfrasis conlleva una operación de traducción, comprendida como la labor sobre el lenguaje en la que se produce el paso de un código original (lengua de origen) hacia un código derivado (lengua derivada), en el intento de que la última sea análoga a la primera.

Para superar las relaciones de alteridad, la écfrasis como acto de traducción intersemiótico desplaza un sistema de signos no verbales hacia un sistema de signos verbales. A nivel metafórico, puede considerarse como un espacio de reconciliación entre lo visual y lo verbal, en tanto que pone de relieve la íntima relación entre ambos. Sin embargo, la écfrasis transforma al objeto en el momento que intenta reproducirlo, dejando elementos del original perdidos para siempre, al mismo tiempo que ensancha los límites de la imagen. La écfrasis no genera una relación efectiva entre dos códigos semióticos, sino más bien, una relación entre dos textos distintos. Estos, al ser recontextualizados, sufren una metamorfosis que implica una disipación y un enriquecimiento. El resultado de esta traslación no pretende ser una copia exacta del original del que depende estrictamente, sino que, por el contrario, la traducción es una labor envolvente y expansiva que va más allá del texto, para englobarlo,

transformarlo y enfocarlo hacia direcciones desconocidas. De manera que el original, en vez de perder ganancias, alcanza en el resultado su expansión más vasta y renovada.

Es posible definir la écfrasis como una operación intertextual (o transtextual), en la medida que sabemos que toda experiencia perceptiva es estructurada por el lenguaje, es decir, todo lo que miramos, de antemano, es interpretado lingüísticamente. La écfrasis es una traducción reelaborada de dicha interpretación y, por lo tanto, es intertextual debido a que da lugar a la interrelación de dos textualidades. En este sentido, la definición de écfrasis como una operación lingüística significativa ejercida mediante una traducción intersemiótica será de gran relevancia para el desarrollo de esta investigación, puesto que permite establecer conexiones entre un sistema de signos no verbales y un sistema de signos verbales.

A su vez, la traducción del texto visual al texto verbal pone en relieve el carácter intermedial de la écfrasis, donde entran en juego dos medios de significación y representación distintos. La intermedialidad se refiere al conjunto de condiciones que posibilitan cruzamientos entre disciplinas y a aquellas figuras que se producen a partir de dicho cruce. Como crítica a la representación, este aspecto enfatiza la técnica y el medio, la materia, la diferencia, la resistencia y oposición. Debido al desdibujamiento de los límites entre lo real y lo imaginario, los medios son pensados como formas de mediación, en vez de instrumentos de representación. La intermedialidad abre un espacio híbrido en el que el discurso se convierte en visualidad y lo visible en discursivo, perturbando la construcción lingüística y filosófica que los separaba. El decir y el ver entran en un espacio de comunidad, sin distancia ni correspondencia, donde se homogenizan las distintas materialidades.

Esto permite generar figuras de heterogeneidad, tales como *fraseimagen*, *iconotexto* e *imagentexto*; y espacios de tensión y transformación dialéctica entre distintas variantes de interacción medial. Estas designaciones binarias de orden lingüístico dan cuenta de que la hibridez entre imagen y texto no conforma un aspecto constitutivo de la representación, sino, más bien, la complejiza y desmonta. Las palabras y las formas, lo decible y lo visible, lo visible y lo invisible, se relacionan según nuevos procedimientos. De esta forma, tal como sintetiza Begoña Alberdi Soto (2016), surgen nuevas nociones organizadas en virtud de la

relación de imágenes (íconos e iconemas) con palabras. Las figuras heterogéneas entre imagen y texto que surgen de las relaciones iconológicas e interdiscursivas derivadas de la definición de écfrasis señalada, serán herramientas útiles para el análisis de las obras visuales seleccionadas para este estudio.

La *fraseimagen* va más allá de la unión de una secuencia verbal con una visual y se define como una sintaxis paratáctica que perturba y deshace la relación representativa del texto con la imagen, donde el texto consistía en el encadenamiento conceptual de las acciones, mientras que la imagen era el suplemento que otorgaba consistencia. Por su parte, el *iconotexto* consiste en una producción intermedial de texto e imagen en yuxtaposición. Es cuando la representación visual de la imagen evocada añade al texto formas de significación sintéticas de orden icónico y plástico, en la construcción de un texto que no separa lo visual de lo verbal. Mediante una interacción creadora, la imagen y la palabra tienen una presencia material conjunta. Finalmente, la *imagentexto* posee un carácter antagónico y dialéctico que se traduce siempre como una lucha de dominación entre visualidad y escritura, a través de obras que combinan imagen y texto como resultado sintético de una figura de heterogeneidad. Alberdi identifica dos variantes de interacción medial: la *imagen-texto* y la *imagen/texto*. La primera consiste en relaciones en que lo verbal y lo visual absorben un mismo concepto; mientras que la última genera una oposición, se refiere a una ruptura problemática en la representación, que se traduce en figuras de contradicción, oposición, separación o deconstrucción.

En el marco conceptual de esta investigación, las obras *Still life / Style leaf* (2014) y *Composición de palabras* (2014) de la artista visual chilena Mónica Bengoa servirán como ejemplo paradigmático para demostrar la utilidad y pertinencia del uso de la écfrasis – según la perspectiva de las teorías de la imagen de Mitchell – en el análisis de obras visuales contemporáneas que trabajan la relación entre imagen y texto. Los siguientes capítulos estarán dedicados al estudio ecfástico de dichas obras. Cabe mencionar que todos los registros fueron extraídos de la página web de la artista y se reproducen aquí bajo su autorización.

II. ANÁLISIS ECFRÁSTICO: *STILL LIFE / STYLE LEAF* (2014)

1. Presentación de la obra

La producción artística de Mónica Bengoa¹⁰ está marcada por tres periodos de investigación visual (Bengoa, 2017). Un primer momento se basó en la exploración de lo inadvertido mediante el soporte fotográfico. Más adelante, a partir del año 2001, se interesa por la traducción del medio fotográfico en grandes murales que pretenden dar cuenta de lo infraordinario mediante procesos manuales. Finalmente, sus obras más recientes plantean como articulador metodológico la incorporación de la literatura, el libro y la palabra escrita; transformando el texto en el problema central. Por otro lado, tal como sostiene Bengoa, la presencia de la obra del escritor francés Georges Perec (1936-1982) ha sido un referente valioso y una constante investigativa dentro de su producción artística, tanto en términos temáticos como metodológicos. Por estos motivos, resulta favorable y fundamental para esta investigación tomar el caso de Bengoa como objeto de estudio; comenzando por el análisis ecfástico de su obra titulada *Still life / Style leaf* presentada en ARCO el año 2014.

La obra *Still life / Style leaf* (Fig. 1) consiste en una instalación de cuatro piezas de fieltro de lana natural negro calado a mano – de 184 x 290 cm. cada una – y 6.353 letras del mismo material ubicadas en el piso de la galería. Cada paño contiene la imagen de las páginas arrugadas de un fragmento del capítulo titulado *Still life / Style leaf* del libro *Lo infraordinario* de Georges Perec; relato en que el escritor describe detalladamente cada uno de los objetos presentes sobre su escritorio. Apiladas en el suelo, se encuentran las letras caladas bajo sus respectivas páginas. El proceso creativo de la obra inicia con el arrugado de las hojas originales del libro de Perec, que luego son estiradas y fotografiadas para ser redibujadas por computador. Este registro es traspasado a un plotter de corte que, como matriz, es utilizado para dibujar el texto sobre el material de fieltro de lana natural. Finalmente, Bengoa corta manualmente la silueta de la tipografía, conservando las letras caladas junto al manuscrito de cada paño para la instalación final de la obra.

¹⁰ Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile y Licenciada en Arte con Mención en Grabado en la Universidad Católica de Chile, donde actualmente se desempeña como docente.



Fig. 1. Mónica Bengoa. *Still life / Style leaf*, 2014.

Fieltro de lana natural calado a mano, 184 x 290 cm c/u.

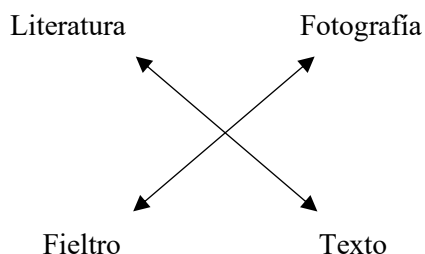
ARCO 2014 (con autorización de la autora).

2. Análisis efrástico

Para facilitar la lectura del análisis efrástico de la obra *Still life / Style leaf* de Bengoa, lo que resta de este capítulo se estructurará en tres partes. La primera etapa consiste en una aproximación al problema de la éfrasis guiada por un esquema de quiasmo que ejemplifica las relaciones entre literatura, texto, fotografía y fieltro de lana que surgen de la metodología de Bengoa. Al mismo tiempo, pretende expandir la reflexión a asuntos más profundos que tienen que ver con las dos dimensiones de alteridad efrástica. Por otro lado, la segunda parte presta atención a los diferentes juegos de traducción, intermedialidad e intertextualidad que se disuelven y emergen en la obra *Still life / Style leaf*; para luego demostrar de qué manera Bengoa transgrede los postulados de Lessing en perspectiva de una figura de heterogeneidad específica. Finalmente, la última etapa busca concluir por qué es posible señalar que la obra *Still life / Style leaf* proporciona una *metaimagen* esquemática de la éfrasis como práctica social.

1.1. Primeras aproximaciones a la écfrasis a partir de un esquema de quiasmo

En su obra *Still life / Style leaf*, Bengoa mantiene dos constantes de su trabajo: la investigación en torno a la traducción del medio fotográfico, por un lado, y la utilización del fieltro de lana natural presente en su producción artística desde el año 2009, por el otro. A su vez, hace uso de la literatura como motivo general y del texto como imagen en particular, donde el contenido mismo es lo que configura la obra en términos metodológicos. Mediante una relación de quiasmo, la artista vincula estos cuatro elementos a partir de una mutua referencia y complementariedad. Lo que entra como literatura sale como texto, mientras que lo que ingresa como fotografía emerge como fieltro. Así, los cuatro términos se entrecruzan y se conectan para dar origen a la obra en un juego de traducciones, tal como ilustra el gráfico. Este esquema nos servirá como guía para desarrollar un análisis ecfástico basado en la metodología de la obra *Still life / Style leaf*, poniendo atención en los diferentes cruces entre los cuatro términos de esta relación.



En primer lugar, en cuanto a la metodología de la obra, en relación con el paso de la literatura al texto, cabe señalar que el relato de Perec que extrae Bengoa es en sí mismo la elaboración de una écfrasis, debido a que el autor representa verbalmente los objetos presentes en su escritorio con la intención de generar una descripción detallada que se vuelva visible a los ojos de la mente. Su capítulo, también titulado *Still life / Style leaf*, tiene como objetivo constituirse en la imagen textual de una observación exhaustiva de lo infraordinario. Perec comienza describiendo la antigua mesa que utiliza como escritorio, para adentrarse en los objetos que contiene – un paño negro tupido, una lámpara de metal azul, dos bandejas de vidrio grueso, un cenicero, un rompecabezas, una pila de hojas de papel, cinco carpetas, entre muchos otros – hasta llegar al final del relato, que lo conduce a describir el texto mismo que está escribiendo, introduciendo la puesta en abismo como recurso literario en una especie de eterno retorno:

(...) En primer plano, destacando claramente sobre el paño negro de la mesa, se encuentra una hoja de papel cuadriculado, de formato 21 X 29,7, casi totalmente cubierta por una escritura exageradamente abigarrada, y en la que se puede leer: El escritorio sobre el que escribo es una antigua mesa de joyero, de madera... (Perec, 2008)

Por su parte, el título de la obra de Perec – apropiado por Bengoa – alude a la vida detenida del género pictórico de la naturaleza muerta o bodegón (*Still life*), y a la configuración de un formato predeterminado de hoja de estilo – *style sheet* en inglés – como juego de palabras (*Style leaf*). De manera que funciona como indicaciones de lectura de la mirada detenida que se configura de acuerdo con un programa de restricciones específicas, en el que Perec esquematiza su escritura efrástica (Madrid, 2014). La mirada del escritor va inventariando, a través de una descripción detallada y minuciosamente objetiva, los objetos presentes en su escritorio conforme aparecen ante su campo de visión; haciendo que la percepción de lo cotidiano se revele estrictamente metódica. Bengoa retomará la metodología literaria de Perec en la construcción de su propia práctica artística, basada en su interés por pensar y clasificar asuntos relativos a la observación de lo inadvertido e infraordinario.

Siendo la éfrasis un principio literario en que los textos se encuentran con sus otros semióticos, es posible analizar el capítulo *Still life / Style leaf* en términos de la primera dimensión de alteridad, puesto que la representación verbal que genera Perec da voz a un objeto visual mudo. Esta dimensión es de orden binario y se manifiesta en cualquier relación donde exista un yo y un otro, abarcando todo el abanico de posibilidades sociales, políticas y culturales. El autor crea la ilusión de que las imágenes hablan por sí mismas, cuando en realidad es él – como sujeto activo – quién aplica un mensaje a dichos objetos situados en su escritorio – los otros pasivos, silenciosos – que no pueden defenderse de su discurso. Se trata de la conversión de la representación visual en verbal, donde la relación entre imagen y palabra no es igualitaria sino jerárquica.

Sin embargo, la reflexión en torno a la relación entre imagen y texto de esta investigación no se detiene aquí, sino que se abre, complejiza y resignifica cuando Bengoa

se apropia de dicho capítulo en su obra. La artista chilena acude a la literatura del escritor francés en términos generales, para luego apoderarse de este texto en particular que, a su vez, funciona como alegoría de su propia práctica artística basada en la exploración de lo inadvertido e infraordinario. Por lo tanto, en el marco de la segunda dimensión de alteridad, el receptor es incorporado como tercer término de esta ecuación que, en su inicio, era solo binaria de tipo sujeto-objeto. De esta forma, la écfrasis supone una estructura social triangular y el deseo del sujeto por poseer al objeto se transforma en una ofrenda para un determinado lector. En este caso, Bengoa recibe el texto de Perec para reconvertir la representación verbal en una visual, mediante la elaboración de una obra de arte que es resultado de una relación benéfica entre ambos.

En términos metodológicos, tanto la obra de Perec como la de Bengoa dialogan y se vinculan al estar posicionadas entre ambas dimensiones de alteridad anteriormente señaladas: la representación verbal de una representación visual de Perec, por su parte, y la reconversión de la textualidad en imagen de Bengoa, por la otra. De esta forma, se genera un triángulo ecfrástico entre objeto (escritorio), sujeto (Perec) y receptor (Bengoa) que se expresa en el resultado material de la obra *Still life / Style leaf* de la artista, la que proporciona una *metaimagen* esquemática de la écfrasis como práctica social – asunto que explicaré con más detalle en la tercera parte del análisis ecfrástico –.

Por lo tanto, en segundo lugar, mediante el paso de la fotografía al fieltro de lana natural, Bengoa termina de entrecruzar los cuatro términos de esta relación de quiasmo para dar origen a su obra *Still life / Style leaf*. La artista transcribe a cuatro paños negros calados las páginas fotografiadas – y levemente arrugadas – del texto del escritor francés, cuya literatura ha sido un referente valioso para el estudio de la imagen en la obra de Bengoa. Metodológicamente, el paso de la fotografía al fieltro de lana inicia con el arrugado de las páginas, que son ligeramente estiradas para desafiar al lente de la cámara al momento de realizar el registro. Este último es redibujado por computador y traspasado a una matriz que Bengoa utiliza para dibujar y calar el texto sobre los paños negros. Dicho proceso da como resultado la instalación de la obra final, donde la imagen fotográfica referencial se ve alterada en términos de colores, textura y escala debido a su transcripción al fieltro de lana.

1.2. Traducción, intermedialidad e intertextualidad en *Still life / Style leaf* (2014)

A partir de lo anterior, resulta importante prestar atención e indagar en los múltiples juegos de traducción, intermedialidad e intertextualidad que se disuelven y emergen en el modo de operar de la artista y su vinculación con la écfrasis. Se comenzará por explicar qué sucede a nivel particular en el paso de la fotografía al fieltro de lana, y luego a nivel general en la transcripción del medio verbal al visual, del capítulo de Perec a la obra de Bengoa.

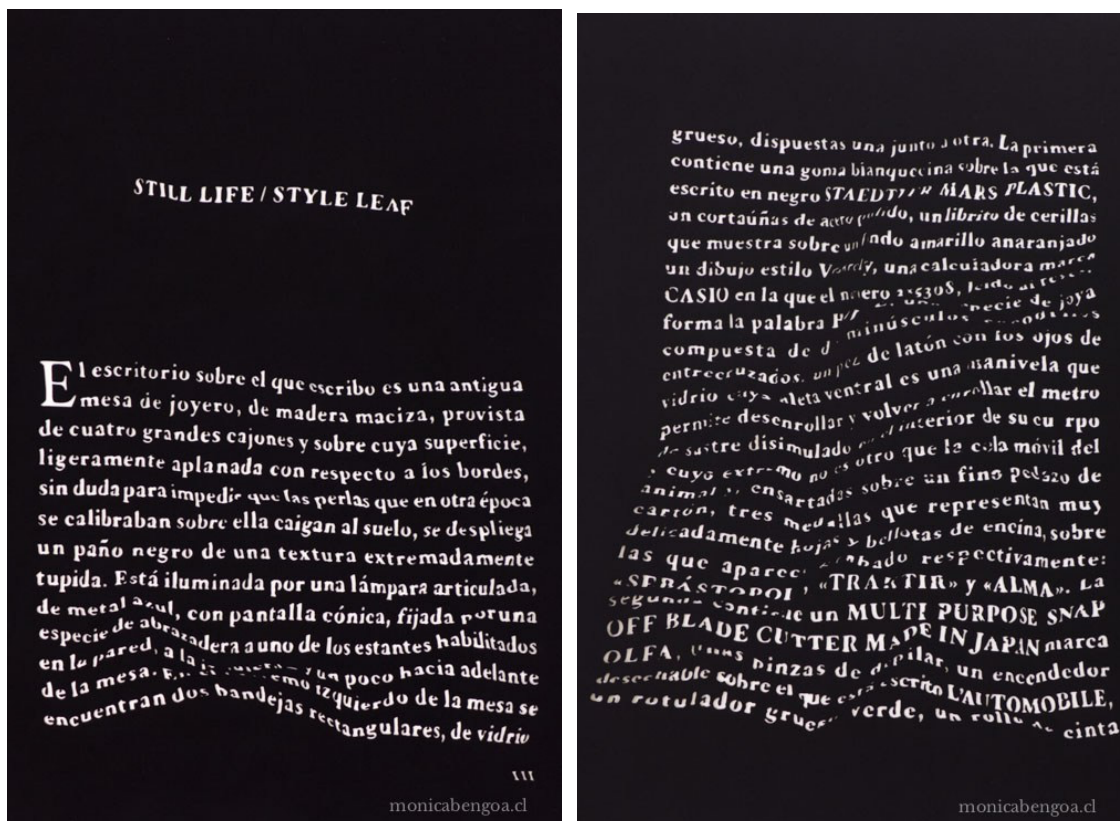


Fig. 2 y 3. Mónica Bengoa. *Still life / Style leaf*, 2014.

Fieltro de lana natural calado a mano, detalle.

ARCO 2014 (con autorización de la autora).

Como ya hemos mencionado, para Tognetti (2016) la écfrasis conlleva una operación de traducción: el traspaso de un código original (lengua de origen) hacia un código derivado (lengua derivada) con el objetivo de que la última sea análoga a la primera. Esto implica una transformación que deja elementos del original perdidos para siempre, pero que al mismo tiempo expande sus límites hacia su versión más vasta y renovada.

Por medio del paso de la fotografía al fieltro de lana, Bengoa enfatiza el trabajo de traducción al poner en crisis la representación misma del objeto. La artista busca dar cuenta de la pérdida de información de la imagen fotográfica referencial en su traducción al fieltro de lana. Debido a las restricciones cromáticas y a las características particulares del material textil, Bengoa genera una imagen en negativo a partir de la matriz del texto, invirtiendo la relación de colores de las páginas originales (Fig. 2 y 3). Por otro lado, a causa de los altos contrastes que genera el calado a mano, la falta de foco que captura la cámara en las zonas arrugadas del capítulo de *Perec* adquiere un relieve significativo en los paños. Las letras apiladas en el suelo de la galería buscan evidenciar la pérdida causada por la traducción de la imagen fotográfica original (Fig. 4).



Fig. 4. Mónica Bengoa. *Still life / Style leaf*, 2014.

Fieltro de lana natural calado a mano, detalle.

ARCO 2014 (con autorización de la autora).

Por otro lado, la operación de traducción de la fotografía al fieltro de lana natural también enfatiza el carácter intermedial de la obra, debido a que entran en juego dos medios de significación y representación distintos. Esto permite generar un cruzamiento entre disciplinas, marcado por la preocupación por la materia, la técnica, la diferencia y oposición. La obra *Still life / Style leaf* pone en relieve las condiciones mediales de la fotografía y fieltro

de lana. Al poner en crisis la representación, las cualidades técnicas del soporte artesanal (fieltro de lana) visibilizan la ausencia del soporte mecánico (fotografía), dando cuenta del origen técnico de la imagen referencial por contraste y oposición. De esta forma, la pérdida genera una ganancia que permite entrever funciones relativas a la cámara, tales como: composición, encuadre, enfoque, desenfocado, profundidad de campo, etc.

A nivel particular, Bengoa desplaza un sistema de signos fotográfico-mecánico hacia un sistema de signos textil-artesanal en un acto de traducción intersemiótico donde, acabada la polaridad, ojo y mano convergen en uno solo. El fenómeno fotográfico, como fenómeno perceptivo, alude a la escopia – entendida como la captación interior de una imagen –; mientras que el fieltro de lana, que opera con su textura, manifiesta la percepción táctil del textil – término que comparte su raíz etimológica latina¹¹ con la palabra “texto” –. Por lo tanto, en la operación de traducción de la fotografía al fieltro de lana subyace como analogía una transformación de imagen en texto. De esta forma, Bengoa genera una lectura circular en torno a la écfrasis, la que explicaré con más detalle en la tercera parte de este análisis que se refiere a *Still life / Style leaf* como *metaimagen* esquemática.

El cruce intermedial y las operaciones de traducción antes mencionadas repercutirán semánticamente a nivel general en la transcripción del medio verbal al visual, del capítulo de Perec a la obra de Bengoa. En términos de signo, forma y material, Bengoa traduce y reconvierte la representación verbal de Perec en una visual, pasando del texto a la imagen como resultado de una reflexión en torno a las operaciones literarias del escritor francés. Sin embargo, la artista no pretende realizar una copia exacta del original, sino más bien expandir las fronteras del texto para transformarlo y enfocarlo hacia nuevas direcciones. Bengoa transcribe el relato que Perec escribió apoyado en la superficie del paño negro de su escritorio, sobre el material calado de fieltro de lana del mismo color, generando un símil con el original. Por otro lado, produce un efecto de trampantojo en que la legibilidad se traduce

¹¹ “‘Texto’ y ‘textil’ comparten la raíz etimológica latina *texere*, verbo en presente infinitivo que refiere a ‘tejer, trenzar, entrelazar’. Si la mente une morfemas y organiza palabras que ocuparán el lugar del concepto; las manos transforman las fibras en hilos, y los hilos en telas que tomarán la forma del cuerpo” (Alarcón, 2020).

en visibilidad mediante la deconstrucción del texto en las páginas arrugadas, que se muestra y esconde a la mirada, anulando la posibilidad de leer el relato completo de manera comprensible. Al mismo tiempo, Bengoa altera la actividad del lector al aumentar la escala del texto en los paños de fieltro desplegados a lo largo de los muros de la galería, pasando de una lectura en posición horizontal a una vertical conducida por el recorrido del espectador por el espacio de la exposición. Finalmente, mediante el calado y la acumulación de las letras en el piso, Bengoa visibiliza su actividad como artista y la del escritor, evocando la labor artesanal que hay detrás de cada letra que construye el relato.

En términos de intertextualidad, la écfrasis permite demostrar que no existe una diferencia sustancial entre textos e imágenes desde el punto de vista semántico, abriendo la posibilidad de un libre intercambio y transferencia entre el arte verbal y el visual. Debido a que toda experiencia perceptiva es, de antemano, interpretada lingüísticamente, la écfrasis da lugar a la interrelación entre dos textualidades. Por lo tanto, las operaciones de traducción visual que realiza Bengoa – desde la fotografía al fieltro de lana en particular, y del medio verbal al visual en general – se relacionan intertextualmente con el relato de Péric a nivel semántico. Bengoa logra visibilizar activamente la imagen vívida del texto ecfrástico del escritor mediante múltiples juegos de traducción. De esta forma, tal como menciona María José Delpiano, “la obra de Bengoa ilumina la literatura tanto como la literatura ilumina su obra” (2014).

Respetando la mirada esquematizada de Péric que describe detallada y minuciosamente los objetos presentes en su escritorio, Bengoa pone de manifiesto el acto de inventariar lo inadvertido e infraordinario a partir de las diferentes operaciones y recursos visuales que emplea en la construcción de su obra, según su interés por pensar y clasificar. En primer lugar, la exhaustiva y rigurosa observación de Péric se expresa en la metodología de Bengoa, puesto que recalca la configuración de la obra basada en un formato predeterminado tipo hoja de estilo. El texto detenido es minuciosamente calado a mano por la artista, quien es guiada por la aplicación esquematizada de la matriz de corte, conforme sitúa las palabras sobre la tela. Como metáfora y evidencia del acto de pensar y clasificar

presente en la actividad de inventariar, aparecen apiladas en el piso de la galería las letras residuales del corte artesanal bajo sus respectivas páginas.

En segundo lugar, Bengoa alude al recurso literario de puesta en abismo que Perec utiliza para revelar la imposibilidad inherente al acto de inventariar el cotidiano de manera conclusa. Al retomar la descripción del paño negro en el que se encuentra el papel sobre el cual escribe, Perec re-presenta el texto dentro del texto. Por su parte, Bengoa mantiene el material textil y su color como punto angular de la expresión del eterno retorno. De manera que, el texto que yace sobre la tela que cubre el escritorio de Perec es transcrito visualmente por Bengoa sobre la misma; transformando a su vez el fieltro de lana en su propia mesa de trabajo. Por otro lado, la imagen del texto desplegada a lo largo de los muros de la galería sirve para recalcar dicha puesta en abismo, debido a que el espectador se ve rodeado por la marejada de un relato que emerge y se sumerge en los escorzos de las arrugas traducidas a los paños, en un constante ir y venir de legibilidad y visualidad.

Finalmente, mediante el mismo recurso del arrugado de las páginas, Bengoa remarca la exhaustividad de un cometido imposible y revela el carácter arbitrario y excluyente de la parcialidad de la mirada de Perec sobre su escritorio. La artista determina zonas de ilegibilidad que, debido a los altos contrastes del material calado, terminan transformándose en visualidad. Al mismo tiempo, mediante el aumento de la escala de las páginas, Bengoa nos invita a observar con mayor detalle las arrugas, retornando la reflexión hacia su interés por prestar atención a lo inadvertido mediante la ampliación de la inframirada.

A nivel general, la traducción intermedial del medio verbal en el visual en el paso del relato de Perec a la obra de Bengoa homogeniza las distintas materialidades, haciendo que el decir y el ver entren en comunidad según nuevos procedimientos donde el discurso se convierte en visualidad y lo visible en discursivo. Dicha intermedialidad abre un espacio híbrido para la construcción de figuras de heterogeneidad, de las cuales la obra *Still life / Style leaf* correspondería a la producción de un *iconotexto*, debido a que imagen y texto se yuxtaponen en una presencia material conjunta, terminando por transgredir las oposiciones semióticas que tradicionalmente los separaban. La artista añade a la construcción del texto

formas de significación sintéticas de orden icónico y plástico en la interacción creadora entre el medio verbal y el visual.

De esta forma, Bengoa perturba los postulados lingüísticos y filosóficos tradicionales que separaban ambos medios según las limitaciones de Lessing. La artista contradice el supuesto de que la comunicación verbal es inherentemente argumental y discursiva, mientras que las artes visuales están dotadas de espacialidad y formas corpóreas; poniendo de manifiesto el carácter híbrido de su obra. Bengoa lleva a cabo el objetivo cúlmine de la esperanza efrástica al superar las relaciones de oposición tradicional entre imagen y texto, demostrando que el lenguaje verbal puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el lugar del lenguaje verbal. Por ende, consigue hacer que el relato de *Perec* se detenga, se vuelva icónico y se congele en una disposición estática y espacial; al mismo tiempo que dota a las artes visuales de temporalidad y presencia narrativa, gracias a una interacción que solo puede describir la éfrasis. Un análisis comparativo no daría a vasto con la complejidad de esta obra, debido a que respetaría los modelos históricos y conceptuales instaurados por Lessing. Por el contrario, la reflexión efrástica en torno a los fenómenos de traducción, intermedialidad e intertextualidad permiten redescubrir el valor de esta convergencia.

1.3. *Still life / Style leaf* como *metaimagen* esquemática

A raíz de lo mencionado anteriormente, podemos concluir que la obra *Still life / Style leaf* de Bengoa conforma una *metaimagen* esquemática de la relación entre imagen y texto, ya que da imagen a la teoría de Mitchell. La obra de Bengoa escenifica el autoconocimiento de las imágenes que son capaces de entregar un discurso de segundo orden sobre su propia naturaleza e historia, al mismo tiempo que permite observar la actividad del espectador al envolverlo como objeto de su propia mirada. De esta forma, su obra como *metaimagen* reflexiona en torno a las intersecciones entre la visualidad y el lenguaje escrito, revelando la manera en que la experiencia visual y verbal están entretejidas.

Retomando las reflexiones anteriores, es posible señalar en términos de *metaimagen* que la obra de Bengoa genera una lectura circular en torno a la éfrasis, expresada en los

múltiples juegos de traducción ya mencionados. Se trata de la construcción de una obra que, en su origen teórico y visual, redonda en cuanto a los mecanismos técnicos de construcción ecfrástica en la relación entre imagen y texto. En primer lugar, respecto a la operación teórica, el relato *Still life / Style leaf* de Perec sobre los objetos presentes en su escritorio es el resultado de la representación verbal de una representación visual, que transforma la imagen en un texto. Por su parte, la obra *Still life / Style leaf* de Bengoa basada en el capítulo de Perec, se trata de la reconversión visual de la representación verbal, que re-transforma el texto en imagen. Sin embargo, en segundo lugar, respecto a la operación visual subyacente, Bengoa desplaza un sistema de signos fotográfico-mecánico hacia un sistema de signos textil-artesanal. De esta forma, debido a que el fenómeno fotográfico alude a la escopia y el fieltro de lana manifiesta una percepción textil, es posible señalar que tras esta operación se esconde como metáfora una sub-transformación de imagen en texto; lo que genera una lectura circular en torno a la écfrasis.

El énfasis de esta obra está puesto en las operaciones de traducción y las implicancias técnicas de la écfrasis entendida según la perspectiva de las teorías de la imagen de Mitchell. Por el contrario, la obra *Composición de palabras* (2014) a analizar en el siguiente capítulo, incorporará un contenido conceptual político a los juegos de traducción verbal-visual, desplazando el énfasis técnico hacia los efectos semánticos producidos por las dimensiones de alteridad ecfrástica.

III. ANÁLISIS ECFRÁSTICO: *COMPOSICIÓN DE PALABRAS* (2014)

1. Presentación de la obra

La obra *Composición de palabras* surge como una respuesta tentativa a la pregunta de Bengoa en torno a su posible relación con la cultura de los pueblos originarios que, hasta ese entonces, había sido inexistente en términos personales y artísticos (Bengoa, 2014). En el marco de esta sinceridad, la artista incorpora a su reflexión sus intereses vinculados con la exploración de lo inadvertido e infraordinario, la traducción manual del medio fotográfico y la presencia de la palabra escrita. *Composición de palabras* (Fig. 5) consiste en una instalación de un mural de fieltro de lana natural calado a mano de 192 x 556 cm. conformado por tres piezas distintas. Cada una contiene la imagen de un árbol interrumpida por un breve texto que se ubica en el centro de la composición. Por su parte, la secuencia de árboles – de izquierda a derecha – comienza por mostrar sus ramas desnudas hasta revelar el crecimiento de sus hojas; pasando por el calado que va desde el negativo al positivo y de vuelta al negativo. En cambio, el texto escrito por Bengoa en español es traducido al mapudungun en el segundo paño y reconvertido al español en el tercero, por Carmen Caripan Catricura y Margarita Ortiz-Caripan.



Fig. 5. Mónica Bengoa. *Composición de palabras*, 2014.

Fieltro de lana natural calado a mano, 192 x 556 cm.

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia 2014 (con autorización de la autora).

El proceso creativo de *Composición de palabras* considera la redacción del relato escrito por Bengoa en el origen de la obra, el cual busca plasmar una observación basada en lo inadvertido e infraordinario de elementos de la naturaleza y el tiempo de espera anterior a la lluvia. Por otro lado, Bengoa realiza un registro fotográfico del follaje de los árboles para utilizarlo de manera referencial. Tanto el texto como la imagen son redibujados por Bengoa por computador, para luego ser traspasados a un plotter de corte que genera una matriz a escala, la que utiliza para calar manualmente las figuras sobre el fieltro de lana natural.

2. Análisis efrástico

A diferencia de la obra *Still life / Style leaf*, donde el énfasis está puesto en la dimensión técnica de la écfrasis y sus múltiples juegos de traducción, *Composición de palabras* incorpora un contenido conceptual político a dichas operaciones. A pesar de las similitudes metodológicas, esta obra se distingue de la anterior debido a que el texto es de autoría de la misma artista, por lo que su escritura está contemplada dentro de la creación de la obra. Por otro lado, en términos estrictamente semióticos – a nivel de signo, en la relación significado-significante¹² –, *Composición de palabras* mantiene intactos los límites perceptuales entre el estrato visual y el lingüístico, para que el texto conserve su legibilidad y la imagen su iconicidad. Bengoa abre un espacio de interacción heterogénea entre imagen y texto, donde ambos medios conviven paralelamente dentro de la obra, al mismo tiempo que dialogan y se complementan, haciendo que el uno se refleje en el otro.

Por lo tanto, el siguiente análisis efrástico se estructurará de forma distinta al del capítulo anterior, para atender a las particularidades de la obra *Composición de palabras*. De manera que, para facilitar la lectura, lo que resta de este capítulo se estructurará en tres partes. La primera etapa consiste en explicar los diferentes juegos de traducción, intermedialidad e intertextualidad sobre los cuales se construye la obra; para luego demostrar cómo Bengoa transgrede los postulados de Lessing mediante una figura de heterogeneidad específica. Por

¹² Un signo se compone por dos partes: su significado y su significante. El significado se refiere al concepto o idea que el signo señala; mientras que el significante corresponde a la parte material que constituye al signo. Por ejemplo, en las imágenes de los árboles de la obra de Bengoa, el significado sería el concepto de árbol y su significante serían las cualidades materiales que componen sus formas.

otro lado, la segunda parte pretende analizar las repercusiones semánticas de las operaciones de traducción sobre las dos dimensiones de alteridad efrástica; centrando la reflexión en el contenido conceptual político que surge de la relación entre imagen y texto. Finalmente, la última etapa busca concluir por qué es posible señalar que la obra *Composición de palabras* proporciona una *metaimagen* esquemática de la éfrasis como práctica social.

2.1.Traducción, intermedialidad e intertextualidad en *Composición de palabras* (2014)

Dicho esto, se proseguirá a analizar los múltiples juegos de traducción, intermedialidad e intertextualidad presente en la obra *Composición de palabras* y su vinculación con la éfrasis. Por lo tanto, se comenzará por explicar estas operaciones a nivel de la imagen, prestando atención al paso del negativo al positivo y su reconversión al negativo; para luego indagar en lo que sucede a nivel del texto, en relación con el paso del español al mapudungun y su regreso al español. Finalmente, se pretenderá profundizar en el diálogo entre ambas operaciones, para concluir explicando de qué manera se complementan mutuamente y la una se vuelve reflejo de la otra.

A nivel de la imagen, las operaciones de traducción se dan en dos ámbitos: en la transcripción de la fotografía de los árboles al fieltro de lana calado, por un lado, y en la secuencia del paso negativo-positivo-negativo, por el otro. Al igual que en *Still life / Style leaf*, Bengoa desplaza la fotografía de los árboles (código original) hacia el material textil (código derivado), dejando elementos de la imagen referencial atrás para expandir sus límites hacia nuevas direcciones. Nuevamente, las restricciones cromáticas del fieltro de lana y las características particulares del medio artesanal producen una traducción monocromática de altos contrastes – de tono morado en el primer y último paño, y rojizo en el del centro – que suprime información visual de los detalles de la corteza, las ramas y las hojas que se podrían haber apreciado en la fotografía referencial. Bengoa pone en crisis la representación del objeto al enfatizar una relación inestable de distancia y cercanía, diferencia y semejanza, entre la imagen original y su recomposición manual.

Mediante el corte artesanal, Bengoa reduce los árboles a su expresión mínima, transformando la fotografía referencial en siluetas que operan sobre el fieltro de lana desde su calado en negativo al positivo, y nuevamente al negativo. De manera que en el primer paño podemos observar en negativo las ramas desnudas del árbol, donde el fieltro de lana morado da superficie al fondo sobre el cual se articulan las figuras. El segundo paño muestra en positivo las ramas del árbol con indicios de crecimiento de hojas, donde el fondo es vaciado y la imagen adquiere materia a partir de la tela roja. Finalmente, el último paño regresa a su construcción en negativo, para mostrar la figura del árbol revestido en hojas recortada sobre un fondo de fieltro de lana igualmente morado.

En términos de intermedialidad, una vez más, Bengoa pone en juego dos medios de significación y representación distintos, el fotográfico-mecánico y el textil-artesanal, generando un cruzamiento que enfatiza la materia, la técnica y la diferencia. *Composición de palabras* da cuenta del origen técnico de la imagen, al visibilizar la ausencia del soporte mecánico mediante las cualidades del soporte artesanal, por contraste y oposición. A su vez, el traspaso de la imagen referencial al material textil devela cuestiones relativas al medio fotográfico, que son enfatizadas por el calado en secuencia negativo-positivo-negativo que alude a los procesos químicos del revelado fotográfico. Al mismo tiempo, el corte artesanal reivindica la factura de la artista cargada de ensayo y error, característica del trabajo manual.

Es posible señalar a nivel de la imagen que en el interior de la operación intermedial, que desplaza el sistema de signos fotográfico-mecánico hacia uno textil-artesanal, subyace como analogía una transformación de imagen en texto – si es que conservamos la idea del capítulo anterior de que el fenómeno fotográfico alude a la escopia y el fieltro de lana manifiesta una percepción textil –. En la obra *Composición de palabras*, esta sub-relación intermedial entre imagen y texto no se detiene aquí, sino que es potenciada por Bengoa al otorgarle una dimensión secuencial-narrativa a la triada de árboles. De manera que es posible sostener que existe una estructura diegética – si consideramos las piezas como conjunto y no como unidades independientes –; un relato interno en las imágenes que narra el crecimiento gradual de las hojas de los árboles dotadas de temporalidad. Sin embargo, si entendemos las imágenes de los árboles por separado, es decir, individualmente y no como tríptico – por lo

tanto, desprendidas de su narratividad secuencial diegética –, podemos señalar que cada una se mantiene dentro de los límites semióticos de su propia iconicidad, en cuanto a su relación entre significado y significante.

A nivel del texto, debido a que Bengoa es la autora del relato – el cual fue pensado y escrito para la elaboración de esta obra –, convenimos señalar que su escritura conforma parte de *Composición de palabras*, incluyendo así los mecanismos de creación basados en la producción de una matriz y su posterior calado sobre fieltro de lana. Esto último se debe a que resultaría problemático pensar, en términos de traducción, el texto como una pieza que antecede materialmente a la obra y es transcrita en ella. El relato mismo forma parte de la instalación, a diferencia de lo que sucede en el caso del capítulo de Perec *Still life / Style leaf*, que posee una autoría, soporte y materialidad independiente. Por lo tanto, las operaciones de traducción a nivel del texto se reducen a la transcripción del español al mapudungun, y del mapudungun al español. Cabe señalar que el desarrollo de las siguientes ideas se fundamenta principalmente en la lectura de los textos de Mónica Bengoa y María José Delpiano sobre esta obra.

El relato, originalmente escrito en español por Bengoa, está basado en la observación de un cultivo que requiere agua con urgencia y el tiempo que falta para que al fin llueva. Se trata sobre el espacio común en la sencillez de esa espera, entre la inquietud frente la pérdida inminente, su resignada aceptación y la esperanza de un destino favorable (Bengoa, 2014):

Supuse que iba a llover. Hace tres días parecía que por fin el agua aliviaría la tierra, pero no ha sido así. Lentamente comenzaban a brotar minúsculos tallos verdes – apenas visibles a ras de suelo –, irguiéndose con esfuerzo. Y aunque el sol los está quemando, aplastando, sólo me queda confiar en que resistirán hasta que llegue la lluvia. La tierra se seca. Sigo esperando.

Luego, el relato de Bengoa es transcrito al mapudungun y reconvertido al español por Carmen Caripan Catricura y Margarita Ortiz-Caripan. Esto da como resultado la elaboración del siguiente texto en lengua mapuche, por un lado:

Mawvnalu felefui. Kvla antv fel fui mawvnalu ko chaufumualo mapu felefui, welu mawvnlai. Wezakechi choyvn kachu pichikey karvn – amvn pewfelei mapu mew – kymekeci petu tripay. Welu ti antv arei machiao areniei. Mawvnle kyme amui kom. Ankvi mapu xufken felewei. Inche manelnielu.

y su contigua retraducción al español, por el otro:

Esperaba que lloviera, pero no llovió. Hace tres días parecía que por fin papá dios traería el agua a la tierra, pero no ha llovido. Lentamente comenzaban a brotar y a salir pequeñas hierbitas verdes – apenas visibles en la tierra –, levantándose con esfuerzo y trabajo. El solo está quemando, demasiado, tanto calor que hace arder, todo sanará e irá bien si llueve. La tierra se seca como ceniza. Sigo esperando y confiando.

Las operaciones de traducción implican una disipación y una ganancia, es decir, transforman al objeto de manera que el original es renfocado y enriquecido, perdiendo algunas de sus propiedades en el proceso. Debido a la complejidad y distancia entre ambas lenguas, la traducción del texto al mapudungun y su reconversión al español incorpora sutiles diferencias en relación con el relato original, sin abandonar necesariamente por completo su cometido. Esto queda evidenciado al momento de comparar el texto del primer paño con el del último, donde las palabras en español se ven alteradas por el valor agregado y la pérdida que devela el paso por el mapudungun.

Por su parte, la lengua mapuche está arraigada en la oralidad y posee una diversidad de manifestaciones e innumerables variantes dialécticas basadas en pautas que permiten su memorización, tales como ritmo, gestualidad y repetición. Al mismo tiempo, el mapudungun es un idioma aglutinante debido a que sus palabras se forman por la aglutinación de morfemas y elementos léxicos, de manera que una sola palabra puede necesitar ser traducida a otras lenguas por una frase completa. A su vez, este idioma posee un gran espesor descriptivo que le permite invocar al orden visual mediante el lingüístico, componiendo y transmitiendo principalmente imágenes que aluden a lugares, objetos y sujetos. La versatilidad del mapudungun le ha permitido modificarse con el tiempo en contacto con culturas externas y

adaptarse por necesidad a una versión escrita, lo que complejiza incluso más su vocablo. Dicha complejidad plantea una serie de dificultades en el ejercicio propuesto por Bengoa, el que refleja la inestabilidad y riqueza del encuentro del mapudungun con el español. De esta forma, la reconversión del texto en mapudungun al español pretende visibilizar cuestiones relativas a las operaciones de traducción, con tal de vislumbrar las pérdidas y ganancias respecto al relato original. Una vez que el texto de Bengoa es retraducido al español, deja de ser el mismo de antes y cambia para manifestar las diferencias que surgen del entrecruzamiento con la lengua mapuche. La carga descriptiva del mapudungun se enfrenta a la capacidad de abstracción de la lengua española. En este sentido, la figura mapuche del “papá dios” interviene para fundamentar la experiencia sagrada de la naturaleza, donde la lluvia es traída por un ser ancestral para sanar la tierra; mientras que la figura abstracta del “sol que aplasta los brotes” en español, es reemplazada por una clave más descriptiva y concreta como lo es “el sol hace arder la tierra” (Delpiano, 2015).

En cuanto a la operación intermedial entre el sistema de signos verbal y el visual, el texto adquiere calidad de imagen al exponer una variante estética que atiende a cuestiones formales como: tipografía, forma, color y escala. El texto gana espacialidad mediante el despliegue de los paños de fieltro de lana a lo largo de los muros de la galería, donde la lectura del espectador es condicionada por su recorrido. Bengoa potencia el carácter intermedial de la obra debido a que el texto en mapudungun evoca el orden visual, a causa de las características altamente descriptivas de este idioma. Sin embargo, a pesar de lo señalado, en esta obra el texto también requiere conservar sus límites semióticos para mantenerse completamente legible.

Finalmente, podemos concluir que las operaciones de traducción a nivel de la imagen y a nivel del texto dialogan entre sí y se complementan a partir de una interacción heterogénea que mantiene intactos sus límites semióticos. Como si se tratase de un espejo, la secuencia de imágenes se vuelve reflejo de la secuencia de textos, y viceversa. En términos intertextuales – entendiendo que todo lo que miramos es interpretado lingüísticamente –, los préstamos entre el texto y la imagen resultan ser lo más sugerente del ejercicio.



Fig. 6. Mónica Bengoa. *Composición de palabras*, 2014.

Fieltro de lana natural calado a mano, detalle.

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia 2014 (con autorización de la autora).

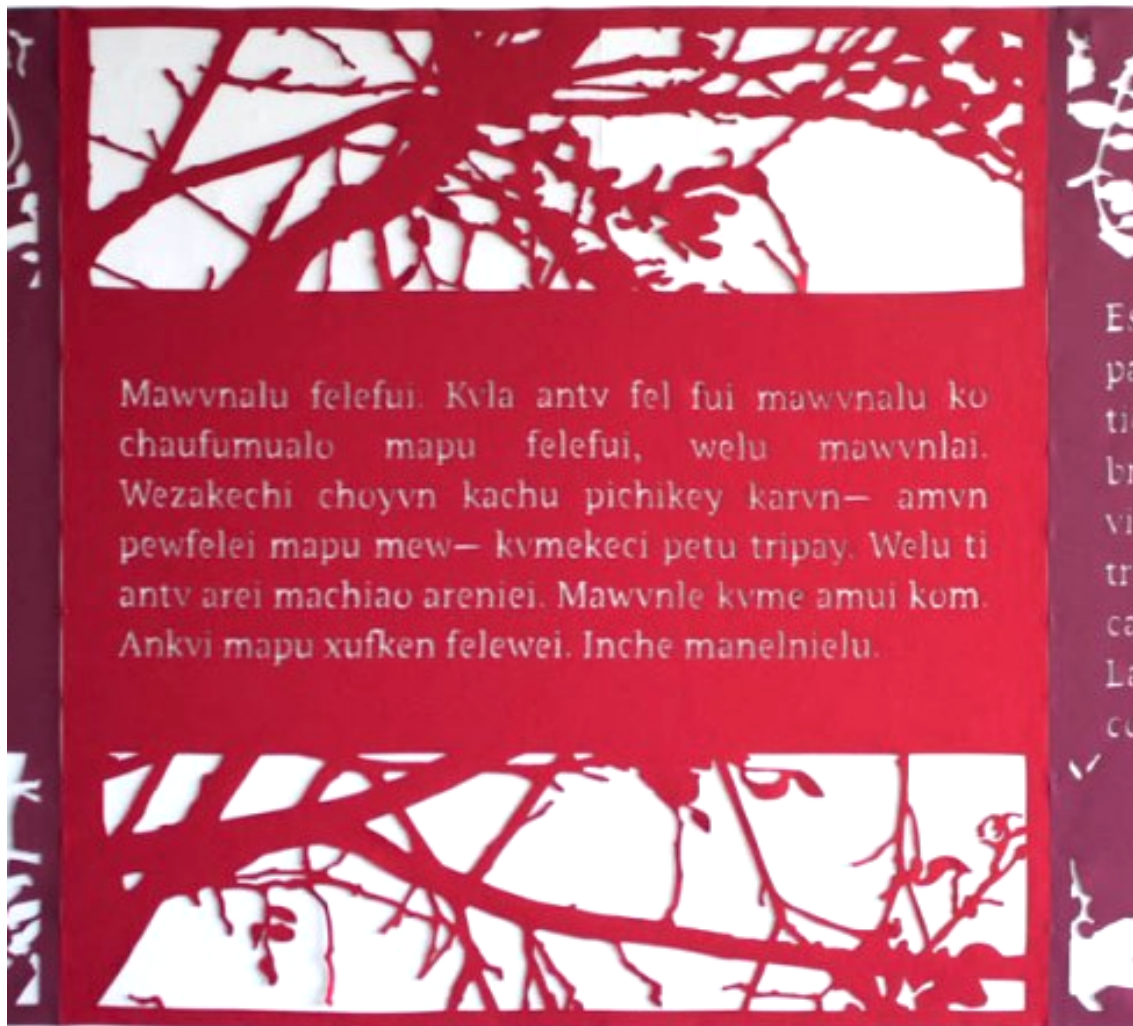


Fig. 7. Mónica Bengoa. *Composición de palabras*, 2014.

Fieltro de lana natural calado a mano, detalle.

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia 2014 (con autorización de la autora).

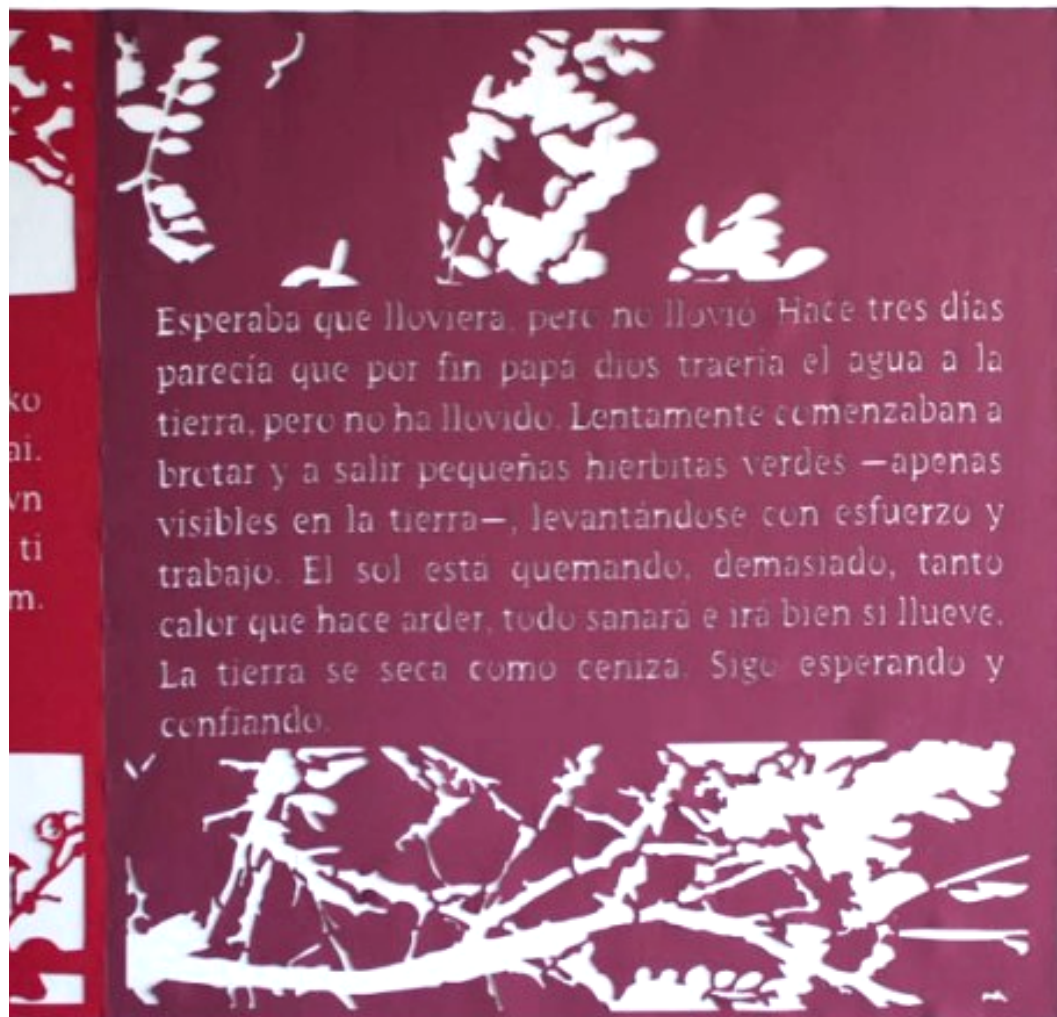


Fig. 8. Mónica Bengoa. *Composición de palabras*, 2014.

Fieltro de lana natural calado a mano, detalle.

Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia 2014 (con autorización de la autora).

Respecto a la intertextualidad de la obra, las imágenes sobre el crecimiento de las hojas en los árboles son reflejo de los textos sobre la espera a la lluvia. A la vez, el carácter descriptivo del texto se vincula de manera intertextual con la imagen en el nivel de detalles que conforman las siluetas de los árboles, la inframirada del grosor de cada rama y los brotes que despuntan (Delpiano, 2015). A modo de espejo, ambas operaciones de traducción – a nivel de la imagen y a nivel del texto –, poseen como factor común la transformación secuencial de un objeto hasta su posterior reconversión (que incorpora sutiles diferencias). A partir de este juego de reflejos, Bengoa genera duplas de traducción en cada pieza de su instalación, las cuales son: imagen negativa y texto en español (Fig. 6); imagen positiva y texto en mapudungun (Fig. 7); e imagen reconvertida al negativo y texto retraducido al español (Fig. 8). A estas se suman la secuencia de variaciones tonales que van desde el morado al rojo y de regreso al morado. Las diversas transformaciones manifiestas en la obra *Composición de palabras* incorporan la inestabilidad, la impermanencia y la fragilidad como asuntos centrales.

A nivel intermedial, la interacción entre imagen y texto en la obra *Composición de palabras* abre el diálogo entre ambas disciplinas, permitiendo que el decir y el ver entren en comunidad y se complementen mutuamente. Sin embargo, ambos medios conservan sus límites semióticos intactos – aquellos referidos a la relación constitutiva significante-significado –, de manera que es posible distinguir claramente la imagen del texto. Por lo tanto, en relación con las figuras de heterogeneidad, cabe señalar que la obra *Composición de palabras* corresponde a la producción de una *imagentexto*, debido a que manifiesta un carácter antagónico y dialéctico que se traduce en una lucha de dominación heterogénea entre visualidad y escritura. De manera más específica, dentro de las subcategorías que distingue Alberdi, es posible identificar esta obra con la figura de *imagen-texto* (y no la de *imagen/texto*), ya que la relación entre el medio verbal y el visual absorbe un concepto común vinculado a las culturas originarias.

De esta forma, Bengoa pone en entredicho los postulados tradicionales de Lessing que separan ambos medios. La artista abre un espacio de dialogo común y mutua complementariedad que surge, en primera instancia, desde la heterogeneidad; al exponer en

paralelo las distintas operaciones de traducción internas al medio visual y al verbal. Bengoa produce una confluencia entre la temporalidad de la escritura y la simultaneidad de la imagen, dotando de narratividad y secuencialidad al medio visual, y de espacialidad al medio verbal en la sala de exposición. Nuevamente, la artista lleva a cabo el objetivo culmine de la esperanza ecrástica debido al carácter híbrido de su obra, que contradice la noción de que la comunicación verbal es intrínsecamente argumental y discursiva; mientras que la visualidad está dotada de una presencia espacial estática simultánea.

2.2.Repercusión semántica en las dimensiones de alteridad ecrástica

Las operaciones de traducción, intermedialidad e intertextualidad, antes mencionadas, repercutirán semánticamente en la construcción de un contenido conceptual político en la obra *Composición de palabras*. Es importante señalar que en este punto es posible que el análisis se abra a múltiples interpretaciones, sin embargo, la siguiente reflexión se basa únicamente en ideas relacionadas con las dimensiones de alteridad ecrástica. Entendiendo que, según Mitchell, la relación entre imagen y texto funciona como una sede de antagonismos políticos y sociales, cabe preguntarse ¿en qué sentido puede ser importante la forma en que los textos y las imágenes se yuxtaponen, mezclan o separan? y ¿qué valores se esconden detrás de esta comunión? – en torno a los elementos constitutivos de la obra *Composición de palabras* –.

La primera dimensión de alteridad, de orden binario, se manifiesta en cualquier tipo de relación donde exista un yo – sujeto que ve, habla y está activo – y un otro – objeto pasivo, visto, normalmente silencioso –. Por lo tanto, esta alteridad adopta todo el abanico de posibles relaciones sociales, políticas y culturales donde exista un yo como sujeto activo, y un otro como objeto pasivo, en términos jerárquicos. Históricamente, desde la llegada de los conquistadores españoles a América en el siglo XVI, el pueblo mapuche ha sufrido el exilio de su territorio, lengua y cultura. El mapudungun – idioma arraigado en la oralidad – carecía de un lenguaje escrito, por lo que los colonialistas utilizaron el alfabeto latino para transcribirlo, lo que implicó una pérdida de su raigambre oral. A lo largo de los años, esta lengua ha ido modificándose en contacto con lo extranjero, siendo el español el léxico que ha influido en su distribución. El mapudungun ha logrado sobrevivir en el tiempo a partir de

la necesidad de acoger la lengua española en su dialecto – mucho más de lo que el español ha acogido a la lengua mapuche –. Hoy en día, la presencia de este idioma originario ha sido relegada y excluida del terreno político, cultural y educacional chilenos. El mapudungun ha debido adaptarse al confinamiento para asegurar su subsistencia debido a las diferentes estrategias gubernamentales que oprimen y condicionan al pueblo mapuche.

Desde siempre, el pensamiento occidental ha tematizado al otro como una amenaza que debe reducirse. En este sentido, en términos de la primera dimensión de alteridad ecfrástica, es posible identificar al mapudungun como lo otro (objeto pasivo visto), que es sometido y silenciado por la lengua española, que correspondería al yo (sujeto activo que habla) de esta relación jerárquica. Por otro lado, el gobierno de Chile ha tendido a calificar al pueblo mapuche como una desviación visible a la norma y, por lo tanto, aquello que podemos nombrar como ajeno a la sociedad chilena. Las medidas gubernamentales en la Araucanía perciben la cultura mapuche como lo otro: una amenaza que debe ser controlada y reducida. La obra *Composición de palabras* de Bengoa no es indiferente al contexto nacional de opresión hacia el pueblo mapuche ni de lo delicado de este asunto. La artista comprende la histórica lucha de dominancia en que la lengua española ha subordinado y segregado sistemáticamente al mapudungun en el escenario cultural de nuestro país, el cual se ha visto en la obligación de adaptarse para su supervivencia. A partir de una reflexión honesta en torno a su posible relación con los pueblos originarios, Bengoa genera un espacio de comunión entre ambos idiomas, rompiendo las jerarquías de alteridad que los separan.

Por lo tanto, las operaciones de traducción, intermedialidad e intertextualidad intervienen en la obra en oposición y resistencia a la primera dimensión de alteridad ecfrástica señalada – en la que el mapudungun es subordinado y reducido por la predominancia del idioma español en Chile –. La obra *Composición de palabras* pone en crisis la representación y abre el diálogo entre la lengua mapuche y la española, generando un espacio heterogéneo de mutua complementariedad en el que imagen y texto se suman a la reflexión. A nivel del texto, las operaciones de traducción entre el español y el mapudungun no pretenden decantar en el sometimiento, sino que permiten que ambos idiomas resuenen el

uno en el otro. Bengoa genera un sano vínculo de hospitalidad en el que la reconversión al español (en el último paño) expresa la comunión entre ambas lenguas.

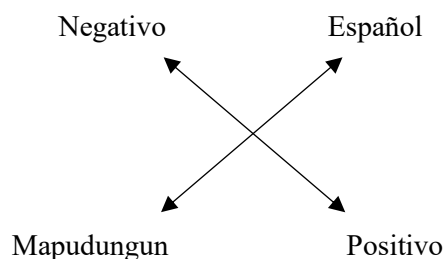
Por su parte, en el marco de la segunda dimensión de alteridad, el receptor es incluido como tercer término dentro de la relación sujeto-objeto (correspondiente a la primera dimensión de alteridad), dando como resultado una estructura triangular tipo: sujeto-objeto-receptor. De esta forma, el deseo del sujeto por poseer al objeto se transforma en una ofrenda para una determinada audiencia. En el caso de la obra *Composición de palabras*, Bengoa termina por romper esta relación de dominancia entre sujeto y objeto, generando el espacio de comunión antes mencionado. Por lo tanto, la artista transgrede los términos del triángulo ecfrástico, entregando una relación igualitaria entre sujeto-objeto (español-mapudungun) hacia el receptor (espectador). Debido a que el sentido de una lengua está anclado en una tradición y cosmovisiones específicas, para el espectador solo será posible comprender el contenido semántico de los textos si ha vivido y pensado en la costumbre de este idioma. Las reflexiones de Bengoa constatan que cualquier acercamiento a la cultura mapuche, no puede evadir la reflexión sobre su lengua (Delpiano, 2015). De esta forma, en la totalidad de los paños de la obra *Composición de palabras*, la artista expresa la fragilidad y la fortaleza de la supervivencia del mapudungun, al mismo tiempo que rescata su pensamiento, cosmovisión e historia. Para el espectador de habla hispana, Bengoa abre una puerta hacia el acercamiento a la cultura mapuche, quien históricamente se encontraba ajeno a este.

2.3. *Composición de palabras* (2014) como *metaimagen* esquemática

En conclusión, a raíz de lo anterior es posible señalar que la obra *Composición de palabras* de Bengoa conforma una *metaimagen* esquemática de la relación entre imagen y texto, debido a que da imagen a la teoría de Mitchell. Al igual que *Still life / Style leaf*, la obra de Bengoa entrega un discurso de segundo orden sobre su naturaleza e historia, debido a que es capaz de reflexionar sobre sí misma y escenificar el autoconocimiento de las imágenes. Al mismo tiempo, se inmerge en un aparato cultural móvil de conjuntos éticos, políticos y estéticos que permiten observar la actividad del observador, quién es envuelto como objeto de su propia mirada. Como *metaimagen*, la obra *Composición de palabras*

revela la forma en que la experiencia visual y verbal están entrelazadas, a partir de una reflexión en torno a las intersecciones entre la visualidad y el lenguaje.

Retomando las reflexiones anteriores, es posible señalar en términos de *metaimagen* que Bengoa genera dos lecturas circulares paralelas en torno a las operaciones de traducción a nivel de la imagen, por un lado, y del texto, por el otro. De manera que el paso negativo-positivo de la imagen se refleja en el paso español-mapudungun-español en el texto. Como si se tratase de una especie de espejo, ambas se complementan. Finalmente, es posible distinguir una relación de quiasmo que entrecruza los elementos principales de las operaciones de traducción negativo-positivo con las de español-mapudungun. La imagen en negativo se transforma en positivo y luego vuelve al negativo, así como el texto en español se traduce al mapudungun y se reconvierte al español. De esta forma, Bengoa vincula las relaciones negativo-positivo y español-mapudungun a partir de una mutua referencia y complementariedad, para dar origen a la obra, tal como ilustra el siguiente gráfico:



IV. CONCLUSIONES

La presente investigación se realizó con el objetivo de determinar la utilidad y pertinencia del uso de la écfrasis como herramienta de análisis de obras visuales contemporáneas que integran la relación entre imagen y texto, mediante el estudio de las teorías de la imagen de Mitchell. Esto con la intención de enriquecer la discusión artística nacional y ampliar los márgenes de estudio más allá de los límites de la perspectiva formalista y/o historiográfica dominante. Las obras *Still life / Style leaf* y *Composición de palabras* de Bengoa permitieron poner a prueba estos planteamientos. Por lo tanto, lo que resta de este capítulo se centrará en dar conclusión a la investigación, respondiendo a las preguntas planteadas al comienzo del documento: ¿existe un tratamiento teórico aplicado al análisis de obras visuales chilenas contemporáneas que contemple la relación entre imagen y texto, a partir de la écfrasis?; ¿es posible aplicar la noción de écfrasis a las obras *Still life / Style leaf* y *Composición de palabras* de Bengoa, como estudio de caso, en tanto vinculación significativa entre imagen y texto?; y ¿de qué manera la écfrasis, entendida según Mitchell, puede enriquecer el análisis de la relación entre imagen y texto en el escenario de las artes visuales chilenas contemporáneas? Mediante las distintas respuestas, se pretenderá determinar la utilidad y pertinencia de la écfrasis como herramienta de estudio en obras visuales contemporáneas que abarcan la relación entre imagen y texto.

En primer lugar, la revisión de ocho bibliotecas y repositorios nacionales especializados en las artes visuales permitió verificar que no existe un tratamiento teórico profundo – dentro de la crítica de arte chileno – que contemple la relación entre imagen y texto a partir de la écfrasis. A raíz de lo anterior, fue posible reconocer como problema la falta de amplitud de recursos teóricos para el análisis exhaustivo de obras visuales chilenas contemporáneas que abarcan la relación entre imagen y texto. Esto se debe a la reducción del campo de la crítica nacional a perspectivas de análisis formalistas y/o historiográficas, lo que genera un vacío en cuanto a la aplicación de herramientas alternativas para aquellas obras que trabajan la relación entre visualidad y escritura, al mismo tiempo que afecta y desplaza el desarrollo académico interdisciplinar de diversas áreas de estudio.

En segundo lugar, con la intención de llenar el vacío teórico señalado, se pudo comprobar que sí es posible aplicar un análisis ecfrástico a las obras *Still life / Style leaf* y *Composición de palabras* de Bengoa, que abarcan la relación entre imagen y texto. Las teorías de Mitchell sirvieron como herramienta efectiva para generar un estudio exhaustivo de ambas obras, en el cual la écfrasis permitió: indagar en los diferentes juegos de traducción, intermedialidad e intertextualidad que se disuelven y emergen en las instalaciones; demostrar de qué manera Bengoa transgrede los postulados de Lessing; expandir la reflexión a asuntos relativos a las dimensiones de alteridad ecfrástica; estudiar las diferentes repercusiones semánticas en las obras; y concluir que ambas obras proporcionan una *metaimagen* esquemática de la écfrasis como práctica social. La presente investigación pretendió generar un primer acercamiento a la utilización de la écfrasis como herramienta alternativa y complementaria al análisis visual tradicional de obras contemporáneas que abarcan la relación entre imagen y texto, a partir del resultado positivo que dio el estudio de las obras de Bengoa.

Finalmente, a raíz de esta investigación fue posible concluir que la écfrasis, entendida según la perspectiva de las teorías de la imagen de Mitchell, puede enriquecer el escenario de las artes visuales chilenas contemporáneas. Esto se debe a que permite ir más allá de los meros ejercicios comparativos en obras visuales que integran la relación entre imagen y texto, ya que estos respetan y mantienen los modelos históricos y conceptuales instaurados por Lessing, que separan tajantemente el medio verbal del visual como cosas distintas. La écfrasis permite sostener que la experiencia visual y verbal están entrelazadas y que uno puede y debe evitar la trampa de la comparación, debido a que las formas comunes de diferenciación no suponen un conocimiento estable con el cual regular las fronteras entre ambos medios. De esta forma, el diálogo entre imagen y texto es más estrecho gracias a un significado que solo puede describir la écfrasis. El proyecto de la esperanza ecfrástica expande las posibilidades de un libre intercambio y transferencia entre el arte verbal y el visual; donde las operaciones de traducción, intermedialidad e intertextualidad crean un espacio de comunidad entre ambos medios. Esto último permite superar la división entre imagen y texto mediante figuras de la heterogeneidad, tales como *fraseimagen*, *iconotexto* e *imagentexto*.

Debido a que nuestra percepción, de antemano, siempre es estructurada lingüísticamente; mirar, de por sí, conlleva un acto efrástico. Preguntarse qué es una imagen necesariamente implica una reflexión sobre la relación entre visualidad y escritura, lo que a su vez considera la manera en que los textos actúan como imágenes y viceversa. La presente investigación no busca declararse como el único tipo de análisis efrástico posible, ni dar cierre a la reflexión sobre imagen y texto. Por el contrario, se presenta como un punto de partida para abrir el campo investigativo de las artes contemporáneas a nuevas perspectivas que puedan abarcar el análisis efrástico desde otros ángulos, en contacto con otras teorías en beneficio de una apertura interdisciplinar.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Catálogos

- Bengoa, M. (2017). Tres 'sobre' y un paréntesis. *Una tentativa de inventario exhaustivo, aunque siempre inconcluso*, 5-14.
- Berríos, M. (2010). Observaciones desde adentro hacia afuera. *Chili, l'envers du décor*, 34-35.
- Charce, C. (2013). Mónica Bengoa: las inefables alegrías de la enumeración. *LIEUX / LIEUES Arte y naturaleza*.
- Delpiano, M. J. (2017). La "intransitividad" de la imagen fotográfica en la obra temprana de Mónica Bengoa. *Una tentativa de inventario exhaustivo, aunque siempre inconcluso*, 16-27.
- Delpiano, M. J. (2015). Trayectos de la traducción. El mapudungun, entre lo lingüístico y lo visual en composición de palabras de Mónica Bengoa. *Diálogos, arte contemporáneo y reconocimiento intercultural*.
- Dittborn, P. (2017). El espesor del color. *Una tentativa de inventario exhaustivo, aunque siempre inconcluso*, 28-38.
- Pérez Villalón, F. (2017). Cuatro calas en la obra de Mónica Bengoa. *Una tentativa de inventario exhaustivo, aunque siempre inconcluso*, 40-53.
- Pérez Villalón, F. (2012). *Einige Beobachtungen über Insekten und Wildblumen o Algunas consideraciones acerca de los insectos y las flores silvestres*.
- Viveros-Fauné. (2014). El literalista: lecciones de mirar, cortesía de la fotografía hecha a mano de Mónica Bengoa. *Still life / Style leaf*.
- Viveros-Fauné, C. (2017). Mónica Bengoa y el problema de lo real. *Una tentativa de inventario exhaustivo, aunque siempre inconcluso*, 54-63.
- Wendt, S. (2012). Extremadamente fuerte e increíblemente cerca. *The storytellers: Narratives in international contemporary art*, 74-77.

Libros

- García Varas, A. (2011). Lógica(s) de la imagen. En A. García Varas, *Filosofía de la imagen* (págs. 15-55). Salamanca: Eds. Universidad Salamanca.
- García Varas, A. (2011). Prólogo. En A. García Varas, *Filosofía de la imagen* (págs. 11-14). Salamanca: Eds. Universidad Salamanca.
- Horacio. (1986) *Arte Poética*. Edición de Aníbal González. Madrid: Taurus.
- Lessing, G. E. (1990) *Laocoonte*, E. Barjau (trad.). Madrid: Tecnos.
- Mitchell, W. J. (2009). El Giro Pictorial. En W. J. Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (págs. 19-38). Madrid: Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2011). El Giro Pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell (II). En A. García Varas, *Filosofía de la imagen* (págs. 71-86). Salamanca: Eds. Universidad Salamanca.
- Mitchell, W. J. (2009). El lenguaje visible: el arte de la escritura de Blake. En W. J. Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (págs. 103-136). Madrid: Akal.
- Mitchell, W. J. (2009). La écfrasis y el otro. En W. J. Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (págs. 137-162). Madrid: Akal.
- Mitchell, W. J. (2009). Más allá de la comparación: imagen, texto y método. En W. J. Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (págs. 79-99). Madrid: Akal.
- Mitchell, W. J. (2009). Metaimágenes. En W. J. Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (págs. 39-78). Madrid: Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2011). ¿Qué es una imagen? En A. García Varas, *Filosofía de la imagen* (págs. 107-154). Salamanca: Eds. Universidad Salamanca.
- Perec, G. (2008). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.
- Plutarco (1989). *Obras morales y de costumbres (Moralia) V*. Madrid: Editorial Gredos.

Documentos digitales

- Agudelo, P. A. (2011). Los ojos de la palabra: la construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y literatura N° 60*, 75-92.
- Alberdi Soto, B. (2016). Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. *Literatura y lingüística N° 33*, 17-38.
- Arias, L. M. (2016). ¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? : una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje . *Cuaderno57*, 137-155.
- Colorado Nates, O. (29 de abril de 2020). *Oscar en fotos*. Obtenido de Significado fotográfico: iconografía e iconología según Panofsky: <https://oscarenfotos.com/2015/08/08/significado-fotografico-iconografia-e-iconologia-segun-panofsky/>
- Tognetti, A. (2016). *Écfrasis: pensar lo pictórico desde lo poético*. Barcelona.

Sitios web

- Alarcón Martínez, L. (16 de diciembre de 2020). *Textere: texto y textil*. Obtenido de Acerca de: <https://textoytextil.wordpress.com/acerca-de/>
- Bengoa, M. (16 de diciembre de 2020). *Mónica Bengoa*. Obtenido de Composición de palabras: <http://monicabengoa.cl/obra/composicion-de-palabras/>
- Bengoa, M. (16 de diciembre de 2020). *Mónica Bengoa*. Obtenido de Still life / Style leaf: <http://monicabengoa.cl/obra/still-life-style-leaf/>
- Bengoa, M. (16 de diciembre de 2020). *Mónica Bengoa*. Obtenido de Tentativa de inventario: <http://monicabengoa.cl/exhibicion/tentativa-de-inventario/>
- *Biblioteca nacional de Chile*. (29 de abril de 2020). Obtenido de Buscador: <http://www.bibliotecanacional.gob.cl/sitio/>
- *Bibliotecas Pontificia Universidad Católica de Chile*. (29 de abril de 2020). Obtenido de Buscador: https://buscador.bibliotecas.uc.cl/primo-explore/search?vid=56PUC_INST&lang=es_CL
- *Centro cultural La Moneda*. (29 de abril de 2020). Obtenido de Buscador: <https://www.ccplm.cl/sitio/>

- *Centro de documentación de las artes.* (29 de abril de 2020). Obtenido de Buscador: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/cgi-bin/library.cgi>
- Delpiano, M. J. (16 de diciembre de 2020). *Mónica Bengoa.* Obtenido de Literatura y libro en la obra en fieltro de Mónica Bengoa: <http://monicabengoa.cl/texto/literatura-y-libro-en-la-obra-en-fieltro-de-monica-bengoa/>
- *Facultad de artes Universidad de Chile.* (29 de abril de 2020). Obtenido de Buscador: <http://www.artes.uchile.cl/>
- Justo Mellado, P. (16 de diciembre de 2020). *Mónica Bengoa.* Obtenido de Mónica Bengoa en ARCO 2014: <http://monicabengoa.cl/texto/monica-bengoa-en-arco-2014-justo-pastor-mellado/>
- *La panera.* (29 de abril de 2020). Obtenido de Buscador: <http://lapanera.cl/sitio/>
- Madrid Letelier, A. (16 de diciembre de 2020). *Mónica Bengoa.* Obtenido de El cuadro en el texto: mesas de trabajos: <http://monicabengoa.cl/texto/el-cuadro-en-el-texto-mesas-de-trabajos/>
- *Memoria chilena biblioteca nacional de Chile.* (29 de abril de 2020). Obtenido de Buscador: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html>
- *Mónica Bengoa.* (16 de diciembre de 2020). Obtenido de ARCO 2014: <http://monicabengoa.cl/exhibicion/arco-2014/>
- *Mónica Bengoa.* (16 de diciembre de 2020). Obtenido de Diálogos del reconocimiento: <http://monicabengoa.cl/exhibicion/dialogos/>
- *Mónica Bengoa.* (16 de diciembre de 2020). Obtenido de La mar de músicas: <http://monicabengoa.cl/exhibicion/la-mar-de-musicas/>
- *SciELO.* (29 de abril de 2020). Obtenido de Buscador: <https://scielo.org/>
- Viveros-Fauné, C. (16 de diciembre de 2020). *Mónica Bengoa.* Obtenido de El literalista: lecciones de mirar, cortesía de la fotografía hecha a mano de Mónica Bengoa: <http://monicabengoa.cl/texto/el-literalista-la-fotografia-hecha-a-mano-de-monica-bengoa/>