

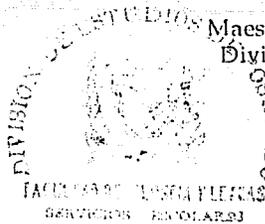
01046

1  
2 EJ

# Autorretratos en espejos convexos

Algunas relaciones entre el poema  
"Self-Portrait in a Convex Mirror"  
de John Ashbery y  
el cuadro de  
Francesco Mazzola,  
el "Parmigianino",  
del mismo título.

Irene María Artigas Albarelli



Maestría en Literatura Comparada  
División de Estudios de Posgrado  
Facultad de Filosofía y Letras  
UNAM

México, D.F. junio de 1995

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En primer lugar quisiera agradecer a Manuel Ulacia por la paciencia que tuvo para asesorar este trabajo. Además de los consejos e ideas que me dio, leyó y releyó los borradores de cada capítulo cuantas veces fue necesario. Originalmente, este estudio iba a ser la tesis de mi licenciatura en Letras Inglesas. De hecho, empecé a trabajarlo con esa idea bajo la tutoría de Charlotte Broad, a quien también agradezco su ayuda profundamente. Quisiera además mencionar la ayuda de Lois Parkinson, quien me sugirió mucha bibliografía y muchas ideas. También quisiera mencionar al Seminario Permanente de Literatura Comparada, en donde lei algunos de los borradores del trabajo y en donde se me sugirieron varios caminos a seguir. Esta tesis fue realizada gracias al apoyo de una beca de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico.

*how can I say things that are picture s*

Toni Morrison

*Los espejos nacieron para reflejar lo que muere.  
La música no se refleja en los espejos.  
El silencio tampoco.*

Francisco Hernández

*The central man, the human globe, responsive  
As a mirror with a voice, the man of glass,  
Who in a million diamonds sums us up.*

Wallace Stevens

# Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
<i>Ekphrasis</i> .....	<b>17</b>
<i>Collage</i> .....	<b>55</b>
<b>Manierismo</b> .....	<b>109</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>157</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>166</b>

# Introducción

One would like to imagine some useful analogy between the two arts. But just try to brushing-in words in Monet's manner, or Van Gogh's, or telling your student that her poem needs warmth in the lower left corner, and see how far you can get. What can be learned from pictures, perhaps, is how to bring out the mysterious tale told by interlocking forms, by things themselves -- which comes through to the degree that the painter is also, in his way, a "poet".

James Merrill<sup>1</sup>

Aunque siempre hemos buscado correspondencias entre las artes, nuestras analogías han variado con el tiempo. Así, por ejemplo, el epígrafe de James Merrill, aunque en un principio parece negar la posibilidad de cualquier correspondencia entre la pintura y la poesía, termina por referirse a una basada en la manera en que las formas pictóricas se relacionan para significar. Merrill considera que la pintura es un lenguaje, lo mismo que la poesía. Otros poetas, pintores y críticos de este siglo se han manifestado de la misma manera. Octavio Paz se ha referido a las profundas diferencias que existen entre los lenguajes verbales, plásticos o musicales pero sin olvidar que todos son sistemas expresivos capaces de significar y comunicar. Según él, los elementos que utilizan los pintores, músicos, arquitectos o escultores como materiales de composición no son radicalmente distintos a los de los poetas.<sup>2</sup> Ezra Pound escribió que un artista era vorticista cuando estaba interesado en la facultad creativa de su arte y no en la mimética, refiriéndose a cualquier tipo de artista: un poeta, un pintor, un escultor, un grabador.<sup>3</sup> Puede ser que en el presente, estos comentarios suenen triviales y hasta reiterativos, pero esta no fue siempre la manera en que se compararon las disciplinas artísticas.

Tradicionalmente, la analogía entre la pintura y la poesía se basó en la capacidad que estas artes tenían para representar el mundo. Aristóteles y Horacio claramente se refieren a los poderes imitativos de ambas. Para Leonardo, según Valeriano Bozal en su libro *Mímesis: las palabras y las cosas*, la pintura ponía a las cosas en presencia del espectador, "conmoviendo sus

---

<sup>1</sup> Merrill, James; "Notes on Corot" in *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. J.D. McClatchy, ed. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1990. p.312

<sup>2</sup> Paz, Octavio; *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, 3a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. p.20

<sup>3</sup> Pound, Ezra; "Vorticism" in *Poets on Painters. Essays on ....* p.16

sentidos con mayor presteza que la poesía [...] el horizonte en que la imagen es posible y, a su vez, que es específico de la imagen, [es un nivel] en el que ella es creadora, no actividad secundaria, ilustración o expresión de una idea anterior ya hecha y bien definida.”<sup>4</sup> El mismo Leonardo compara a la pintura con la poesía, diciendo que la pintura presenta “en un instante la esencia de su objeto en la facultad visual”, mientras que la poesía transmite “a la sensibilidad la representación de las cosas nombradas”.<sup>5</sup>

También para los filósofos de la Ilustración, la comparación entre las disciplinas se basaba en la manera en la que copiaban el mundo. Así, por ejemplo, para Joseph Trapp, “thoughts are the images of things, as words are of thoughts”<sup>6</sup>, y para Addison, la imagen verbal no era un concepto metafórico ni un término para designar metáforas, figuras y otros ornamentos del lenguaje ordinario. La imagen verbal es “the keystone of all language”.<sup>7</sup> Este punto de vista que entendía a la poesía, y al lenguaje en general, como un proceso de producción y reproducción pictórica se vio acompañado por un cierto desprestigio de las figuras retóricas. La noción de “imagen” reemplazó a la de “figura”, que fue considerada como un ornamento, pasado de moda, del lenguaje. Las figuras retóricas dejaron de ser instrumentos de conocimiento y se volvieron, por el contrario, obstáculos para el mismo, elementos que a toda costa debían evitarse. Esta idea llevó, como escribe Steiner en su libro *The Colors of Rhetoric. Problems between Modern Literature and Painting*, a:

the belief in an archaic purity of language in which words and things were intimately connected, and the need to recover that purity by simplifying, by eliminating mere ornament in order to come down to a “mathematical plainness”. Hence the name for the new prose: the plain style.<sup>8</sup>

Se buscó un lenguaje que capturara, contuviera, expresara, organizara, que incluso reemplazara, el mundo.<sup>9</sup> Si las imágenes pictóricas son capaces, según

---

<sup>4</sup> Bozal, Valeriano; *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987 (Colección La Balsa de la Medusa, 3) p.112.

<sup>5</sup> Bozal, V.; *Mimesis ...* p.112

<sup>6</sup> Trapp, Joseph, cit. por Mitchell, W.J.T.; *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986. p.19.

<sup>7</sup> Mitchell, W.J.T.; *op.cit.* p.23.

<sup>8</sup> Steiner, Wendy; *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relations between Modern Literature and Painting*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982, p.98

<sup>9</sup> W. Steiner; *op.cit.* p.97.

la noción de Leonardo, de presentarlo, y detrás de cada palabra existe una imagen, entonces el lenguaje verbal sería capaz, en vez de sólo representar, de presentar a ese mundo.

Sin embargo, en algunos momentos la analogía entre la pintura y la poesía se basó en cuestiones distintas a la capacidad mimética de las mismas. Por ejemplo, durante el Barroco, como dice Elizabeth Abel, en su artículo "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix"<sup>10</sup>: "[t]he combination of a religious orientation which conceived of art as a vehicle of transcendent experience and an aesthetic orientation toward fusion and totality produced an art in which pictorialism was no the primary feature or the exclusive link between the arts"<sup>11</sup>. Y en el Romanticismo, "[t]he shift from a mimetic to an expressive theory of art [...] deprives these arts of a common ground in their objects of imitation and thrusts them into a less apparent, more problematic relationship"<sup>12</sup>. Esta relación incluía la forma en la cual las artes eran capaces de representar el poder sintetizador de la Imaginación. La literatura y la poesía fueron considerados productos análogos, aunque diferentes, de este concepto de Imaginación, con poderes totalizantes. En conclusión, la base de la comparación interartística depende del momento en el cual dicha analogía se hace.

Abel se ha referido a estas diferencias en las formas de comparar a la pintura y la poesía. Según ella, "the notion of a universally valid systematic correspondance between the arts must be regarded as a chimera. Real correspondances exist and may be worth analyzing. But they change with time, and change so fundamentally as to make diachronic investigation a necessary preliminary to discussing them, if full rigor of method is to be achieved".<sup>13</sup> También Wendy Steiner ha escrito sobre estas diferencias y su conclusión es similar a la de Abel. Steiner escribe: "To answer the question [of why interartistic comparison is worth the candle] is to define or at least describe one's contemporary aesthetics, and this is the value of entering once again the history of analogical insight --and disappointment --that characterizes the

---

<sup>10</sup> Abel, Elizabeth; "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix" in *The Language of Images*. W.J.T. Mitchell, ed. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.

<sup>11</sup> Abel, Elizabeth; "Redefining the Sister Arts: ... p. 39.

<sup>12</sup> Abel, E. ; *op.cit.* p.39

<sup>13</sup> *Idem*; p.38

painting-literature connection"<sup>14</sup>. En otras palabras, la comparación entre la literatura y la pintura muestra las ideas estéticas del momento en el cual la analogía se hace. Para tener un método riguroso de análisis de dichas correspondencias debemos comparar las distintas nociones respecto a ellas en diferentes momentos. Esta tarea tiene que comenzar con ejemplos concretos de un momento específico, a partir de los cuales se busquen similitudes y se hagan generalizaciones que puedan después compararse con las ideas estéticas de otros momentos.

De esta manera, la historia de la comparación interartística es la historia de distintas analogías que van cambiando continuamente. Wendy Steiner las clasifica con base en el número de términos que se utilizan para la comparación. El siguiente ejemplo, explica la crítica, en el cual Alistair Fowler relaciona a la arquitectura con la literatura, es una analogía basada en cuatro términos:

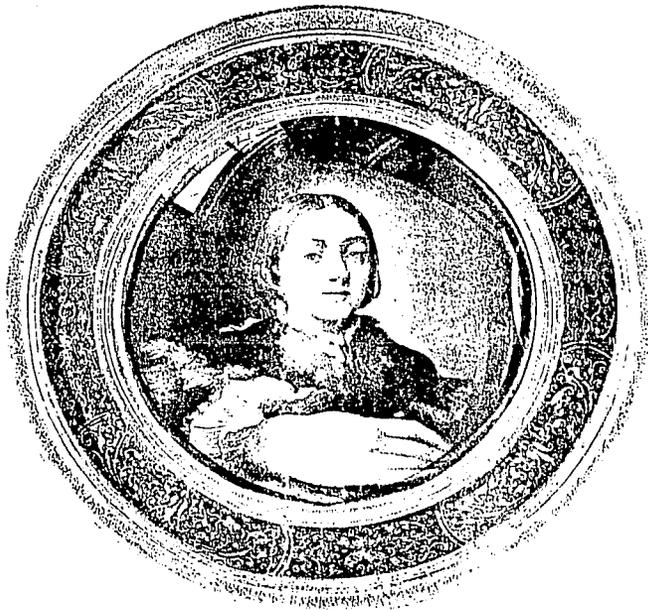
Normative classicism ... went through similar phases in the two arts. In both we can distinguish a phase of single correctness, during which forms (orders, styles) were recovered, defined, purified: in both, a subsequent mannerist phase during which treatment of rules became more subtle and complex: and in both the possibility of a pedantic adherence to Renaissance classical orthodoxy ... Michelangelo's questionable Doric pilasters in the aedicules of the Medici chapel at S. Lorenzo and de l'Orme gorgeous "French" Ionic at the Tuileries --both incorrect uses of ornament setting aside the usual grammar of the orders -- are legitimately comparable with Sidney's derangement of style heights in "Astrophel and Stella".<sup>15</sup>

En este análisis, Miguel Angel o de l'Orme son considerados clásicos en arquitectura, mientras que Sidney lo es en literatura. Como apunta Steiner, el término "clásico" aquí se refiere a lo "normativo", pero las normas en literatura no son las mismas que en arquitectura y el crítico nunca intenta que lo sean. Sin embargo, en ambas disciplinas, el concepto de "clásico" generalmente se refiere a cierta tradición y a ciertos valores. Cuando estos últimos son los mismos para las distintas artes, la analogía puede pasar a funcionar según tres términos. Wendy Steiner, para ejemplificar una de estas

---

<sup>14</sup> Steiner, W. op.cit. p.18

<sup>15</sup> Fowler. Alistair ; cit. por W. Steiner, op.cit. p.3



Parmigianino

Auto-retrato en un espejo convexo - 1524

diag. 9,5" d.

FALLA DE CRICEN

correspondencias, cita primero el análisis de Wölflin de la pintura renacentista y barroca para, después, mostrar cómo Walzel extiende estos conceptos a la literatura. El párrafo que cita de Wölflin es esclarecedor:

Renaissance painting uses a "closed" form, a symmetrical, balanced grouping of figures or surfaces while baroque prefers an "open" form: an unsymmetrical composition which puts emphasis on a corner of a picture rather than on its points beyond the frame of the picture.<sup>16</sup>

De aquí, nos explica Steiner, Walzel toma los términos "abierto" y "cerrado", que Wölflin utilizaba refiriéndose a la pintura, para hacer que Corneille y Racine sean tipos renacentistas, mientras que Shakespeare es barroco. Así, los numerosos personajes secundarios que, agrupados asimétricamente aparecen en las obras de este último y la "dispersión del énfasis" de las mismas hacen que Shakespeare sea barroco. Rubens es al barroco, lo que Shakespeare es al mismo término porque la estructura de las obras de ambos es "abierta", según el término de Wölflin. En este análisis, "[t]he number of terms in the ratio has been reduced to three, and the similarity between painter and poet is felt to be correspondly increased".<sup>17</sup> El problema con este tipo de comparaciones, sigue Steiner, es que el término medio, la base de la comparación, puede convertirse en un homónimo en lugar de una identidad, con el resultado de tener, otra vez, cuatro términos. De esta forma, según ella, la historia de la comparación interartística es consecuencia del descubrimiento de relaciones de tres términos, en las cuales el término medio se convierte en dos entidades discretas, o de relaciones de cuatro términos que parecen ser menos efectivas porque la unión entre las artes es demasiado débil.

Este trabajo es un ejemplo de la relación que puede existir entre la pintura y la poesía. En él se analizará el poema "Self-Portrait in a Convex Mirror" de John Ashbery (1927- ), quien escribe a partir de un cuadro pintado en el siglo XVI por el italiano Francesco Mazzola, el Parmigianino. Únicamente se intentan buscar ciertas correspondencias entre el poema del norteamericano, el cuadro del pintor y otros aspectos pictóricos. Las generalizaciones tendrán que venir después. En este aspecto, el trabajo pertenece a la última de las analogías descritas por W.J.T. Mitchell en el siguiente párrafo:

---

<sup>16</sup> Wellek, René; cit. por W. Steiner, *op.cit.* pp.3-4

<sup>17</sup> Steiner, W; *op.cit.* p.3

“interartistic comparison” has argued for the existence of extended formal analogies across the arts, revealing structural homologies between texts and images united by dominant historical styles such as the baroque, the classical, or the modern. In its more cautious versions it has been content with tracing the role of specific comparisons between visual and verbal art in poetics and rhetoric and examining the consequences of these comparisons in literary and artistic practice.<sup>18</sup>

Sin embargo, la razón por la cual el análisis se inscribe en esta categoría no es porque sea cauto, sino debido a la complejidad del tema y el espacio necesario para dar el salto hasta poder definir un estilo histórico.

El trabajo comenzó con la idea de hacer algo similar al libro de Bram Dijkstra llamado *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams. The Hieroglyphics of a New Speech*,<sup>19</sup> en el cual se compara la poesía del primer periodo de Williams con el cubismo y la fotografía de Stieglitz. Según Dijkstra, los poemas que escribió Williams al inicio de su carrera son perfectas representaciones del tipo de las conseguidas por las fotografías y pinturas del grupo de Stieglitz, en las cuales se conseguía fijar un momento en el punto más alto de su significado visual y con detalles extremadamente selectivos, “realistas” y directos. Las palabras en esos poemas son perfectos equivalentes lingüísticos al objeto al que se quiere representar.<sup>20</sup> Un estudio de este tipo quedaría incluido en la primera de las formas que Mitchell describió como comunes a la comparación interartística: la de buscar analogías formales en las artes de un periodo. No seguiré con lo que Dijkstra expone porque lo que importa es que quede claro que lo que yo quería hacer era algo parecido con el “Self-Portrait in a Convex Mirror” de John Ashbery.

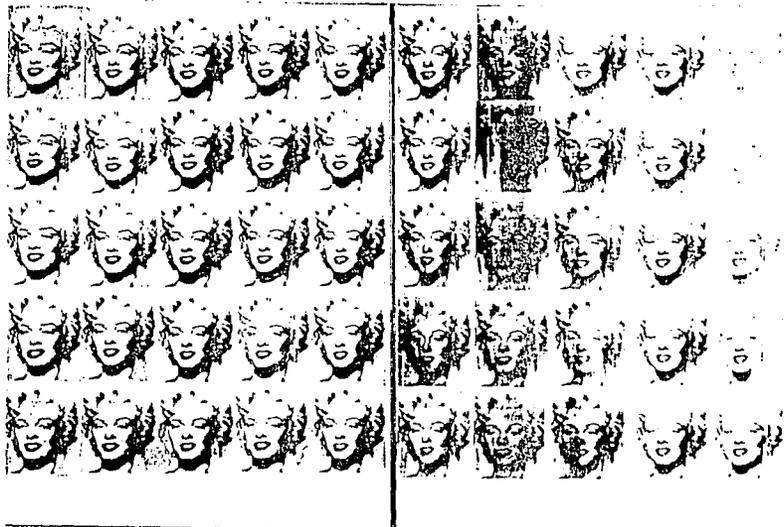
Elegí este poema porque quedé muy sorprendida al leerlo: lo poco que podía entender era que se refería a un cuadro --el *Autorretrato en un espejo convexo* de Francesco Mazzola, el Parmigianino-- y que parecía que el poeta también hacía su autorretrato. Si esto era verdad, entonces se podía intuir que también se tenía un espejo convexo. Esa era una de las posibilidades de

---

<sup>18</sup> Mitchell, W.J.T.; “Beyond Comparison: Picture, Text, and Method” in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994. p. 83

<sup>19</sup> Dijkstra, Bram; *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams. The Hieroglyphics of a New Speech*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1969. pp.197.

<sup>20</sup> Dijkstra, Bram; *op.cit.* p. 168



FALLA DE ORIGEN

W. y W. 1/4

6201 Matilla 1502

Impreso en papel y cartón de seda

comparación. ¿Cómo es que un cuadro y un poema hacen lo mismo? ¿Qué es hacerse un autorretrato en una pintura y en un poema? ¿Cuál es el espejo convexo del escritor, si tenemos claro que el del pintor es la superficie reflejante en la que todos nos hemos visto deformados? ¿Es realmente ese el espejo convexo del pintor?

Desde un inicio me dí cuenta de que, al contestar estas preguntas, tardaría mucho en llegar al punto en el cual podría, a partir del análisis del cuadro, hacer una generalización para marcar las reglas estéticas del periodo al cual Ashbey pertenece. Hacer esto hubiera implicado el análisis de obras plásticas del siglo XX. Ahora bien, Francesco Mazzola no quedaba incluido en esta comparación, porque él vivió en el siglo XVI. ¿Cómo iba a hacer para incluir el cuadro al que el poema se refería si lo que quería era comparar, emulando el trabajo de Dijkstra, el poema con los cuadros del momento en que se escribió? Había varias formas de hacerlo. Una de ellas era escoger alguna obra plástica de la segunda mitad del siglo XX que hiciera alusión a una pintura de siglos anteriores--aunque el perfecto equivalente sería que se refiriera a algún poema --y ver cómo la trataban. Podía analizar el cuadro de Andy Warhol llamado *Thirty is better than one*, en el cual se reproducía treinta veces *La Mona Lisa*, en una clara parodia al cuadro de Leonardo. Podía tratar de la misma manera, esto es, como parodia del cuadro de Mazzola, el poema de Ashbery. También podía tomar una obra plástica de mediados del siglo XX en la cual se trabajara con retratos --por ejemplo *Sixteen Jackies* o *Marilyn Monroe*, también de Warhol--; ver cómo el poema de Ashbery era también un retrato de Mazzola y buscar la manera en que ambos artistas trataban dicho género. Otra opción podía haber sido trabajar con los cuadros de De Kooning, en los cuales sólo es posible observar algunas formas claras y definidas, mientras el resto parecen ser sólo manchones y colores abstractos. Aquí, tendría que analizar el poema como un análogo en el cual, a veces, podíamos ver claramente a Parmigianino o a Ashbery, y otras veces sólo palabras y letras que no se refirieran a algo definido --si es que esto se pudiera. También podía trabajar con Pollock y su idea de que el lienzo era el lugar dónde él actuaba y que esto es lo que su pintura representaba. El poema de Ashbery sería entonces análogo al "action painting" en tanto era el lugar en donde el poeta actuaba y esto es lo que se intentaba representar.

Si intentamos ver a qué tipo de analogías pertenecerían las posibilidades de análisis explicadas anteriormente, veremos que el análisis del cuadro de

Warhol sobre la Mona Lisa, respecto del poema de Ashbery, sería uno de cuatro términos, en donde lo que el pintor había hecho con la Mona Lisa, lo hacía el poeta con Parmigianino. Las comparaciones de Ashbery con Pollock o De Kooning también incluirían comparaciones de este tipo. Ahora bien, si el resultado era que, por ejemplo en el caso de Warhol y Ashbery, la analogía nos conducía a un término que abarcara a ambos artistas--posmodernismo, la han llamado algunos-- entonces, una analogía que comenzó como de cuatro términos se habría convertido en una de tres --poesía/posmodernismo/plástica-- y el resultado habría sido que todos pensaríamos que se trataba de una analogía mejor, de que realmente hay cierta relación entre la pintura y la poesía que se comparaban.

Entre otras, tenía todas estas posibilidades: hacer una comparación interartística de tres o cuatro términos del periodo en el cual Ashbery y Warhol trabajaban, hacer una comparación interartística de tres o cuatro términos entre Ashbery y el Parmigianino, o analizar la forma en que Ashbery se refiere, en su poema, a los lenguajes del pintor y del poeta. En lugar de decidirme por una sólo de estas opciones decidí dejar que el mismo poema me llevara de la mano para así, al mismo tiempo que obtenía interpretaciones que lo explicaran, estudiara las relaciones que había implícitas entre la literatura y la pintura:

And I cannot explain the action of leveling,  
Why it should all boil down to one  
Uniform substance, a magma of interiors.  
My guide in these matters is your self,  
Firm, oblique, accepting everything with the same  
Wraith of a smile, and as time speeds up so that is is soon  
Much later, I can only know the straight way out,  
The distance between us. [...] 21

Dejar que el poema me llevara de la misma manera en que Ashbery dejó que la pintura lo llevara a él al escribir su poema. Sin embargo, sabemos que este "dejarse llevar" también es una construcción, una máscara como a las que me referiré en detalle en los capítulos del trabajo.

---

<sup>21</sup> Ashbery, John; "Self-Portrait in a Convex Mirror" in *Self-Portrait in a Convex Mirror*. New York, Penguin Books, 1976. pp.68-83. A partir de este momento, todas las citas del poema de Ashbery irán indicadas en el texto con la abreviatura "l."--indicando la línea -- y el número de líneas citadas. En este caso se trató de las líneas 129-136, así que en el texto quedarían indicadas como l.129-136.



William de Kooning

Mar. 11 - 18, 1954

1954-1957 75-127-1000



Lucifer Photo Co. 1947  
1001 x 265 mm

El estudio está formado por tres capítulos que, de alguna forma, son análogos al título del poema y de la pintura: "Autorretrato en espejo convexo". Estos conceptos, de autorretrato, espejo y convexidad, no son el centro de cada uno de los capítulos, pero sí son tratados en ellos. En el primero, se trabaja con el término *ekphrasis*; esto es con las representaciones verbales de representaciones plásticas, y a través de él y sus características se habla de autorretrato. En el siguiente capítulo, gracias a la discusión del término *collage* y de su extensión a la literatura, se trata el concepto de Otredad y sus relaciones con el espejo. El concepto de *collage* es la base de una comparación de tres términos y en el capítulo se puede ver cómo en estas comparaciones el término medio corre el peligro de convertirse en un homónimo. El tercer capítulo se refiere al manierismo, pero el término no funciona igual para Mazzola y Ashbery. Así, lo que tenemos al final, es una analogía de cuatro términos en los que, si Mazzola deformaba a sus maestros y obtenía ciertos efectos, Ashbery también deformará a los suyos, pero los efectos serán distintos.

El primer capítulo, como apuntamos anteriormente, comienza con una explicación e introducción al término *ekphrasis*, término con el cual, el crítico A.W. Heffernan se refiere a las representaciones verbales de representaciones plásticas. Las características que Heffernan atribuye a las mismas son que todas estas obras hacen referencia a la distinción que hay entre lo que representan y el medio de representación; que la temporalidad implícita al medio de representación --el lenguaje verbal-- violenta la espacialidad de las obras plásticas representadas y que toda *ekphrasis* "hace hablar" a un objeto que normalmente no habla. El análisis de la manera en que estas características aparecen en el poema de Ashbery conduce a la discusión de varios conceptos, entre ellos, la capacidad de los lenguajes utilizados por el poeta y el pintor para representar la "realidad"; la actitud doble de todo autorretrato de llevar implícita una proposición del tipo "Éste soy yo" y al mismo tiempo otra que dice "Esto es una representación"; el retrato como el producto de las concepciones europeas de individualidad, materialidad y temporalidad; el concepto y utilización de máscaras literarias, con la subsecuente colectivización de la experiencia individual; la experiencia poética y crítica como experiencia única; la necesidad de no comprender al espacio y al tiempo como anátesis y las consecuencias de este concepto en la idea de que la literatura es temporal y la pintura espacial, y en la característica descrita anteriormente por Heffernan respecto a la violencia que el medio verbal ejerce sobre el plástico. Otros

elementos que se discuten en este capítulo son el que hace que cualquier título de un cuadro sea una *ekphrasis* y el de que la literatura, la pintura y la historia son sistemas humanos de significación.

En el siguiente capítulo comienzo por desarrollar el concepto de *collage*, en pintura y literatura. Partiendo de que, como explica el Grupo II, en pintura existen por lo menos dos grandes familias de *collage* -- los que utilizan elementos ajenos a la superficie del lienzo (Picasso) y los que son el resultado de la asociación de elementos heterogéneos pero dentro del mismo sistema de significación (Ernst) -- explico la transposición del término a obras literarias (Breton, Apollinaire, Huidobro). El primero de estos grupos de *collage* es denominado cubista y las características del mismo a las cuales me refiero son que los fragmentos añadidos a la superficie de la pintura constituyen un control de la realidad misma de dicha superficie; estos fragmentos, además, proporcionan a la obra el carácter de objeto en el mundo; y finalmente, las adiciones a dicha superficie constituyen una nueva relación entre el arte y la vida. Las características que desarrollo del *collage* surrealista --el otro tipo-- son la producción de nuevas realidades, la entrada en el arte de lo irracional y la ambigüedad o imposibilidad de encontrar sentido derivadas de dicha inclusión. También analizo algunas palabras-*collage*, para así dar el salto definitivo al *collage* literario, el cual surge también de la idea de que la literatura es una construcción de segundo grado formada por partes de otros textos (Genette, Barthes) y la de que el *collage* es la radicalización de la cita. En seguida presento la forma en que Ashbery, en sus críticas de arte, entiende los conceptos de surrealismo y *collage*; por ejemplo, de qué forma se refiere a la escritura automática, qué piensa de los *collages* de Ernst y Cornell, o de las obras de Tanguy y Esteban Vicente. Analizo también la manera en que todas estas nociones terminan en el concepto de Otredad. Este el momento en el que analizo el espejo como la posibilidad de acceder a dicha Otredad. A partir de lo anterior, me refiero a algunos otros poemas de Ashbery para ver cómo los conceptos derivados de la extensión del término a la literatura se presentan en la obra de este poeta. Finalmente, estudio cómo todas las nociones anteriores aparecen en el "Self-Portrait in a Convex Mirror" y me refiero a la forma en que Ashbery cita el cuadro del italiano, críticos de arte, músicos, escritores y cómo estas citas, además de jugar con las características de los *collages* mencionadas anteriormente, funcionan como parodias.

En el tercer capítulo discuto el término manierismo. Comienzo por presentar el modelo construido por Severo Sarduy para leer el texto de la historia de Occidente. Dicho modelo se basa en el término *retombée*, gracias al cual el crítico puede analizar las relaciones que hay entre los modelos científicos del cosmos, la literatura, la pintura y la arquitectura de Occidente. De esta forma, Sarduy se refiere a la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y el siglo XX, asignado una figura que unifica a las diferentes disciplinas en diferentes momentos. Citando a Sarduy consigo dos cosas: en primer lugar, comienzo a situar el momento en el que Mazzola vivió --momento al que Sarduy se refiere hablando de anamorfosis; en segundo lugar, tengo un referente contemporáneo a Ashbery, que también trabaja con el texto de la historia, el arte y el mundo. Si para Sarduy, diferentes figuras contienen y representan su visión de la cultura, para Ashbery el manierismo se volverá una metáfora de su forma de habitar el mundo, sea el de la poesía, la pintura, o el de la historia. Para llegar a esto, presento la ambigüedad del término manierista que, por un lado, designa al periodo de la historia del arte que se dio entre el Renacimiento y el Barroco, y por otro se refiere a la deformación y amaneramiento que hacen ciertos artistas de las obras de artistas anteriores. Trato el caso particular de Mazzola, analizando sus cuadros *La madona del cuello largo*, *La madona de la rosa* y el *Autorretrato en un espejo convexo*, y algunos conceptos que se desprenden de los mismos, como el neoplatonismo de la época, el juego de similitud medieval que sigue operando y el tránsito que representó el manierismo de Parmigianino. Después me ocupo del manierismo de Ashbery respecto al pintor; por ejemplo, cómo deforma la mano, el rostro, las ventanas y los espejos representados en el autorretrato. También hablo de la distorsión causada en la citas a Freedberg, y en poemas de Stevens, Eliot, Whitman y Williams. Así, muestro como la convexidad del espejo de Ashbery es la metáfora de nuestros sistemas de representación: los manierismos de Ashbery siempre nos hacen conscientes de que cualquier lenguaje, aún el más directo, deforma eso a lo que se quiere representar.

A través de estos medios, el trabajo analiza el poema de Ashbery "Self-Portrait in a Convex Mirror", basándose en algunas de las relaciones entre él y la pintura de Mazzola. Es un análisis que se opone, como el poema de Ashbery, a las oposiciones que aparecen en el siguiente párrafo:

We imagine the gulf between words and images to be as wide as the one between words and things, between (in the

largest sense) culture and nature. The image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as (or, for the believer, actually achieving) natural immediacy and presence. The word is its "other", the artificial, arbitrary production of human will that disrupts natural presence by introducing unnatural elements into the world --time, consciousness, history, and the alienating intervention of symbolic mediation.<sup>22</sup>

Aunque, hasta cierto punto, el espacio que separa a las palabras y a las cosas se conserva, el que existió siempre entre las imágenes pictóricas y las palabras se ha estrechado en el "Self-Portrait in a Convex Mirror". Con esto no se quiere decir que ambos sistemas de significación sean iguales; ni que funcionen de la misma forma. El trabajo también mostrará algunas de las diferencias que existen entre ellos y se verá que éstas no son polos de diferentes oposiciones.

---

<sup>22</sup> Mitchell, W.J.T; *Iconology. Image Text, Ideology...*p.13

## Ekphrasis

Existe una larga tradición de obras literarias que se refieren a obras plásticas. La más famosa de ellas es la descripción del escudo de Aquiles, hecha por Homero en la *Ilíada*<sup>23</sup>. Algunas más son la que hace Keats en su "Ode on a Grecian Urn"<sup>24</sup>, la que aparece en "Ozymandias"<sup>25</sup> de Shelley o la que se encuentra en "Hunters in the Snow"<sup>26</sup> de William Carlos Williams. James A. W. Heffernan denomina *ekphrasis*<sup>27</sup> a estas representaciones verbales de representaciones gráficas. Además, las distingue de las otras dos formas en las cuales considera que se mezclan la literatura y las artes visuales, a las que llama pictóricas e icónicas y que representan "objetos" o "artefactos" naturales. Así, por ejemplo, Williams, en el famoso poema "The Red Wheelbarrow", creando con palabras una correspondencia a las imágenes que aparecen en las fotografías de Stieglitz, representa la carretilla roja.<sup>28</sup> Pero la carretilla, por sí misma, no es la representación de nada, por eso el poema de Williams es una representación pictórica y no una *ekphrasis*. Por otro lado, como iconicidad, Heffernan entiende "a visible resemblance between the arrangement of words or letters

<sup>23</sup> Homero, *La Ilíada*. Vol. I y II. Trad. por Alberto Pulido Silva, México, Secretaría de Educación Pública, 1986. Canto XVIII. (p. 132-136). En este canto se describen las cinco láminas que formó Hefesto en el escudo de Aquiles: representó en ellas la tierra, el cielo, el mar, el sol infatigable, el plenilunio y las constelaciones "que rodean al cielo"; dos ciudades de hombres, descritas en detalle; un campo fértil, una propiedad real, una vinya de oro cargada de uvas, un foso de color de lapislázuli, una manada de vacas de oro y estaño, un coro de danza y la poderosa fuerza del río Océano. [No sé como se pudo representar todo eso en un escudo]

<sup>24</sup> Diversos estudios muestran que la urna específica a la que Keats se refiere no ha sido identificada. James A. W. Heffernan cita la hipótesis de Ian Jack, según la cual Keats habría "compuesto" su urna a partir de vasos neo-Áticos, mármoles atenienses de la colección del Museo Británico y cuadros de Claude Lorraine. Heffernan, James A. W.; "Ekphrasis and Representation" in *New Literary History*. 22, no.2. (Spring 1991): 297-316. La parte citada aquí corresponde a la nota 34, localizada en la p.316. Así que en este caso la descripción es la de un objeto imaginado a partir de otros.

<sup>25</sup> La descripción que aparece en este poema es la de los restos de la estatua del poderoso rey Ozymandias, que se deshacen en las arenas del desierto que cierto viajero visitó.

<sup>26</sup> Este poema es una representación del cuadro *Regreso de los Cazadores* de Breughel.

<sup>27</sup> El término es griego y significa "descripción". En un principio, el término se utilizó para referirse a un tipo de ejercicio retórico en el cual se exponía un discurso "which vividly brings the subject before our eyes" (Theon, 2D C. AD). Alrededor del 5 C. A.D. fue utilizado sólo para referirse a descripciones de obras de arte plástica y es siguiendo esta tradición que Heffernan utiliza el término "ekphrasis". Prelinger, Alex, and Brogan, T.V.F.; *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993. p.320.

<sup>28</sup> Dijkstra, Bram; op.cit. p. 168. En el capítulo 3 de este trabajo me refiero un poco más a fondo a este poema.

on a page and what they signify, as in Herbert's 'Easter Wings'"<sup>29</sup>. Otro ejemplo es el poema "The Fish", de Marianne Moore, cuyas estrofas se disponen en la página semejando olas del mar. Para él, la iconicidad de un poema simula las formas de los objetos y los representa.

Heffernan apunta ciertas características de las obras "ekphrásticas" que se pueden encontrar en los poemas mencionados de Homero, Shelley y Keats. En primer lugar, todos hacen referencia a la distinción entre lo que se representa y el medio representado. Por ejemplo, cuando Homero describe la yfija del escudo de Aquiles, lo hace enfatizando que está hecha de oro. Lo mismo podemos decir de la introducción a la descripción de los restos de la estatua de Ozymandias, que pone Shelley en palabras de "un viajero", y de la enunciación de la urna al final del poema de Keats, que nos hace elegir entre "the narrable truth of a passionately mutable life and the immutable beauty of graphic art"<sup>30</sup>. Otra característica normalmente común a las *ekphrasis* es que estos trabajos animan "the fixed figures of graphic art, turning the picture of a single moment into a narrative of successive actions"<sup>31</sup>. Así, en el coro de danza representado en el escudo de Aquiles, "danzaban adolescentes y doncellas, sujetándose las manos por las muñecas unos a otros...Unas veces sus ágiles pies se movían en círculo con perfecta soltura...otras veces, se movían en línea unos tras los otros".<sup>32</sup> De la misma forma, la estatua de Ozymandias se deshace entre la arena.

Sin embargo, la articulación de esta segunda característica de las *ekphrasis* no es totalmente adecuada. Pero era necesario aludir a ella porque marca una gran diferencia entre el trabajo de Heffernan y el de otros críticos que también la han tratado. Para Richard Stamelman, por ejemplo, en su artículo "Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'"<sup>33</sup>, "[t]he importing of a work of plastic art into a poem by means of rhetorical and poetic description imparts to the literary work a

<sup>29</sup> Heffernan "Ekphrasis and Representation"... p.300. En este poema, George Herbert (1593-1633) escribe dos estrofas que tienen la forma de dos pares de alas de ángel, lo cual hace referencia al mismo título del poema.

<sup>30</sup> Heffernan; op.cit. p.308.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Homero, La Iliada... p.136.

<sup>33</sup> Stamelman, Richard; "Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'" in *New Literary History*. 1985, Spring 15 (3) p.607-630.

spaciality and immobility it normally does not have"<sup>34</sup>. Una mejor forma de referirse a esta característica es evitar caer en la idea de que una *ekphrasis* utiliza " a plastic object as a symbol of the frozen, stilled world of plastic relationships which must be superimposed upon literature's turning world to "still" it"<sup>35</sup> y aceptar que "the history of *ekphrasis* suggests that language releases a narrative impulse which graphic art restricts, and that to resist such an impulse takes a special effort of poetic will".<sup>36</sup> De esta manera, Williams en "Hunters in the Snow" intercambia el lenguaje de la temporalidad por el de la espacialidad<sup>37</sup> y Keats, aunque no da la palabra a las figuras de la urna griega, si las dota de cierta vida al convertirlas en su auditorio y hablarles un lenguaje de temporalidad que se afirma, paradójica y repetidamente, por la negación misma de esa temporalidad. Más adelante discutiremos con más detalle el análisis que Heffernan hace a esta característica.

Finalmente, este crítico se refiere a otra característica ligada a la *ekphrasis*, la prosopopeya, o figura retórica que hace hablar a un objeto que no habla. Recordemos los versos finales del poema de Keats o la inscripción, leída por el viajero, de la estatua de Ozymandias. La etimología misma del término *ekphrasis* es "hablar" o "decir completamente" y, así, Heffernan piensa que los títulos de las obras gráficas muchas veces nos dan la ilusión de que éstas hablan. Por ejemplo, cita un cuadro de Fuseli que exhibe como título:

*Dante, in his descent to hell, discovers amidst the flights of hapless lovers whirled about in a hurricane, the forms of Paolo and Francesca of Rimini; obtains Virgil's permission to address them, and being informed of the dreadful blow that sent them to that place of torment at once, overcome by pity and terror, drops like a lifeless corpse upon the rocks.* 38

También se refiere al *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, y alude a todas las contradicciones que implica el colocar la inscripción junto a lo que parece la

---

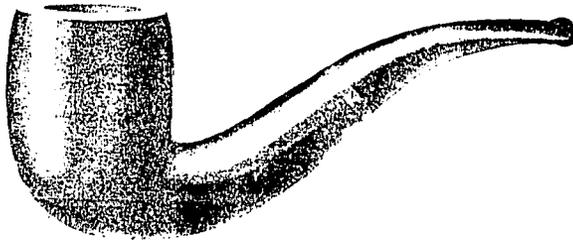
<sup>34</sup> Stamelman, Richard; op.cit. p.614. Aunque después Stamelman demostrará cómo el poema de Ashbery rompe con esta característica, para él se trata sólo de una excepción.

<sup>35</sup> Stamelman; op.cit. p. 614. Stamelman cita directamente a Krieger y muestra cómo el poema de Ashbery consigue efectos muy diferentes al anterior, pero no se da cuenta que todas las demás *ekphrasis* también se oponen a la idea expuesta por Krieger.

<sup>36</sup> Heffernan; op.cit. p. 302.

<sup>37</sup> Según Heffernan, Williams, en este poema, se concentra totalmente en lo que la pintura de Breughel contiene y en las relaciones espaciales que se pueden observar en ella (p.302). Para un análisis en detalle de este poema y sus relaciones con el cuadro de Breughel ver Steiner, Wendy, op.cit. p.80-83.

<sup>38</sup> Heffernan; op.cit. p.303.



*Ceci n'est pas une pipe.*

img-14

© 1963, M. G. M. Co.

Les Editions de l'Image, 1925

representación de una pipa. Así, los títulos de los cuadros son representaciones verbales de lo pintado: en ellos, es decir, son *ekphrasis*.

Según las definiciones anteriores, es claro que el "Autorretrato en un espejo convexo" de John Ashbery se puede catalogar junto con las *ekphrasis* de Homero, Shelley y Keats. El poema de Ashbery es la representación del cuadro de Parmigianino:

[T]he right hand  
Bigger than the head, thrust at the viewer  
And swerving easily away, as though to protect  
What it advertises. A few leaded panes, old beams,  
Fur, pleated muslin, a coral ring run together  
In a movement supporting the face, which swims  
Toward and away like the hand  
Except that it is in repose. l. 1-8

que a su vez es otra representación:

The glass chose to reflect only what he saw  
Which was enough for his purpose: his image  
Glazed, embalmed, projected at a 180-degree angle. l.18-20

Si tomamos en cuenta que más adelante se nos dirá que las palabras son especulaciones, del latín *speculum*, y recordamos que "especular" se deriva de él, podemos hacer varias equivalencias. "Especular", en una de sus acepciones, es lo que pertenece o se relaciona con un espejo; también es lo semejante a un espejo.<sup>39</sup> Si las líneas 48 y 49 dicen que "The words are only speculation/ (from the Latin *speculum*, mirror)", es claro que las palabras son espejos y que son, según la línea que marqué en negritas, el vidrio "que escoge reflejar", el medio que el poeta tiene para representar el autorretrato de Mazzola. De esto se deriva una teoría del lenguaje y por consiguiente una poética: las palabras solamente son espejos que nos muestran lo reflejado en ellas. Son una aproximación a lo que reflejan, pero son incapaces de comprender el significado de eso que reflejan:

They seek and cannot find the meaning of music. l.50

<sup>39</sup> Las definiciones de "especular" fueron tomadas del Diccionario de la lengua española, 21a. ed. Madrid, Real Academia Española, 1992. Es válido referirse a la palabra en español porque Ashbery hace referencia a la etimología latina de "speculation", que es la misma que la de especular.

Y aquí, Ashbery nos hace pensar en que no podemos conocer, por el lenguaje, la realidad. Sólo podemos aproximarnos a ella. Pero, ¿realmente esa "música"[1.50] es "la realidad"? Para los manieristas, detrás de todos los reflejos está la "idea", la "realidad".<sup>40</sup> Pero, ¿es esa "realidad" a lo que Ashbery se refiere con "el significado de la música"?

Más adelante volveremos a esto. Regresemos ahora a la idea de las palabras como especulaciones. Otra de las acepciones de la palabra "especular" es "lo que se refleja en un espejo". Así que, si bien las palabras son los espejos con los que buscamos significados, ¿no son también las imágenes reflejadas en el espejo que Ashbery copia? Pero y ese espejo, ¿no será la "música" a la cual las palabras no pueden encontrar significado? Ashbery, con este movimiento doble, el de hacer que las palabras sean los espejos y al mismo tiempo las imágenes reflejadas en ese espejo, las anuncia como su medio de representación y como el objeto de su representación. Es paradójico que al hacer la distinción entre lo representado y el medio de representación --como lo hace cualquier *ekphrasis*-- el poema concluye que lo que representa y el medio que utiliza para hacerlo son la misma cosa: las palabras. Sin embargo, éstas no solamente se representan a sí mismas, sino que representan cualquier tipo de lenguaje: el de la pintura, el de la poesía y el de la música. Lo anterior se deriva de que las palabras son como el cuadro de Parmigianino: un espejo y la imagen representada en éste. Son como notas, que al sonar, intentan encontrar el significado de la música que tocan.

Resumamos. El poema de Ashbery, como toda *ekphrasis*, hace referencia a lo representado (el cuadro-el lenguaje) y al medio de representación (el mismo lenguaje). Parmigianino pintó un cuadro en el que él mismo era sujeto y objeto de la representación; Ashbery copia este gesto y escribe un poema en el cual el lenguaje es lo representado y el medio de esa representación.<sup>41</sup> Veamos ahora otras referencias del poema a esta función doble de las palabras.

Inmediatamente después de los versos que hacen equivalentes a las palabras con los espejos --a los cuales volveremos más adelante en su referencia a la reflexión-- el poeta se refiere a la incapacidad del lenguaje de representar algo:

---

<sup>40</sup> En el capítulo 3 discutiremos el manierismo.

<sup>41</sup> En el Capítulo 3 veremos cómo ésta no es la única manera en la cual Ashbery imita a Parmigianino.

They seek and cannot find the meaning of the music.  
We see only postures of the dream,  
Riders of the motion that swings the face  
Into view under evening skies, with no  
False dissaray as proof of authenticity. 1.50-54

And just as there are no words for the surface, that is,  
No words to say what it really is, that it is not  
Superficial but a visible core, then there is  
No way out of the problem of pathos vs. experience.  
1. 92-95

En donde se sigue resaltando que las palabras, el lenguaje en general, no son más que representaciones, superficies que no pueden encontrar el sentido que hay más allá de ellas mismas. Por eso nunca será igual experimentar algo, vivirlo, a solamente evocar los sentimientos y los pensamientos producto de una situación real. El poeta, tal vez por esta incapacidad de representar, describe, primero con bastante claridad, el objeto pintado por Mazzola, refiriéndose hasta la superficie sobre la cual se encuentra pintado:

He accordingly caused a ball of wood to be made  
By a turner, and having divided it in half and  
Brought it to the size of the mirror, he set himself  
With great art to copy all that he saw in the glass", 1. 12-15

Pero, inmediatamente, esa descripción casi tangible comienza a ser desplazada por otras que a su vez darán paso a otras más. Así, el retrato pintado sobre media esfera de madera pasa a ser "a globe ... resting/ On a pedestal of vaccum, a ping-pong ball/ Secure on its jet of water" (l. 89-91); un globo que estalla (l. 100); a "silver blur that is/ The record of what you accomplished" (l. 141-142); a "circle of your intentions" (l. 145); "the skin of the bubble-chamber's ...tough as/ Reptile eggs "(l.169-171). Hasta el fondo del espejo se convierte en "otra vida para la ciudad"(l. 262-264). En el poema, el espacio ocupado por la esfera cambia de tal forma y tan rápido, que el poeta es incapaz de fijarlo.<sup>42</sup> Y con todas estas transformaciones, otra vez se enfatiza el hecho de que no es posible fijar, con lenguaje, lo que se intenta representar.

---

<sup>42</sup> Más adelante me referiré a la forma en que el poema constituye una sucesión de narraciones. Estas transformaciones de la bola de madera pintada son un buen ejemplo de esta característica del poema, común a las *ekphrasis*.

Veamos ahora cómo Ashbery encuentra en el medio del pintor --el lienzo, la pintura--la misma incapacidad de fijar lo representado. Con esto, se refuerza la idea de que cuando el poeta se refiere a las palabras quiere significar cualquier tipo de lenguaje:

[...] But your eyes [Parmigianino's] proclaim  
That everything is surface. The surface is what's there  
And nothing can exist except what's there. l. 79-80

Una vez más, el poeta presenta su poética. Al decir, "the surface is what's there." está diciendo que el poema y el cuadro son solamente superficies y no pueden ser comparados a lo que hay más allá de ellos mismos. Sin embargo, en esa misma conciencia de su incapacidad, de que existe algo "más allá" a lo que tenemos que llegar y que dichas superficies no pueden más que indicar, ya hay una gran diferencia. El arte --el cuadro, el poema, la música-- nos indica la existencia de algo, sea el significado de esa música, o bien cierto secreto que debemos intentar descifrar. Las superficies que "están ahí" no son simplemente planas, sino que son convexas. Y es esa convexidad la que anuncia la existencia de algo más allá.

Después volveremos a esto. Tratemos ahora de continuar con las implicaciones de hacer a las palabras especulaciones:

[...]The soul has to stay where it is,  
[...] It must move  
As little as possible. This is what the portrait says.  
But there is in that gaze a combination  
Of tenderness, amusement and regret, so powerful  
In its restraint that one cannot look for long.  
The secret is too plain. [...] l. 34-43

En este gesto de referirse, otra vez, a las limitaciones del medio del pintor, el poeta utiliza las palabras, los espejos, en su tercera acepción, la de meditar, reflexionar con hondura. De esta manera, el poema es, según Stamelman, "a critical reflection[...] a radical criticism of the illusions and deceptions inherent in forms of traditional representation that insist on the ideal, essential, and totalized nature of the copied images they portray".<sup>43</sup> En pocas palabras, Ashbery hace una crítica al cuadro de Parmigianino y, sugiriendo que la crítica es reflexión, que es una interpretación en el espejo que refleja y medita al

---

<sup>43</sup> Stamelman, op.cit. p. 608

mismo tiempo, también critica su propio poema y el arte en general. El poeta, como crítico, “reflects the work he studies -- quotation, paraphrase, photographic reproduction are mirror images of a special type-- by reflecting upon it, the specular thus leads to the speculative”.<sup>44</sup> Veamos esto con más detalle.

En el capítulo 3 veremos que aunque los manieristas comenzaron a problematizar los ideales renacentistas, la belleza esencial, el **diseño interno** y la naturaleza totalizante de la obra de arte siguieron siendo elementos fundamentales--sólo basta recordar a Vasari describiendo las obras del periodo. De ahí que Ashbery, al observar el autorretrato que lo observa, reflexione sobre la representación de Parmigianino y la desmantele. Por los últimos versos citados podemos ver que el gesto del pintor de mantener su alma quieta, posando en el retrato, es demasiado simple, de ahí que Ashbery escriba lo siguiente:

[...]The pity of it smarts  
Makes hot tears spurt: that the soul is not a soul,  
Has no secret, is small, and fits  
Its hollow perfectly: its room, our moment of attention.  
143-46

Para Ashbery, como ya vimos, no es posible representarse en una pintura --ni, por extensión, en un poema. El artista, para crear algo, tiene que dejar afuera de su obra muchas cosas; es incapaz de incluir todo en sus trabajos, que quedan así incompletos:

[...] And the vase is always full  
Because there is only just so much room  
And it accommodates everything. The sample  
One sees is not to be taken as  
Merely that, but as everything as it  
May be imagined outside time --not a gesture  
But as all, in the refined, assimilable state. l. 335-341

“El autorretrato de Parmigianino no debe ser comprendido como Parmigianino”, parece decirnos Ashbery desde el papel. “Yo estoy viendo una reproducción del cuadro y lloro por el ingenuo intento del pintor, que pensaba que pintando su rostro, una ventana y unas vigas se pintaba a sí mismo,

---

<sup>44</sup> Idem. p.610. En el Capítulo 2 nos referiremos con detalle a las citas y los espejos.

pintaba su estudio y su ciudad"-- parece añadir, cuestionando a Parmigianino el supuesto control que tiene sobre su representación:

It is the principle that makes works of art so unlike  
What the artist intended. Often he finds  
He has omitted that thing he started out to say  
In the first place. [...] l. 447-450

Como si no fuese él el que pintara o escribiera, como si "algo" más, detrás de él decidiera.

[...]Whose curved hand controls,  
Francesco, the turning seasons and the thoughts  
That peel off and fly away at breathless speeds  
Like the last stubborn leaves riped  
From wet branches? I see in this only the chaos  
Of your round mirror which organizes everything  
Around the polestar of your eyes which are empty  
Know nothing, dream but reveal nothing. l. 116-123

Y, una vez más, en este cuestionamiento, Ashbery se refiere a lo que el "espejo"-- en sus acepciones como lenguaje-- refleja: algo imposible de aprehender, algo que se sueña pero que no se puede conocer. La búsqueda de ese sueño, de ese secreto al que apunta la convexidad del espejo, es lo que nos hace seguir leyendo, seguir escribiendo:

[...]One is forced to read  
The perfectly plausible accomplishment of a purpose  
Into the smooth, perhaps even bland (but so  
Enigmatic finish). [...] l. 464-467

Lo que Ashbery ve en el espejo del pintor es la necesidad de convenciones entre artistas y espectadores para creer en la totalidad de las representaciones y en el poder que se tiene sobre ellas. Si no existieran estas convenciones, no sería posible leer, observar cuadros, oír música. Si las superficies creadas no fueran convexas, sólo serían rayones en hojas, sonidos inconexos. "El arte muere cuando perdemos o ignoramos las convenciones en virtud de las cuales puede ser leído, gracias a las cuales sus enunciados semánticos pueden ser

trasladados a nuestro propio idioma<sup>45</sup> ha escrito George Steiner y, Ashbery , como parafraseándolo, escribe sobre el cuadro de Parmigianino:

[...]Its existence  
Was real, though troubled, and the ache  
Of this waking dream can never drown out  
The diagram still sketched on the wind,  
Chosen, meant for me and materialized  
In the disguising radiance of my room. 1.535-540

Y sin embargo, hay que estar conscientes de que sólo es una ilusión, un sueño posible gracias a dichas convenciones. De lo contrario, sin ellas, la única obra artística posible sería una igual a su tema; una representación sin marcos y sin márgenes. El único problema es que conseguirla es imposible. Y no sólo porque los márgenes y los marcos son necesarios sino porque, ¿cómo representar un hecho si es casi imposible separarlo de otros?:

Our time gets to be veiled, compromised  
By the portrait's will to endure. It hints at  
Our own, which we were hoping to keep hidden.  
We don't need paintings or  
Doggerel written by mature poets when  
The explosion is so precise, so fine.  
Is there any point even in acknowledging  
The existence of all that? Does it  
Exist? Certainly the leisure to  
Indulge stately pastimes doesn't  
Anymore. Today has no margins, the event arrives  
Flush with its edges, is of the same substance,  
Indistinguishable. [...] 1. 411-518

¿Qué hacer entonces? ¿Cómo representar? ¿Acaso estamos condenados al silencio? Según Ashbery, como ya hemos visto, no. El arte tradicional no fue en vano:

[...] Aping naturalness may be the first step  
Toward achieving an inner calm  
But it is the first step only. [...] 1. 516-518

Por lo menos fue un principio, un primer paso que dieron los renacentistas, según la tradición occidental, y que duró por siglos, aunque otros lo

---

<sup>45</sup> Steiner, George; Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p.48.

modificaran un poco.<sup>46</sup> El siguiente paso será hacer una representación consciente de sus propias limitaciones, que apunte a lo que pudiera haber quedado excluido y que luche contra el deseo de perdurar, aunque al final, lo que pareció primero real y después una ilusión sea:

[...] an invitation  
Never mailed, the "it was all a dream"  
Syndrome, though the "all" tells tersely  
Enough how it wasn't. Its existence  
Was real, though troubled, and the ache  
Of this waking dream can never drown out  
The diagram still sketched on the wind,  
Chosen, meant for me and materialized  
In the disguising radiance of my room. 1. 532-540

Para Ashbery, el sueño no fue solamente un sueño. Al final, un esbozo de algo, un diagrama pintado en el viento, es suficiente para justificar al pintor, al poeta, al lector y al crítico, reflejos unos de otros, reflexiones unos de los otros. Roland Barthes en su ensayo llamado *Crítica y verdad* ya se había referido a esta característica de la poesía como especulación: "Desde hace cerca de cien años, [...] está en curso una reforma importante de los lugares de nuestra literatura: lo que se intercambia, se penetra y se unifica es la doble función, poética y crítica, de la escritura".<sup>47</sup> Y así, en el "Autorretrato en un espejo convexo", el poeta-crítico escribe un poema que lleva implícita una poética según la cual las palabras son espejos convexos que sólo son capaces de reflejar/reflexionar en esquemas, bosques en los que creemos gracias a convenciones.

Veamos ahora con más detalle la manera en que Ashbery reflexiona sobre el cuadro de Parmigianino y cómo se funden las funciones crítica y poética en su trabajo. Desde 1960 hasta 1965, el poeta trabajó como crítico de arte de la edición europea del *New York Herald Tribune* y fue, a mediados de los sesenta, el corresponsal en París de *Art News*. Durante estos años también escribió para *Art International* y en 1963 se convirtió en editor de *Art and Literature*. Un poco después, fue editor ejecutivo de *Art News* hasta 1972.<sup>48</sup> Según el crítico David Bergman, cuando en 1960 Ashbery aceptó sustituir a una amiga como crítico de arte en el *Herald Tribune*, en París, nunca imaginó que

---

<sup>46</sup> Ver Capítulo III.

<sup>47</sup> Barthes, Roland; *Crítica y verdad*, 8a. ed. México, siglo veintiuno editores, 1987. p.47.

<sup>48</sup> Estos datos fueron tomados de Fred Moramarco, "John Ashbery and Frank O'Hara: The Painterly Poets" in *Journal of Modern Literature*, V. 5, 1976. p. 436-462.

eso lo conduciría "into a career in which for the next twenty-five years almost without interruption he worked as a 'sort of critic' for such different journals as *ArtNews*, *Newsweek* y *New York*. "49. Tampoco imaginaría cuánto debería su desarrollo como poeta a estas actividades, ni que algún día daría crédito al periodismo de "alterar sus métodos de escritura."50 Su trabajo como crítico y como poeta es tan cercano, que Bergman compara los siguientes fragmentos escritos con diferentes propósitos. El primero fue tomado de un ensayo de Ashbery sobre el pintor Estéban Vicente; el segundo de su poema en prosa "The System":

The window...is a source of light, while hinting at those menacing outside forces, it remains a feature of interior architecture; what we see is somehow always related to what we see inside, whether it be the figure, whose nature coalesces only within the four walls that Pascal advised us to stay within, or in unidentified phenomena which appear as functions of the carefully guarded and tended "intimacy and clarity of the interior life".51

Not an atom but did not feel obscurely compelled to set out in search of a mate; not a living creature, no insect or rodent that didn't feel the obscure twitching of dormant love, that didn't ache to join in the universal turmoil... roiling the clear waters of the reflective intellect, getting into all kinds of messes that could be avoided if only, as Pascal says, we had seen the sense to stay in our rooms.52

Al comparar estos fragmentos, en su introducción al volumen que reúne los ensayos que Ashbery escribió sobre pintura, David Bergman encuentra que el estilo de ambos no es muy diferente: largos enunciados que se convierten al subjuntivo, con su característico efecto elevado y retórico. En ambos se emplea un discurso distante e impersonal aunque, --o quizá debido a que-- se utiliza la primera persona del plural. El poema es menos formal y usa más lo coloquial, además de utilizar un mayor número de imágenes y temas.

Aquí quisiera hacer un pequeño paréntesis para referirme a ciertas ideas que me vienen si comparo los párrafos citados por Bergman con el poema. "Las

49 Bergman, David; "Introduction" to John Ashbery; *Reported Sightings*. Art Chronicles, 1957-1987. New York, Alfred A. Knopf, 1989. p. xi.

50 Bergman; "Introduction" to..., p. xvi.

51 Bergman; *op.cit.* p. xvii

52 *Ibidem*

cuatro paredes" pintadas por Parmigianino, las de su estudio, han sido reforzadas y destruidas por Ashbery. A veces, el poeta decide quedarse en ellas y describe puntualmente, se identifica totalmente y piensa que Parmigianino y su cuadro son perfectos. Pero, otras veces, es incapaz de entenderlos. Por eso la movilidad de su descripción del cuadro. Solamente recordemos todos los versos citados anteriormente en donde la media esfera pintada se convertía en un globo o en ojos de reptil. Después de todo, "nada es capaz de resistir unirse al remolino universal", "no hemos intuido quedarnos en las habitaciones que Pascal nos construyó". Como la mano de Parmigianino, que avanza y retrocede, el poeta decide seguir la advertencia que él mismo hizo al pintor,

[...] I beseech you, withdraw that hand,  
Offer it no longer as shield or greeting,  
The shield of a greeting. [...] l. 525-527

y decide reforzar y construir esa "ventana", entrada a la luz exterior y "elemento de arquitectura interior". Ahora cierro el paréntesis.

Las actividades del poeta-crítico se unen a las del crítico de pintura y, de esta manera, en su "Autorretrato en un espejo convexo", Ashbery se refiere a los manierismos estilísticos que Parmigianino utilizó al pintarse:

[...] he set himself  
With great art to copy all that he saw in the glass",  
Chiefly his reflection, of which the portrait  
Is the reflection once removed. l.14-17

The consonance of the High Renaissance  
Is present, though distorted by the mirror. l.228-229

The surprise, the tension are in the concept  
Rather than its realization l. 226-227

[O]f this man who  
"Dabbled in alchemy, but whose wish  
Here was not to examine the subtleties of art  
In a detached, scientific spirit: he wished through them  
To impart the sense of novelty and amazement to the  
spectator"  
(Ireedberg). [...] l. 217-222

y el resultado es una *ekphrasis* que, como todas, hace referencia a la diferencia entre lo representado y el medio de representación, tanto propio como de lo que se representa. Pero esta *ekphrasis*, como dice Haroldo de Campos en relación a las obras artísticas que son recreaciones de otras, no es sólo una traducción del significado del cuadro de Parmigianino, ni una mera descripción del objeto pintado, sino una re-creación del signo completo de la pintura. Ashbery hace una crítica que permite examinar el signo-cuadro de Mazzola y re-crearlo en el signo-palabras, que es el poema. El poeta tuvo que ejercer su función crítica, tuvo que traducir a su lenguaje y re-crear poéticamente; reflejar el cuadro de Parmigianino y reflexionar sobre él.<sup>53</sup>

Alteremos el orden que dimos anteriormente a las características de toda *ekphrasis* y refirámonos a los títulos de las obras de Mazzola y Ashbery: "Autorretrato en un espejo convexo". Si seguimos a Heffernan, el título del cuadro sí es una representación verbal de una representación gráfica: se refiere, como ya vimos, a lo representado --el pintor-- y al medio de representación -- el espejo convexo, la mano, aumentada y en primer plano. La frase "Autorretrato en un espejo convexo" nos hace pensar inmediatamente en el pintor copiándose frente al espejo; la superficie convexa de la bola de madera pintada hace referencia a la distorsión causada por el tipo de reflexión. Quizá, si siguiendo al historiador del arte Claude-Gilbert Dubois, pensamos que "[para los manieristas] el hombre, y en consecuencia el artista, es un espejo que refleja, el más defectuoso espejo de la Naturaleza"<sup>54</sup>, podamos hacer equivalentes al artista y al espejo. En consecuencia, el título hace doble referencia al pintor -- como espejo convexo y como sujeto del autorretrato.

Heffernan ligaba a toda *ekphrasis* la característica retórica de "hacer hablar" a un objeto que no lo hace. ¿Acaso el título no nos advierte que el retratado es Mazzola? Aunque la forma convexa de la superficie donde está pintado el cuadro nos haga pensar en un espejo, ¿realmente es tan inmediata la

---

<sup>53</sup> Aunque Haroldo de Campos se refiere a la traducción de un idioma a otro, yo estoy extendiendo la traducción de un lenguaje (el pictórico) a otro (el literario). De Campos, Haroldo, *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991, pp.31-38. En este interesante artículo, de Campos se refiere a cómo es imposible distinguir, en una obra de arte, la representación de lo representado, es decir, entre el sentido y la palabra. Por eso una traducción que no sea a su vez una crítica es imposible. El traductor, gracias a su función de crítico, es capaz de distinguir qué es lo que debe re-crear para traducir la fisicalidad, la materialidad del original, esto es, el signo completo, no solamente el significado. En el Capítulo 3 también nos referiremos a esta falta de diferenciación entre las palabras y las imágenes pictóricas debida a Ashbery.

<sup>54</sup> Dubois, Claude-Gilbert; *El Manierismo*. Barcelona, Ediciones Península, 1980, p. 28.

asociación del pintor retratándose? Quizá en la época en que fue pintado, la asociación sí era inmediata. Quizá también, el título no es más que una herramienta moderna y en la época en que fue pintado, el cuadro no tenía título --o no era éste. Tal vez un pintor o un crítico de arte moderno, un conocedor, relacione inmediatamente la forma de la pintura con un espejo y, por extensión, concluya que el retratado es el pintor. Pero para el grueso de los espectadores, entre los cuáles me encuentro, es difícil ver un cuadro sin correr a leer su título. En nuestra época de imágenes esto parece paradójico porque aunque las representaciones visuales nos inundan, necesitamos una voz o una escritura que nos aclare lo que vemos. Tal vez en lo infinito del número de nuestras imágenes esté la respuesta. Tenemos tanto que ver que no podemos ver nada en detalle. Volvamos al título del cuadro. Esa *ekphrasis* nos explica lo que vemos y parece hacer decir a la imagen retratada: "El rostro que ves aquí, espectador, el único objeto visible en el mundo que nunca podré ver más que como un reflejo, es el mismo que yo veo en el espejo y que, ahora, pinto".

Aunque la relación del título con el cuadro es *ekphrástica*, no puede decirse lo mismo de la que existe entre "Autorretrato en un espejo convexo" y el poema. La frase, en este contexto, no es la representación de otra representación visual, sino que lo es de una representación verbal. Sin embargo, aunque el título no lo haga, el cuerpo del poema sí hace hablar a algo que no lo hacía: al Parmigianino retratado en el cuadro. En las siguientes líneas, podemos ver cómo Ashbery le habla directamente y le exige una respuesta:

[...]Whose curved hand controls,  
 Francesco, the turning seasons and the thoughts  
 That peel off and fly away at breathless speeds  
 Like the last stubborn leaves ripped  
 From wet branches? [...] 1.116-120

Ashbery, recordándonos a Keats dirigiéndose a su urna griega, le habla al Mazzola retratado:

But something new is on the way, a new preciousity  
 In the wind. Can you stand it,  
 Francesco? Are you strong enough for it? 1.268-270

El poeta toma al pintor como su modelo, como el guía que le indicará el camino a seguir:

My guide in these matters is your self,  
Firm, oblique, accepting everything with the same  
Wraith of a smile [...] l. 132-134

Además, también se atreve a darle consejos:

Therefore I beseech you, withdraw that hand,  
Offer it no longer as shield or greeting,  
The shield of a greeting, Francesco: l. 525-527

Pero, a diferencia del poema de Keats, en el cual las figuras pintadas en la urna no hablan --habla la urna, como esencia de la belleza y la inmortalidad--, en el poema de Ashbery existen líneas que bien podían haber sido dichas por Parmigianino, encerrado en su media esfera de madera:

One would like to stick one's hand  
Out of the globe, but its dimension,  
What carries it, will not allow it. l. 56-59

Así pues, la característica de toda *ekphrasis* de hacer hablar a un objeto que no lo hace está presente en el poema. La imagen pictórica y "las palabras" de Parmigianino pasan a ser la imagen pictórica y las palabras del poeta que se ve en el espejo pintado<sup>55</sup>; imagen pictórica y palabras que son máscaras que Ashbery se pone para escribir y para hacer propia la experiencia del pintor. Veamos con más detalle el concepto de máscara poética y la forma en que Ashbery la utiliza en su "Autorretrato en un espejo convexo".

En las llamadas sociedades primitivas, las máscaras son objetos físicos con significación ritual. Su propósito y su utilización son "the isolation of the wearer from the external social and cultural environment"<sup>56</sup>. La máscara trágica griega, llamada "persona", no solamente ocultaba el rostro, sino que "ofrecía una versión definitiva y estéticamente completa del personaje"<sup>57</sup>. En las sociedades llamadas "civilizadas", la máscara también conserva esta doble acción sobre el que la usa: lo oculta y al mismo tiempo muestra cierta forma

<sup>55</sup>Respecto a que la imagen pictórica de Parmigianino pasa a ser la imagen pictórica de Ashbery es curioso apuntar que Harold Bloom, en su artículo "The Breaking of the Form" (John Ashbery, Harold Bloom, ed.Chelsea House, 1985), se refiere al gran parecido físico que encuentra entre Mazzola y el poeta.

<sup>56</sup> Brilliant, Richard; *Portraiture*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1991. p. 112.

<sup>57</sup> Rodríguez-Monegal E. Neruda: El viajero inmóvil, nueva versión ampliada. Caracas, Monte Ávila Editores, C.A., 1967. p.21

visible y característica del “yo”, que puede ser reconocida. Partiendo de estos conceptos, en literatura se habla de una máscara o persona poética, que queda definida de la siguiente forma:

persona [...] is sometimes used to refer to a speaker who, though obviously not the poet, is a spokesman for the poet. The poet either creates a fictional character [...] or, more commonly, selects a historical or mythological figure [...] and presents the experiences and utterances of this person in such a manner that the reader is led to assume a high degree of identification between that person's attitudes and those of the poet. [...] it is a means for creating, discovering, or defining the self... It may also be a voice from the past, an echo or a resonance produced by a poet's use of allusion or quotation.<sup>58</sup>

Vayamos viendo cómo se relacionan todos estos conceptos de máscara con el poema. En primer lugar, parecería que en él no hay un “hablante que, aunque es obvio no es el poeta, habla por él”. No es obvio que Ashbery no hable. Por eso, hasta ahora siempre hemos supuesto que las ideas expresadas en el poema son ideas suyas. Y esto no es gratuito ya que el poema se llama “Autorretrato en un espejo convexo”.

Los autorretratos, caso específico de los retratos, funcionan de una manera parecida a enunciados del tipo “Este es Juan”, porque exigen la identificación del sujeto realizado; de esta manera, el espectador debe hacerse consciente de que lo que observa es un retrato y relacionarlo con su conocimiento general relativo a que en este tipo de obras artísticas siempre se hace referencia a personas reales. Dentro del retrato, o detrás de él, parece encontrarse esa persona real, con nombre. De ahí que cualquier retrato sea esencialmente denotativo, esto es, se refiera específicamente a un ser humano, mismo que tiene un nombre que lo identifica como individuo y lo distingue de otros. Pareciera entonces que cualquier retrato nos habla, recordando la característica de las *ekphrasis* a la que nos referimos aquí, y no nos deja olvidar que el que está pintado es una persona. Por eso no es de extrañar que, si leemos el título del poema pensemos que el que se sienta y escribe, el que nos cuenta la historia del lugar donde vio el cuadro por primera vez, la historia de cómo lo escribe, sea Ashbery. De esta manera, parece decirnos:

---

<sup>58</sup> Preminger, A.: *The New Princeton Encyclopedia of ...* p.900-902.

[...] Rome where Francesco  
Was at work during the Sack: his inventions  
Amazed the soldiers who burst in on him;  
They decided to spare his life, but he left soon after;  
Vienna where the painting is today, where  
I saw it with Pierre in the summer of 1959; New York  
Where I am now, which is a logarithm  
Of other cities. [...] l. 252-259

Parece ser él quien cita y comenta:

[...] Sydney Freedberg in his  
*Parmigianino* says of it: "Realism in this portrait  
No longer produces an objective truth, but a *bizarria* ...  
However its distortion does not create  
A feeling of disharmony ... The forms retain  
A strong measure of ideal beauty," because  
Fed by our dreams, so inconsequential until one day  
We notice the whole they left. [...] l. 187-193

Y quien es llevado por su propia escritura a regiones donde jamás habría  
llegado sin ella:

[...] Now their importance  
If not their meaning is plain. They were to nourish  
A dream which includes them all, as they are  
Finally reversed in the accumulating mirror.  
They seemed strange because we couldn't actually see them.  
And we realize this only at a point where they lapse  
Like a wave breaking on a rock, giving up  
Its shape in a gesture which expresses that shape.  
l. 193- 200

Pero el autorretrato pintado siempre está ahí para regresar los pensamientos del  
"poeta" a su cauce y ... para volverlos a perder:

As I start to forget it  
It presents its stereotype again  
But it is an unfamiliar stereotype, the face  
Riding an anchor, issued from hazards, soon  
To accost others, "rather angel than man" (Vasari).  
Perhaps an angel looks like everything  
We have forgotten, I mean forgotten  
Things that don't seem familiar when

We meet them again, lost beyond telling  
Which were ours once. [...] l. 207-215

En las últimas citas al poema marqué en negritas varios pronombres, ¿a quién se refiere Ashbery cuando utiliza la segunda persona? <sup>59</sup>, ¿por qué esos recurrentes cambios en los pronombres? Tal vez, si recordáramos a Barthes hablando sobre fotografías de sí mismo, podríamos comprender con más claridad lo que le ocurre a "Ashbery" en el poema. La fotografía suplió en gran medida lo que hasta entonces era territorio exclusivo de la pintura: el arte del retrato, el arte de representar visualmente a alguien. Aquí quisiera abrir otro paréntesis relacionado con el papel que la fotografía jugó siempre a este respecto.

En su introducción al catálogo de la exposición de fotografía latinoamericana organizada en Houston por FOTOFEST, Lois Parkinson se refiere al papel que tuvo la fotografía en sus inicios. Según ella, "[n]o se puede negar que la fotografía es el producto de las concepciones europeas modernas de individualidad, materialidad, temporalidad. La cámara no puede escapar a sus orígenes en la tecnología occidental y normalmente construye su narrativa de tiempo, lugar, personas. Sus imágenes fijas refuerzan la concepción occidental del tiempo lineal, por lo tanto, detenible; y también refuerzan la concepción occidental del espacio observable, enmarcable, controlable. La cámara también supone, según la manera occidental moderna, que la identidad es una pregunta para la psicología individual. Esto último se aplica a ambos lados de la lente de la cámara. El retrato fue, después de todo, el primer propósito que el nuevo medio tenía en el siglo diecinueve". <sup>60</sup> Con anterioridad me referí a cómo Ashbery rechazó la concepción de un espacio observable, enmarcable, controlable. A continuación quiero examinar cómo Ashbery, en su autorretrato, rompe con la noción tradicional de identidad en el retrato y a la relación que existe entre esta ruptura y Barthes. Más adelante me referiré a lo que le ocurre a este tiempo "lineal y detenible".

Volvamos a Barthes y recordemos que para él es imposible reconocerse "visualmente representado" en sus fotografías. Así, escribe:

---

<sup>59</sup> Recordemos que en inglés el pronombre "you" se utiliza tanto para el plural como para el singular de la segunda persona.

<sup>60</sup> Parkinson-Zamora, Lois; Introducción al catálogo de la exposición de fotografía latinoamericana organizada en Houston para FOTOFEST. (Por publicar) p. 6 y 7. Compárense estas aseveraciones sobre fotografías con lo que Helfman escribe sobre la "inmovilidad" o la "resistencia" de una pintura a las mimas.

Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincida siempre con mi "yo" (profundo, como es sabido): pero es lo contrario lo que ha de decirse: es "yo" lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada (es la causa por la que la sociedad se apoya en ella), y soy "yo" quien soy ligero, dividido, disperso y que, como un ludión, no puedo estar quieto.<sup>61</sup>

Así como el "yo" que es Barthes cambia y no puede fijarse en un retrato, así también el "yo" que hasta ahora se había adjudicado a Ashbery, crítico y poeta, cambia y como el "yo" experimentado no corresponde al "yo" visto desde fuera (recordemos las líneas en las que el poema se refiere a esto [there is /No way out of the problem of pathos vs. experience] l. 95-95), ni siquiera desde fuera de sí mismo, ese "yo" se dispersa:

I think of the friends  
Who came to see me, of what yesterday  
Was like. A peculiar slant  
Of memory that intrudes on the dreaming model  
In the silence of the studio as he considers  
Lifting the pencil to the self portrait.  
How many people came and stayed a certain time,  
Uttered light or dark speech that became part of you  
Like the light behind windblown fog and sand,  
Filtered and influenced by it until no part  
Remains that is surely you. [...] l. 103-113

El "yo", que siempre habíamos identificado con Ashbery, se convierte en un modelo que sueña, que puede también ser Parmigianino, a quien hasta entonces se le asignaba con un pronombre en segunda persona--recordemos las veces que Ashbery se dirige directamente a él--; después, se le denomina "él", que vuelve a ser una segunda persona, que, como también es visitada por amigos, puede otra vez ser esa segunda persona anterior; termina siendo algo que "con seguridad no eres tú"-- o "ustedes". ¿Qué ha ocurrido? Si Parmigianino era un "tú" y Ashbery un "yo", ¿podemos pensar que, después de esto, el orden sigue imperando? ¿Podemos pensar que, utilizando el símil de la cámara, las identidades de las dos personas que están a ambos lados de ésta,

<sup>61</sup> Roland Barthes; *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1990. pp.42-43. (Colección Paidós Comunicación, 43)

siguen intactas? En una entrevista, Ashbery explica cómo funcionan los pronombres en su trabajo:

The personal pronouns in my work very often seem to be like variables in an equation. "You" can be myself or it can be another person ... and my point is that it doesn't matter very much, that we are somehow all aspects of a consciousness giving rise to the poem and the fact of addressing someone, myself or someone else, is what's the important thing at that particular moment rather than a particular person involved. I guess I don't have a very strong sense of my own identity and I find it very easy to move from one person in the sense of a pronoun to another.<sup>62</sup>

Esta afirmación parece contestar negativamente las preguntas formuladas antes. En el poema, no es tan fácil decir que Ashbery sea el que habla. Puede tratarse, como es explícito en algunas partes, de Parmigianino, del poeta, de la voz poética, de Vasari o Freedberg --cuando se les cita--, del lector --el cual debe interpretar esos cambios en los pronombres, el cual debe evitar caer en la trampa ilusionista que lo hacía pensar que era el propio poeta el que le hablaba desde el papel y el cual, sin ninguna duda, es parte de esa "conciencia que le da forma al poema"-- y hasta de todos juntos. Y este efecto es característico de las máscaras. Gracias a ellas, la experiencia individual, de digamos Parmigianino, se colectiviza. Ashbery se esconde detrás de él y puede suponer, además de hacernos creer por un momento, que en el retrato está capturada "el alma" del pintor:

[...]The soul has to stay where it is,  
Even though restless, hearing raindrops at the pane,  
The sighing of autumn leaves thrashed by the wind,  
Longing to be free, outside, but it must stay  
Posing in this place. It must move  
As little as possible. This is what the portrait says. l. 34- 39

Inmediatamente, se quita esa máscara y dice que eso es imposible:

But there is in that gaze a combination  
Of tenderness, amusement and regret, so powerful  
In its restraint that one cannot look for long.

---

<sup>62</sup> John Ashbery, cit. por Charles Altieri, "Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem", in *Genre*. V. 11, 1978. pp. 660-661.

The secret is too plain. The pity of it smarts,  
Makes hot tears spurt: that the soul is not a soul. 1.40-44

Sin embargo, si aplicamos lo que "el poeta" dice sobre el cuadro al poema, nos damos cuenta de que no puede ser suya la voz que escuchamos y que debe ser una máscara: una máscara de Ashbery que el mismo Ashbery se pone. Y esa máscara, a su vez, desenmascarada de la de Parmigianino, "una voz del pasado", utiliza otras máscaras más: las de Freedberg y Vasari, figuras históricas que, al ser citados, producen "un eco o resonancia" especial, a los cuales me referiré más adelante; la de un poeta-crítico escribiendo un poema sobre un cuadro imposible de lograr. Una máscara más-- que es la misma que la del lector-- nos indica que si el cuadro es imposible, el poema también lo es: ni Parmigianino se pintó a sí mismo, ni Freedberg opinó sobre la pintura, ni Vasari nos contó cómo se pintó, ni Ashbery opina desde el papel, ni el lector es el que piensa todo esto. "Sólo somos máscaras" parece decirnos Ashbery, "máscaras intercambiables, que damos forma al poema". ¿Máscaras que crean, descubren y definen al yo? ¿O máscaras que únicamente lo niegan?<sup>63</sup>

Ordénemos lo anterior. Aunque en algunas partes el poema parece decirnos, en voz de Ashbery y como cualquier otro autorretrato, "Este soy yo", también presenta una actitud contraria en la cual hace evidente que el autorretrato es una representación, que está en lugar de alguien pero no es ese alguien. Brilliant, el autor del libro sobre los retratos, se ha referido a esta capacidad de las pinturas de ser una representación de alguien, citando a Gadamer. A continuación citaré el párrafo que Brilliant transcribió: "The portrait is only an intensified form of the general nature of a picture. Every picture is an increase of being and is essentially determined as representation, as coming to-representation. In the special case of the portrait this representation acquires a personal significance, in that here an individual is presented in a representative way. For this means that the man represented represents himself in his portrait and is represented by his portrait[...] What comes into being in it is not already contained in what the acquaintances see in the sitter"<sup>64</sup>. En pocas palabras, la contradicción que aparece en el poema de Ashbery es esencial a todo autorretrato. Este tipo de obras artísticas funcionan como proposiciones afirmativas y, al mismo tiempo, son representaciones del

---

<sup>63</sup> En los capítulos posteriores veremos cómo este gesto de presentar proposiciones ambiguas aparece constantemente.

<sup>64</sup> Brilliant, Richard; op.cit. p.17.

sujeto contenido en dichas afirmaciones. Ashbery, aunque en algunas partes nos dice "Éste soy yo", parece referirse también a la actitud antes descrita de los retratos de representar a alguien, no de ser ese alguien. Y en la palabra "representar" encontramos toda la diferencia: "hacer presente una cosa con palabras o figuras que la imaginación retiene", "ser imagen o símbolo de una cosa, o imitarla perfectamente"<sup>65</sup>, "volver a presentar a alguien". En nuestro caso, Ashbery se re-presenta a sí mismo. Pero haciendo énfasis en que se trata de eso, de una re-presentación, como vimos en el análisis anterior de la primera característica de la *ekphrasis*. En conclusión, digamos que el autorretrato de Ashbery posee esa doble actitud de los retratos. Nos dice, "Este que escribe y habla soy yo; pero, ¡cuidado! esto es una representación: una hoja de papel y palabras."

Si consideráramos que el retrato es el texto<sup>66</sup> dominante, y que las prácticas carnales de Ashbery, entre las cuales se encuentran las máscaras, destronan y desmitifican la ideología de este texto, entonces resulta que el poema tiene una estructura subversiva. Ashbery se hace un autorretrato en el que demuestra que es imposible hacerse un autorretrato; escribe y nos dice que es imposible que nos esté diciendo algo. "Unsaying what you say while saying it", es la manera en que David Perkins define la poesía de Ashbery.<sup>67</sup> Y dicha subversión no es una resistencia al poder del retrato, sino un instrumento y un signo de ese poder: la actitud expuesta anteriormente según la cual una pintura es solamente una representación.<sup>68</sup>

La última característica de la *ekphrasis* que discutiremos es la tendencia a traducir en narraciones el arte visual. Si recordamos lo expuesto anteriormente veremos que, aunque Heffernan ya representa una diferencia con la tradición que suponía que una *ekphrasis* convertía un momento detenido por una obra plástica en una sucesión de narraciones, sigue manifestando ideas equivocadas sobre la relación que hay entre las diferentes

<sup>65</sup> Diccionario de la lengua española, 21a. ed. Madrid, Real Academia Española, 1992.

<sup>66</sup> Estoy utilizando el término "texto" en su sentido más general, como una "estructura compuesta de elementos de significación, en la cual, en menor o mayor grado, la unidad de esos elementos se hace manifiesta. Un texto, entonces incorpora elementos de significación, la unidad de esos elementos y la manifestación de esa unidad." Tomado de Makaryk, Irena R. ed.; *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, University of Toronto Press, 1993p. 639

<sup>67</sup> Perkins, David. *A History of Modern Poetry*. Harvard University Press.

<sup>68</sup> El desarrollo de la subversión fue tomado de la enciclopedia de Makaryk citada anteriormente, en el apartado del mismo nombre. Las ideas expuestas en él provienen de Bakhtin y Foucault, principalmente.

artes y la espacialidad o temporalidad. Para él, cuando una obra literaria representa una obra plástica lo hace como el símbolo del mundo congelado y quieto de las relaciones plásticas que el poeta debe superponer al mundo cambiante de la literatura. También supone que el lenguaje libera un impulso narrativo que el arte gráfico restringe. Estos razonamientos son consecuencia de la tendencia a relacionar las artes visuales con el espacio y la literatura con el tiempo.

En su libro *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* <sup>69</sup>, Wendy Steiner escribe un capítulo que llama "The Temporal versus the Spatial Arts". En él presenta varios argumentos que contradicen el concepto tradicional que establece diferencias temporales y espaciales entre las artes. Para Lessing, explica Steiner, hay artes que privilegian relaciones de elementos "uno después del otro", es decir elementos localizados en el tiempo, como lo son, según él, las palabras en un relato. A este tipo de artes opone las que tienen elementos que se relacionan "unos junto a otros", esto es, que se relacionan espacialmente, como lo hacen los de la pintura. Aunque estos conceptos de Lessing son los más inmediatos, y realmente son muy útiles para comprender ciertos aspectos de las diferentes artes, han sido corregidos por puntos de vista románticos y modernos que niegan la supuesta simultaneidad de la percepción pictórica. Aunque dicha simultaneidad es evidente en el objeto, no lo es en la forma en que nosotros lo vemos. Nuestros ojos no pueden enfocarse más que en porciones relativamente pequeñas de los objetos, que deben ser revisados para poder construir una imagen unificada. Esto trae como consecuencia que la percepción pictórica sea, como la literaria, dependiente de procesos temporales. La diferencia es que, en la pintura, el ordenamiento de dichas secuencias perceptuales no está predeterminado por la misma pintura. Aún así, también el procesamiento secuencial de cualquier objeto temporal --enunciado, poema, melodía, suceso-- debe terminar con una síntesis simultánea de ese objeto para que sea percibido como un todo.

Otro argumento que acaba con las nociones de Lessing, según Steiner, es el concepto de una "forma espacial" de la literatura moderna, en la cual el flujo temporal normal del arte verbal no se percibe como tal debido a las violentas

---

<sup>69</sup> Steiner, Wendy, "The Temporal versus the Spatial Arts" in *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago, The University of Chicago Press, 1982. pp.33-69.

rupturas en las secuencias lógicas y narrativas. Dicha literatura disloca el significado del desdoblamiento temporal o lógico de un texto y pide que el lector suspenda el proceso de referencia individual temporalmente hasta que el patrón completo de referencias internas pueda ser aprehendido como una unidad. El texto no toma sentido a partir de una secuencia sino como un todo terminado, por lo que su percepción es análoga a la de una pintura.

Sin embargo, continúa Steiner, existen ciertas barreras espacio-temporales entre la poesía y la pintura que, a diferencia de las anteriores, no han sido sobrepasadas. Por ejemplo, Jakobson se refiere a que la síntesis creada por una pintura tiene una correlación física presente en la misma pintura, mientras que una síntesis literaria, o la de un objeto temporal, se da cuando el objeto ya no está presente. Quizá se pueda argumentar que en el momento de la síntesis, el poema escrito sigue frente a nosotros pero, ¿qué tanto es la representación tipográfica de un poema equivalente a la síntesis de sonidos y significados que nosotros hacemos? ¿No podríamos decir lo mismo de los colores, formas y significados que debemos unir para obtener la configuración física de una pintura?

Otra barrera temporal entre la pintura y la literatura, apunta Steiner, fue enunciada por Arnheim al observar que la ordenación de un proceso perceptual en literatura está predeterminado por el texto, mientras que una pintura no tiene ese poder prescriptivo sobre la secuencia que el ojo recorrerá. Para algunos esto último no es cierto porque suponen que las diagonales o los colores cálidos "atraen" más a la visión. Aquí no vamos a probarlo porque nos saldríamos de nuestro tema, pero lo que sí es importante es ver cómo los límites entre decir que un arte es temporal y otro espacial no están bien definidos. W. J. T. Mitchell, en su ensayo llamado "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory"<sup>70</sup> se refiere a que hay que deshacerse de la noción de que la forma espacial se define adecuadamente como una antítesis o alternativa a la forma temporal y que las obras literarias sólo consiguen cierta espacialidad por la negación de la temporalidad, definida normalmente como una forma de secuencia o continuidad. El hecho es que la forma espacial es la base perceptual de nuestra noción del tiempo, no podemos "decir literalmente el tiempo" sin la mediación del espacio. Esto es, utilizamos términos como periodos "largos" o "cortos" de tiempo; "intervalos", que literalmente quieren decir "espacios

---

<sup>70</sup> Mitchell, W.J.T.; "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" in *The Language of Images*. W.J.T. Mitchell, ed. Chicago, The University of Chicago Press, 1980. p271-300.

entre" y "antes o después"--metáforas todas que dependen de un esquema mental que entiende al tiempo como un continuo lineal.<sup>71</sup> Según Mitchell debemos darnos cuenta de que experimentamos el tiempo en una variedad de formas y que continuamente utilizamos términos e imágenes espaciales para describir nuestras experiencias relativas al mismo. Siguiendo con esta argumentación escribe:

In literature, our sense of continuity, sequence, and linear progression is not nonspatial because it is temporal. Continuity and sequentiality are spatial images based in the schema of the unbroken line or surface; the experience of simultaneity or discontinuity is simply based in different kinds of spatial images from those involved in continuous, sequential experiences of time. Geometry has no difficulty in "mapping" both continuous and discontinuous functions in spatial coordinates, nor does it restrict one kind of function to space, the other to time. Readers do a similar kind of mapping, if less methodically, when they begin to construct images of temporal or other organizational patterns in any work of literature.<sup>72</sup>

La argumentación continúa cuando Mitchell se refiere al error más común al conceptualizar al tiempo y al espacio como antítesis uno del otro. Según él dicho error es la tendencia a hablar, como vimos hacen Heffernan y Stamelmann, incluso Wendy Steiner, de la forma espacial como "fija" o "congelada" o incluyendo impresiones simultáneas, instantáneas y totalizantes de lo que es "realmente" temporal. No podemos experimentar una forma espacial fuera del tiempo, ni podemos referirnos a nuestra experiencia temporal sin utilizar términos espaciales. Así que, de ahora en adelante, no hablaremos de que el mundo de la literatura es cambiante comparado al de la pintura, ni que el de la pintura está congelado. En ambas disciplinas los términos se entretrejen y no pueden separarse y a esto se debe que Steiner, en su recuento de pros y contras a las definiciones de Lessing nunca puede decidirse por una versión. Ella, de la misma manera que Heffernan, cuestiona a Lessing; sus aparentes contradicciones se desvanecen a la luz de Mitchell.

<sup>71</sup> Para un análisis más a fondo del "mito" del tiempo lineal ver Bartra, Roger; *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo, 1987. 271 pp.

<sup>72</sup> Mitchell, "Spatial Form..." p.274.

En el poema de Ashbery podemos encontrar esta tendencia a utilizar "términos" supuestamente espaciales para referirse al tiempo. Sólo veamos los siguientes versos:

[...] This past  
Is now here; the painter's  
Reflected face, in which we linger, receiving  
Dreams and inspiration on an unassigned  
Proficiency [.]. 1.494-498

En donde el tiempo pasado queda representado por el espacio que ocupa el rostro pintado en la superficie convexa. Lo mismo ocurre en:

Tomorrow is easy, but today is uncharted,  
Desolate, reluctant as any landscape  
To yield what are laws of perspective  
After all only to the painter's deep  
Mistrust, a weak instrument though  
Necessary. [...] 1.151-156.

En estos versos, el símil hoy - paisaje, otra vez hace evidente la equivalencia entre tiempo y espacio. El hoy es como un paisaje, ambos se niegan a ser descifrados con leyes, cualesquiera que estas sean. En este punto volvemos a detectar la poética presente en el poema: de la misma manera en que no podemos representar algo, no poseemos herramientas para decir el tiempo sin referencia al espacio. Si las palabras no nos servían para tocar los significados, nuestro lenguaje es incapaz de referirse al tiempo, sea "ahora" o "mañana", y no hace más que formar convenciones que deben ser seguidas para atisbar lo que hay más allá. Esta incapacidad es la que hace que el autorretrato pintado se aplane, como ya demostramos anteriormente. Lo mismo ocurre con nuestro poema, al que podemos aplicar también los siguientes versos, referentes a la imperfección de Parmigianino:

Once it seemed so perfect -- gloss on the fine  
Freckled skin, lips moistened as though about to part  
Releasing speech, and the familiar look  
Of clothes and furniture that one forgets. 1.509-512

Esta misma falta de perfección, para volver al tiempo, hace que aunque parezca que el poema transcurre en un presente, recordemos que el "presente" es imposible de atrapar con nuestras convenciones. Veamos esto en detalle. Por

sus idas, venidas, regresos y abandonos a la pintura de Mazzola, el poema parece estar en un momento presente: el presente de la conciencia que narra y comenta sobre lo que pasa por ella. Recordemos los versos citados anteriormente en los que la conciencia piensa en los amigos, cuando mira cómo el escritorio, las hojas de papel, los libros, las fotografías y el mismo Parmigianino lo rodean:

[...] I see in this only the chaos  
Of your round mirror which organizes everything  
Around the polestar of your eyes which are empty,  
Know nothing, dream but reveal nothing.  
I feel the carousel starting slowly  
And going faster and faster: desk, papers, books,  
Photographs of friends, the window and the trees  
Merging in one neutral band that surrounds  
Me on all sides, everywhere I look. l. 120- 128

El crítico Grevel Lindop se ha referido a este efecto de la poesía de Ashbery por el cual "[he] is often unwilling to let us stray far from this instant in which mind and poem touch".<sup>73</sup> El poeta escribe sobre el momento y el acto de escribir el poema. Basta recordar líneas como las siguientes:

As I start to forget it  
It presents its stereotype again  
But it is an unfamiliar stereotype, [...] l. 207-209

A breeze like the turning of a page  
Brings back your face: the moment  
Takes such a big bite out of the haze  
Of pleasant intuition it comes after. l. 311-314

[...] The fertile  
Thought-associations that until now came  
So easily, appear no more, or rarely. [...] l. 483-485

en donde el poeta parece escribir lo que pasa por su mente al escribir el poema. Algunas veces su atención se centra en Parmigianino y su cuadro. Otras, sobre lo que ve por la ventana o lo que piensa al dejar que su mente fluya. Pero siempre regresa a la pintura:

<sup>73</sup> Lindop, Grevel; "On Reading John Ashbery" in PN Review. Vol 4, No.4. 1977,p. 30.

[...] This past  
Is now here; the painter's  
Reflected face, in which we linger, receiving  
Dreams and inspirations on an unassigned  
Frequency[.] 1. 494-498

Otra vez los pronombres nos hacen dudar. Ese "nosotros", ¿a quien incluye?  
¿Al poeta y al que lee? Porque si incluye, como Ashbery dice, a la conciencia  
necesaria para que el poema funcione, entonces si nos incluye a nosotros, los  
lectores, el presente parecería ser todavía más presente porque es este preciso  
instante en que leemos y que notamos que el poeta y el pintor han  
desaparecido, porque lo único que tenemos, como se nos había advertido, son  
superficies: espacios de papel en donde leemos lo pintado y lo escrito:

The surface is what's there  
And nothing can exist except what's there. 80-81

En otro poema, "The Wrong Kind of Insurance", el poeta también se ha  
referido a esta calidad de superficie de la escritura, la cual ocurre cuando

[the m]oment of outline recedes  
... always darker as the vanishing point  
Is turned and turns itself  
Into an old army blanket, or something flat and material<sup>74</sup>

Calidad que se obtiene cuando se lleva a la escritura a ese momento de  
conciencia de sus propios límites; cuando se consigue dar una vuelta, como la  
que regresó la hoja de papel con el rostro de Mazzola a nuestra mente; cuando  
se recuerda que

All our lives is a rebus  
Of little wooden animals painted sky  
Terrific colors, magnificent and horrible  
Close together. The message is learned  
The way light at the edge of a beach in autumn is learned.  
The seasons are superimposed.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Los versos de este poema son citados por Jackson, Richard; "Writing as Transgression:  
Ashbery's Archeology of the Moment -- A Review Essay" in *Southern Humanities Review*. Vol.  
12, 1970 .p.279. y corresponden al poema "The Wrong Kind of Insurance".

<sup>75</sup> Estos fragmentos son también versos del poema "The Wrong Kind of Insurance". Quisiera hacer  
notar el primer verso citado, "All our lives is a rebus" y recordar la parte anterior en la que se cita  
que "Hasta el significado de nuestras vidas se define por posibilidades lingüísticas". Nuestra

La sobreposición de las estaciones nos recuerda al "ayer, que está aquí" de líneas citadas anteriormente, nos hace sentir que el ayer está presente cuando lo leemos o escribimos y nos hace regresar al símil tiempo--espacio, en donde estos han dejado de ser opuestos y, de hecho son imposibles de separar. Así adjetivos como "lapidary" se aplican a términos como "today", al cual vemos -- todos los que estamos incluidos en ese "nosotros"--gracias a reproducciones de "luz solar":

[...] All we know  
Is that we are a little early, that  
Today has that special, lapidary  
Todayness that the sunlight reproduces  
Faithfully in casting twig-shadows on blithe  
Sidewalks. No previous day would have been like this.  
I used to think they were all alike,  
That the present always looked the same to everybody  
But this confusion drains away as one  
Is always cresting into one's present. l. 377-386

"Uno siempre quiere alcanzar su propio presente" decimos Parmigianino, Ashbery, el lector, la conciencia que todos formamos, como parafraseando las palabras que Brilliant citó de Kierkegaard, quien en uno de sus diarios escribió : "It is perfectly true, as philosophers say, that life must be understood backwards. But they forget the other proposition, that it must be lived forwards. And if one thinks over that proposition it becomes more and more evident that life can never be really understood in time simply because at no particular moment can I find the necessary resting-place from which to understand it -backwards".<sup>76</sup> "¿Cómo puedo ponerle "márgenes" al tiempo si no puedo encontrar el espacio desde donde hacerlo?" --parecemos decir todos.

Para acabar con este punto, recordemos que debemos evitar, como lo hace Ashbery, comprender al tiempo y al espacio como opuestos. Recordemos también que una *ekphrasis* --y el poema de Ashbery no es un caso especial sino que es un ejemplo a generalizar-- no intenta oponer el mundo temporal de la literatura al mundo espacial de las artes visuales, ni que pone en movimiento

---

vida queda reducida a un "rebus", a una especie de jeroglífico que representa sílabas o palabras en símbolos o dibujos. Es muy interesante la metáfora porque incluye aspectos del lenguaje pictórico y del poético.

<sup>76</sup> El párrafo citado fue citado por Brilliant, Richard, *Portraiture...* p. 149.

un momento que la pintura había detenido. El "movimiento" presente en el poema hace evidente que antes de él nada estaba congelado, que todo fluía.

Con las salvedades vistas hasta aquí, refirámonos a las narraciones, algunos de los movimientos, que aparecen en el poema. El cuadro de Parmigianino es por sí mismo todo un cúmulo de éstas. En el capítulo 3 analizaremos algunas de las que hay detrás de él: el pintor, lo que quiso hacer, lo que pintaba, lo que se creía un artista debía hacer, cómo eran tomadas en cuenta las obras de este período en épocas siguientes. Ashbery presenta en el poema todos estos aspectos y añade otros más: lo que él piensa que el pintor quiso hacer, cómo conoció él el cuadro, cómo escribe el poema del mismo nombre del cuadro, etc. En otras palabras, presenta verbalmente diferentes secuencias de eventos o hechos y los dispone en un tiempo cuya conexión se deriva de una causalidad debida supuestamente a lo que el poeta piensa al escribir el poema. Como ya vimos anteriormente "él" no es el que habla desde el poema. No son sus pensamientos los que leemos sino los de las máscaras que se va poniendo. No son sus pensamientos porque lo que leemos y vemos son solo marcas plasmadas en las superficies del papel y de la madera. Y sin embargo, ese continuo ir entre que él es el que leemos y no es, es otro efecto que el poema tiene. Mucho se ha dicho que si el poema estuviera escrito de corrido, sin versos, parecería un ensayo. ¿Qué es lo que tiene la forma de narrar de Ashbery que nos hace pensar que es él quien habla? ¿Por qué no nos quedamos simplemente pensando que él es el que lo hace?

La respuesta a la segunda pregunta está en el mismo contenido del poema: si el poeta no puede creer que el retrato es Parmigianino, nosotros no podemos creer que el retrato es Ashbery. En el capítulo segundo en el cual hablaremos de la parodia, trataremos de ver esto con más detalle. Por ahora veamos cuáles son los elementos del poema que nos hacen pensar que leemos un discurso de John Ashbery, poeta norteamericano nacido en Rochester, Nueva York, en 1927.<sup>77</sup>

Anteriormente abusé un poco de mi posición como la que escribe y utilicé, alevosamente, la definición que da *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*<sup>78</sup> para explicar cómo el poeta presenta "diferentes secuencias de eventos o hechos y los dispone en un tiempo cuya conexión se deriva de

---

<sup>77</sup> En el Capítulo 2 nos referiremos también a este efecto de realidad.

<sup>78</sup> *The New Princeton Encyclopedia of ...* p.814.

una causalidad". Veamos algunas de estas secuencias de eventos presentes en el poema:

[...] Vasary says, "Francesco one day set himself  
To take his own portrait, looking at himself for that purpose  
In a convex mirror, such as is used by barbers...  
He accordingly caused a ball of wood to be made  
By a turner, and having divided it in half and  
Brought it to the size of the mirror, he set himself  
With great art to copy all that he saw in the glass", l.9-15

The ballon pops, the attention  
Turns dully away. Clouds  
In the puddle stir up into sawtoothed fragments.  
I think of the friends  
Who came to see me, of what yesterday  
Was like. [...] l. 100- 105

[...] The fertile  
Thought-associations that until now came  
So easily, appear no more, or rarely. Their  
Colorings are less intense, washed out  
By autumn rains and winds, spoiled, muddied,  
Given back to you because they are worthless. l. 483-488

La causalidad, como ya vimos, dependerá de los pensamientos, del flujo de conciencia, del poeta que escribe el poema. Y eso refuerza la idea de que él es quien narra. Sin embargo, dicho flujo de conciencia no es algo que el poeta controla conscientemente. Recordemos los versos en los cuales el poeta explica, partiendo de la imposibilidad de decir el tiempo, como el poema no es lo que en un principio quería escribir:

It seems like a very hostile universe  
But as the principle of each individual thing is  
Hostile to, exists at the expense of all the others  
As philosophers have often pointed out, at least  
*This* thing, the mute, undivided present,  
Has the justification of logic, which  
In this instance isn't a bad thing  
Or wouldn't be, if the way of telling  
Didn't somehow intrude, twisting the end result  
Into a caricature of itself. This always  
Happens, as in the game where  
A whispered phrase passed around the room

Ends up as something completely different.  
It is the principle that makes works of art so unlike  
What the artist intended. Often he finds  
He has omitted the thing he started out to say  
In the first place. [...] l. 434-448

La mente del poeta divaga y parece rendirse a las fuerzas del lenguaje, que dirige el movimiento, es el que decide lo que se dirá. Esto es otra vez parte de la poética presente en el poema: el artista no puede representar exactamente; su material, el lenguaje, se interpone irremediabilmente entre él y lo que representa. El lenguaje es el que parece decidir, o por lo menos impedir que el artista decida. Algunos eventos del mundo influyen también en dicha decisión, sin embargo, al final, hasta el mismo poeta ha perdido el rumbo de sus pensamientos. Lo único que tiene para regresar a algún lado es la cara que lo observa desde la media esfera:

A breeze like the turning of a page  
Brings back your face: the moment  
Takes such a big bite out of the haze  
Of pleasant intuition it comes after.  
The locking into place is "death itself",  
As Berg says of a phrase in Mahler's Ninth;  
Or to quote Imogen in Cymbeline, "Their cannot  
Be a pinch in death more sharp than this," [...] 311-318

La brisa ha traído de regreso la máscara de Mazzola y la máscara de Ashbery, y con ella nosotros, enmascarados, volvemos a recordarlo : sus pensamientos, el flujo de la escritura, nos habían llevado hasta otra parte y, para volver al punto de partida debemos rastrear las huellas de lo pasado y siempre tratar de regresar. Así, todas las máscaras, que forman "la conciencia que va dando forma al poema", tienen que buscar hacia atrás, en el poema, en la historia del arte, para encontrar la línea progresiva, o regresiva, que tradicionalmente une a los fragmentos de un todo, según la forma occidental de comprender el mundo. En el poema, los fragmentos son muy dispares. Para intentar unirlos, la atención del lector, del poeta, de ambos y la de ninguno cambia de objetivo, retrocede, se adelanta buscando dar sentido al gesto creador. Como veremos más adelante, el *Autorretrato en un espejo convexo* de Parmigianino es un reflejo de un reflejo --el diseño interno del pintor--, más cercano a la "Idea" que otro reflejo --la imagen que el pintor vio en el espejo convexo y copió--, que a su vez es un reflejo todavía más cercano de un reflejo más --el rostro del

pintor. Al final de todos, se encuentra la verdad indiscutible: la Idea. Pero, y al final del "Autorretrato en un espejo convexo" de John Ashbery, ¿qué encontramos? ¿Acaso al cuadro y al pintor? ¿Podemos decir que el poema es sólo la descripción del cuadro de Francesco? Recordemos a de Campos, diciendo que el poema es una re-creación, una traducción-crítica del cuadro, y podremos contestar algunas de estas preguntas. Pero, seguimos sin saber qué hay al final del poema, qué es lo que las superficies convexas indican.

El Capítulo 3 mostrará cómo detrás de la pintura se encuentran el Manierismo, Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, el Renacimiento ... --¿por qué sino, en esta interpretación del poema de Ashbery, hablar de Parmigianino y buscar en su tiempo algunas respuestas? Sin embargo, no podemos detenernos en ninguna parte. La conciencia que busca el sentido se convierte en una arqueóloga, como dijera Foucault, en búsqueda de huellas, que sólo conducen a otras huellas:

[nuestro] trabajo [...] es dejar que el "juego" del lenguaje transgreda los límites tradicionales del significado para así poder sugerir las asociaciones superficiales del lenguaje, que permiten la aparición de nuevos objetos de investigación, las precisiones posibles a partir de las cuales los hablantes pueden hablar, las formas lingüísticas que tienden a producir conceptos, las estrategias retóricas para la proliferación de enunciados de conceptos. El mundo [del poema] queda definido por las formas del lenguaje que se articula; hasta el significado de nuestras vidas se define por posibilidades lingüísticas. Nuestras vidas, nuestros mundos, se encuentran, por lo menos dos veces desplazados de la significación convencional. Sólo tenemos la "huella de la huella", el signo de un signo. No aprendemos de los significados inmediatos de signos específicos sino de las diferencias entre ellos y de lo que se significa, que a menudo, se convierte también en un signo. Así que la diferencia marca no la "presencia" de la metafísica tradicional, sino una profunda ausencia.<sup>79</sup>

De esta manera, el mundo del poema queda definido por los pronombres, por las máscaras cambiantes, de nosotros mismos. Hasta el lector se ha vuelto una de ellas y queda ausente, definido por posibilidades lingüísticas. El mismo objeto-autorretrato de Parmigianino se convierte en otra huella para "sugerir

---

<sup>79</sup> Jackson, Richard; "Writing as..." p.280. La traducción es mía.

asociaciones superficiales en el lenguaje y permitir la aparición de nuevos objetos de investigación”: la muerte (1.315) o el tiempo, que a su vez serán desplazados por otras.

Esta búsqueda de huellas nos obliga a buscar y formar historias. Historias que intentan reconstruir diferentes pasados, presentes y futuros; historias del arte, del pintor, del poeta, del cuadro o de nosotros mismos, que en el intento de ser reconstruidas serán nuevamente desplazadas.<sup>80</sup> Richard Jackson se ha referido a la forma en la que éstas se reconstruyen:

si definimos nuestro presente por las huellas del pasado o por anticipaciones del futuro, estamos refiriéndonos a un pasado y un futuro ausentes. ¿Podremos entonces hablar de una historia para esta poesía de momentos desplazados? [...] el proceso de descentralización o desconstrucción toma efecto a partir de una genealogía [...] que se ocupa de lo provisional y no de las estructuras finales de los eventos. Al rechazar a centrarse en los eventos principales que establecen los patrones continuos y estables, y al centrar su atención en detalles singulares, sin importar qué tan disruptivos o discontinuos sean, la genealogía establece una contra-memoria --una transformación de la historia a una forma de tiempo totalmente diferente.<sup>81</sup>

Un tiempo que ya no es opuesto al espacio. Un tiempo que solamente puede ser señalado por el lenguaje. Un tiempo en el cual las estaciones se superponen y que se consigue por la narración de detalles que antes hubiesen sido insignificantes. ¿Qué mejor ejemplo que referirse al pasillo en el cual se encontraba el cuadro cuando el poeta lo vio en Viena?:

Yet the “poetic”, straw-colored space  
Of the long corridor that leads back to the painting,  
Its darkening opposite --is this  
Some figment of “art”, not to be imagined  
As real, let alone special? Hasn’t it too its lair  
In the present we are always escaping from  
And falling back into, as the waterwheel of days  
Pursues its uneventful, even serene course? l. 387-394

<sup>80</sup> Estoy utilizando como equivalente a la Historia (History) y a las historias (stories) porque Ashbery no hace ninguna distinción entre ellas. Más adelante veremos qué dice Hayden White al respecto.

<sup>81</sup> R. Jackson “Writing as...” p.282

Otro ejemplo de la manera en que Ashbery hace evidente esta imposibilidad de hablar --del pasado, y del presente-- se encuentra en los versos siguientes, en donde la fila que avanza para observar los cuadros y salir del museo remite a la concepción del tiempo, a la del arte y a la del lenguaje a las que nos hemos referido:

I think it is trying to say it is today  
And we must get out of it even as the public  
Is pushing through the museum now so as to  
Be out by closing time. You can't live there.  
The gray glaze of the past attacks all know-how:  
Secrets of wash and finish that took a lifetime  
To learn and are reduced to the status of  
Black-and-white illustrations in a book where colorplates  
Are rare. That is, all time  
Reduces to no special time. [...] l. 395-404

[...] The soul has to stay where it is,  
Even though restless, hearing raindrops at the pane,  
The sighing of autumn leaves thrashed by the wind,  
Longing to be free, outside [...] l. 34-37

En otra poema, llamado "Pyrography", Ashbery escribe

[...] if we were going  
To be able to write the history of our time, starting with  
today  
It would be necessary to model all these unimportant details  
So as to be able to include them; otherwise the narrative  
Would have that flat, sandpapered look the sky gets  
Out in the middle west toward the end of summer [...]  
And not just the major events but the whole incredible  
Mass of everything happening simultaneously and  
pairing off,  
Channeling itself into history.<sup>82</sup>

Así que el poeta, intentando capturar detalles singulares de la vida de Mazzola --intentando porque , ¿cómo capturar momentos de una vida que no ha vivido? -- y detalles singulares de la suya propia escribe su historia y la "de nuestro tiempo":

---

<sup>82</sup> John Ashbery, "Pyrography" in *Selected Poems*. New York: Elisabeth Sifton Books, Penguin, 1985. p.212-214 l. 52-57 y l. 66-68.

I think it is trying to say it is today  
And we must get out of it even as the public  
Is pushing through the museum now so as to  
Be out by closing time. [...] 395-398

Historia que el poema hace evidente como imposible. En este "escribir que no puedo escribir" es donde surge la ilusión de "realidad", el trampantojo que nos hace, como las máscaras, sentir que escuchamos al escritor. El poema narra historias de hechos que parecen reales y que, como cualquier "realidad", según dice Hayden White en su artículo "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" "wears the mask of a meaning, the completeness and fullness of which we can only imagine, never experience"<sup>83</sup>. Cuando intentamos dar sentido, dar forma, a nuestra vida, a lo que hay afuera, a lo que los neoplatónicos llamarían "la realidad", y que resumiré como los "eventos", no hacemos más que seguir el impulso del lenguaje, el sistema que se encuentra entre nosotros y estos eventos, los cuales, por sí mismos, no tienen ninguna forma y mucho menos la de una historia. Así que, cuando Ashbery quiere narrar lo que va pasando por el mundo y por su mente al escribir un poema se da cuenta que, al narrarlos, los cambia porque "the way of telling," [1.441] se interpone entre ellos y nosotros y los retuerce hasta resultar "into a caricature of itself" [l. 443]. El poema tiene que incluir la conciencia de esa limitación, de esa incapacidad y de que el significado que los espejos convexos indicaban no es más que el resultado de los reflejos y reflexiones de sí mismos.

Ahora bien, ¿qué es lo que consigue escribiendo esta poesía de detalles singulares y "caricaturas" de eventos? Y otra vez, Jackson parece contestarnos:

Deconstruir el mito de lo completo, nuestro sentido de que hemos construido un edificio en el cual centrarnos. Así, la historia se convierte en una narrativa alterada constantemente --re-escrita-- mientras eventos nuevos subvierten, rompen nuestras estructuras provisionales. La estructura narrativa no imita nuestras narraciones, sino se convierte en la creadora, en catalizadora de posibilidades nuevas. El poeta debe olvidarse de plasmar un significado repetido, de que su tema es "material para el poema". Debe borrarse del poema, desaparecer en el punto de fuga.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> White, Hayden; "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" in *Critical Inquiry*, 7, i (1980), p. 24.

<sup>84</sup> R, Jackson; *op.cit.* p.282

En otras palabras, se consigue ver a la historia y la literatura como discursos, como, y aquí cito a Linda Hutcheon, " systems of signification by which we make sense of the past [...]. In other words, the meaning and shape are not *in the events* , but *in the systems* which make those past "events" into present historical "facts". "85 Y con esto no se intenta descalificar a la historia porque se le considere falsa, sino que solamente se admite que ésta, al igual que la literatura, adquiere significado en función de ser una construcción humana.

Ashbery, en su "Self-Portrait in a Convex Mirror", borrándose, desapareciendo en el punto de fuga --gracias a los pronombres, sus máscaras-- ha intentado llevar al poema, al lenguaje, a las palabras, --los espejos-- a una zona en donde él no tenga que participar en el reflejo, un "momento en el que el lenguaje, al llegar a sus confines, salta sobre sí mismo, explota y se cambia radicalmente [...] cuando permanece fijo en el límite de su vacío, hablando de sí mismo en un segundo lenguaje en el que la ausencia de un sujeto soberano esboza su vacío esencial y fractura incesantemente la unidad de su discurso"86. Un momento en el cual

The glass chose to reflect only what he saw.

en donde él (en negritas) es el lenguaje y es, a su vez, otra más-cara.

---

<sup>85</sup> Hutcheon, Linda; *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1988. p.89.

<sup>86</sup> R. Jackson, "Writing as..." p.279. Transcribí una cita que Jackson hace de Foucault.

## Collage

El crítico John Golding, en su libro *Cubism. A History and Analysis. 1907-1914*<sup>87</sup> define al collage como “[a] painting in which extraneous objects or materials are applied to the picture surface”.<sup>88</sup> La palabra collage debe su nombre a la cola que se utilizaba para pegar sobre la superficie de la pintura. Sin embargo, este elemento no “es lo fundamental de la técnica [...] sino la idea de incorporar algo “prefabricado”, algo que, como diría Braque, constituye una certeza en medio de una obra en que todo el resto está figurado, representado o sugerido.”<sup>89</sup>

Según el Diccionario de la Lengua Española, la palabra “extraño” se utiliza para referirse a algo “que es ajeno a la naturaleza o condición de una cosa de la cual forma parte.”<sup>90</sup> Es importante apuntar que ‘lo extraño’ lo es solamente en función de un contexto y un punto de vista específicos, de ahí que fuera posible extender la noción de *collage* a elementos pictóricos que, al yuxtaponerse, conseguían efectos similares a los de éste. Así que aunque la definición de Golding exige que, para que este exista, deben tenerse materiales extraños sobre la superficie de la pintura, esto es, objetos o partes de objetos ajenos al lienzo o tabla, los dadaístas y surrealistas harían algunos *collages* en los que sólo utilizarían elementos pictóricos; la relación de extrañeza entre dichos elementos pictóricos sería la que daría a la obra el carácter de *collage*<sup>91</sup>. Después veremos esto en detalle. Por lo pronto, consideremos que la definición de Golding puede también extenderse a otras artes. Así, un *collage* literario sería un texto verbal, escrito, al cual se aplicarían materiales extraños y prefabricados.

El *collage* es una cita de un plano diferente, de un universo ajeno. Cuando Duchamp hace un cuadro en el cual la *Mona Lisa* tiene bigotes, pinta

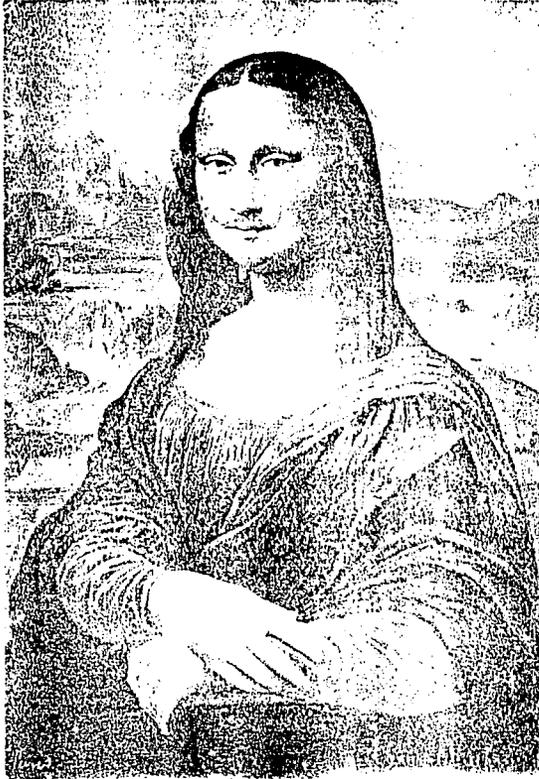
<sup>87</sup> Golding, John; *Cubism. A History and an Analysis. 1907-1914*, third ed. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1988. 237 00.

<sup>88</sup> Golding, John; op.cit. p.101.

<sup>89</sup> Wescher, Herta; *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad. Versión castellana* Enric Vázquez. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. 276pp. (Col. Comunicación visual) p.9.

<sup>90</sup> Diccionario de la lengua española, 21a. ed. Madrid, Real Academia Española, 1992.

<sup>91</sup> Nótese que aquí no se está utilizando el adjetivo “pictórico” como en el capítulo anterior, sino para referirse a lo perteneciente a la pintura.



Luca Pacioli

1492-1509

Il libro dell'arte della geometria sopra una recollectione de la

Mosaico 1475-1512

unos bigotes y cita a Leonardo. El plano de la Gioconda se opone al de unos bigotes y el resultado del choque entre ambos es un *collage*. Cuando Apollinaire en sus "poemas-conversaciones" mezcla "percepciones directas, jirones del recuerdo, trozos de diálogos oídos en el café o en la calle, titulares de periódicos"<sup>92</sup>, lo que hace es "aplicar" materiales prefabricados, extraños entre sí, en la "superficie" del poema.

En *S/Z*<sup>93</sup>, Roland Barthes nos dice que un texto está formado por diferentes códigos que, al unirse, producen nuevos significados. Para él, "el código es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras; sólo conocemos de él las marchas y los regresos; las unidades que provienen de él son siempre salidas del texto, la marca, el jalón de una digresión virtual hacia el resto de un catálogo, son otros fragmentos de ese algo que siempre *ya* ha sido leído, visto, hecho, vivido"<sup>94</sup>. Si suponemos que los dos planos del *collage* --en nuestro ejemplo, la Mona Lisa y los bigotes-- son dos códigos que al unirse producen el nuevo significado, que sus unidades nos llevan fuera del nuevo texto, hacia "algo que siempre ya ha sido leído, visto, hecho, vivido"; y que ese "algo", "una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras", produce nuevos significados, entonces podremos entender al *collage* como un caso extremo de la cita. El crítico Gregory Ulmer, en su ensayo "El objeto de la poscrítica"<sup>95</sup>, lo ha expresado de la siguiente forma: "' Todo signo, lingüístico o no, hablado o escrito (en el sentido actual de esta oposición), en una unidad grande o pequeña, puede citarse, colocarse entre comillas, y al hacer esto puede romper todo contexto dado, engendrando una infinidad de nuevos contextos de una manera que es absolutamente ilimitable'. En la crítica, como en la literatura, el *collage* adopta la forma de cita, pero cita llevada hasta un extremo... el *collage* como el "caso límite" de la cita."<sup>96</sup>

Dado que la técnica del *collage* fue utilizada primero, como la entendemos ahora, en pintura, haremos un breve resumen de la forma en que dicha técnica fue cambiando. Al mismo tiempo mostraremos análogos

<sup>92</sup> De Torre, Guillermo; Historia de las literaturas de vanguardia. Vol. I. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971. p.235.

<sup>93</sup> Barthes, Roland; *S/Z*, 4a ed. México, Siglo veintiuno, 1987.

<sup>94</sup> Barthes, Roland; *S/Z*, 4a ed. México, Siglo veintiuno, 1987. pp.15-16

<sup>95</sup> Ulmer, Gregory; "El objeto de la poscrítica", en *La Posmodernidad*. Hal Foster, sel. y prol. Barcelona, Editorial Kairós-Colofón S.A. 1988. pp. 125-163.

<sup>96</sup> Ulmer, Gregory; op. cit. p.134. (En esta cita, Ulmer cita a Jacques Derrida, "Signatur, Event, Context" en *Glyph*, 1 (1977).p.185.)

literarios y discutiremos diversos problemas relacionados con la extensión del término a esta otra disciplina.

Según Herta Wescher, en su libro, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*,<sup>97</sup> "el collage y los cuadros con distintos materiales tienen una larga línea genealógica"<sup>98</sup> que se remonta siglos atrás. En el siglo XII, los calígrafos japoneses comenzaron a escribir las obras poéticas a ellos confiadas en hojas sobre las cuales pegaban papeles de colores. "Las composiciones constan de formas de superficie irregular ensambladas y salpicadas de motivos florales, pájaros diminutos y estrellitas de papel de oro y plata. Los contornos rasgados o recortados han sido reseguídos, a pincel con tinta china, en líneas onduladas que sugieren montañas, ríos y nubes".<sup>99</sup> En nuestros días, en Japón se siguen haciendo trabajos como estos. A partir del siglo XIII, surgen en diversas partes "nuevas artes relacionadas con el recortado" que llevarán, después, a nuestro concepto de *collage*: en Persia, las encuadernaciones trabajadas en repujados, famosas en los siglos XV y XVI, serían trabajadas con recortes de papel; en Constantinopla, los recortadores de flores producirían extraordinarios trabajos; en Europa Occidental, hacia 1600, se recortaría papel pergamino y se harían álbumes genealógicos, "en los que los escudos y divisas de los tomos más antiguos se completan con toda clase de imágenes pintadas o pegadas"<sup>100</sup>.

Además de estos trabajos en papel, se hicieron algunos en los cuales se yuxtaponían otros materiales a las superficies originales. En los confines del Imperio Azteca, se pegaron plumas siguiendo diferentes formas. "En 1524, Carlos V regaló al archiduque Fernando del Tirol, ropajes de plumas coloreadas para su colección ...y un escudo con plumas rojas, azules y verdes pegadas".<sup>101</sup> En el siglo XVII se hicieron cuadros con escarabajos y semillas también pegados.<sup>102</sup> En 1658, la Galería de Arte de Dresde consiguió un cuadro en donde se representa la historia de una reina junto a sus damas, soldados y un barco. Lo característico de este cuadro es que las figuras se hicieron con paja coloreada, lo mismo que los pájaros y las flores que lo conforman. Más o menos en la misma época, en el sur de Alemania se construyeron cuadros en lo que se

<sup>97</sup> Wescher, Herta. *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Versión castellana Enric Vázquez. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. 276pp.

<sup>98</sup> Wescher, H. op. cit. p.13

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Idem.* p.14.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> *Ibid.*

utilizaban alas de mariposas. En Rusia, tomando como partida los marcos cubiertos de chapas metálicas, "con arabescos florales, ribeteados a menudo con piedras preciosas"<sup>103</sup>, se desarrollaron "revestimientos especiales de iconos que esconden totalmente las imágenes [de santos] en panes metálicos finamente trabajados, dejando únicamente a la vista caras y manos...Brocados, sedas, perlas, cintas y joyas políferas adornan a la Virgen y algunos de estos cuadros se colocan en estuches en forma de armarios, sobre los que se extienden suntuosos cortinajes".<sup>104</sup>

Podría seguir dando ejemplos en los cuales se pegaban innumerables objetos a diversas superficies. Sin embargo, aunque la tentación de hacerlo es grande debido a su ingenio, belleza y variedad, me llevaría mucho tiempo y me saldría del tema. Lo que es importante es hacer constar que, cuando los cubistas incorporan la técnica a sus creaciones, le dan un giro no sólo a la misma técnica, sino que transforman el arte.

Por otra parte, la historia de la literatura podría ser vista a través del *collage*. Recordemos la referencia del inicio del capítulo a Barthes. De la misma forma, para Gérard Genette, la literatura es una construcción de segundo grado, formada a partir de piezas de otros textos.<sup>105</sup> Así, la literatura romana utiliza referencias a citas de la literatura griega. Baste el ejemplo de la *Eneida*, en la cual Virgilio intenta, imitando a Homero, escribir la epopeya del pueblo romano, recreando los mitos griegos para celebrar y autorizar a Augusto. Los primeros seis cantos de la obra de Virgilio emulan a la *Odisea*, mientras que los últimos seis a la *Iliada*.<sup>106</sup> Otro ejemplo sería el poema de Tennyson, "Ulysses", construido a partir de otros textos. En este caso el victoriano trabaja con una traducción de la *Divina Comedia* --probablemente la de H.F. Cary (1805). Así, cuando su Ulises, cansado de vivir en Ítaca decide volver a viajar, dice a sus marinos:

[...] Come, my friends,  
'Tis not too late to seek a newer world.  
Push off, and sitting well in order smite  
The soundig furrows; for my purpose holds  
To sail beyond the sunset, and the baths

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Idem, p.15.

<sup>105</sup> Makaryk, Rena, R. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms.* Toronto, University of Toronto Press, 1993. p. 334.

<sup>106</sup> Cardona, Francesc-Lluís; prol. a Virgilio; *La Eneida.* Barcelona, Edicomunicación S.A., p.92.

utilizaban alas de mariposas. En Rusia, tomando como partida los marcos cubiertos de chapas metálicas, "con arabescos florales, ribeteados a menudo con piedras preciosas"<sup>103</sup>, se desarrollaron "revestimientos especiales de iconos que esconden totalmente las imágenes [de santos] en panes metálicos finamente trabajados, dejando únicamente a la vista caras y manos...Brocados, sedas, perlas, cintas y joyas policromas adornan a la Virgen y algunos de estos cuadros se colocan en estuches en forma de armarios, sobre los que se extienden suntuosos cortinajes".<sup>104</sup>

Podría seguir dando ejemplos en los cuales se pegaban innumerables objetos a diversas superficies. Sin embargo, aunque la tentación de hacerlo es grande debido a su ingenio, belleza y variedad, me llevaría mucho tiempo y me saldría del tema. Lo que es importante es hacer constar que, cuando los cubistas incorporan la técnica a sus creaciones, le dan un giro no sólo a la misma técnica, sino que transforman el arte.

Por otra parte, la historia de la literatura podría ser vista a través del *collage*. Recordemos la referencia del inicio del capítulo a Barthes. De la misma forma, para Gérard Genette, la literatura es una construcción de segundo grado, formada a partir de piezas de otros textos.<sup>105</sup> Así, la literatura romana utiliza referencias a citas de la literatura griega. Baste el ejemplo de la *Eneida*, en la cual Virgilio intenta, imitando a Homero, escribir la epopeya del pueblo romano, recreando los mitos griegos para celebrar y autorizar a Augusto. Los primeros seis cantos de la obra de Virgilio emulan a la *Odisea*, mientras que los últimos seis a la *Iliada*.<sup>106</sup> Otro ejemplo sería el poema de Tennyson, "Ulysses", construido a partir de otros textos. En este caso el victoriano trabaja con una traducción de la *Divina Comedia* --probablemente la de H.F. Cary (1805). Así, cuando su Ulises, cansado de vivir en Ítaca decide volver a viajar, dice a sus marinos:

[...] Come, my friends,  
'Tis not too late to seek a newer world.  
Push off, and sitting well in order smite  
The soundig furrows; for my purpose holds  
To sail beyond the sunset, and the baths

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Idem. p.15.

<sup>105</sup> Makaryk, Rena, R. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, University of Toronto Press, 1993. p. 334.

<sup>106</sup> Cardona, Francesc-Lluís; prol. a Virgilio; *La Eneida*. Barcelona, Edicomunicación S.A., p.92.

Of all the western stars, until I die.  
 It may be that the gulfs will wash us down:  
 It may be we shall touch the Happy Isles,  
 And see the great Achilles, whom we knew.  
 Though much is taken, much abides; and though  
 We are not that strength which in old days  
 Moved earth and heaven; that which we are, we are;  
 One equal temper of heroic hearts,  
 Made weak by time and fate, but strong in will  
 To strive, to seek, to find, and not to yield.<sup>107</sup>

El Ulises del poema de Tennyson ya no es el hombre joven que luchó en Troya y viajó nueve años hasta llegar a su país. Está aburrido de la vida que lleva en su isla y decide volver a surcar los mares. En los versos citados, al exhortar a sus compañeros de viaje para que vayan con él, presagia su muerte. Sin embargo, la muerte a la que se refiere no es la que Tiresias profetizara en el canto XI de la Odisea:

[...] vuelve a casa y realiza sagradas hecatombes a los dioses inmortales, los que ocupan el ancho cielo, a todos por orden. Y entonces te llegará la muerte fuera del mar, una muerte muy suave que te consuma agotado bajo la suave vejez.<sup>108</sup>

La muerte a la que los versos 62 -64 del poema de Tennyson ("It may be that the gulfs will wash us down:/ It may be we shall touch the Happy Isles,/And see the great Achilles, whom we knew") aluden es la misma que la del Ulises al cual Dante y Virgilio encontraron en el *Infierno*. A continuación citaré los versos de la traducción de Cary a la *Divina Comedia*, en los que se puede ver cómo la situación del Ulises en ellos es la misma que la del Ulises de Tennyson:

Nor fondness for my son, nor reverence  
 Of my old father, nor return of love,  
 That should have crown'd Penelope with joy,  
 Could overcome in me the zeal I had  
 To explore the world, and search the ways of life,  
 Man's evil and his virtue. Forth I sail'd  
 Into the deep illimitable main,

<sup>107</sup> Tennyson, Alfred; "Ulysses" in *The Poems of Alfred Tennyson*. Christopher Ricks, ed. Harlow, Longman, 1969. pp.565-566.

<sup>108</sup> Homero, *Odisea*. José Luis Calvo, ed. y trad. México, REI-México, 1992. p.205. (Canto XI, 130-140)

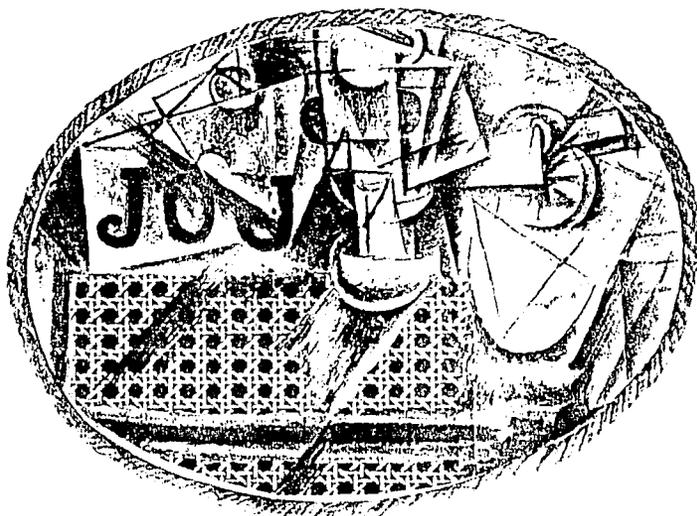
With one bark, and the small faithful band  
 That yet cleav'd to me. As Iberia far,  
 Far as Marocco either shore I saw,  
 And the Sardinian and each isle beside  
 Which round that ocean bathes. Tardy with age  
 Were I and my companions, when we came  
 To the strait pass, where Hercules ordain'd  
 The bound'ries not to be o'erstepp'd by man.  
 The walls of Seville to my right I left,  
 On the'other hand already Ceuta past.  
 'O brothers! I began, 'who to the west  
 'Through perils without number now have reach'd,  
 'To this the short remaining watch, that yet  
 'Our senses have to wake, refuse not proof  
 'Of the unpeopled world, following the track  
 'Of Phoebus. Call to mind from whence ye sprang:  
 'Ye were not form'd to live the life of brutes,  
 'But virtue to pursue and knowledge high.<sup>109</sup>

Este será el último viaje de Ulises y su tripulación, quienes serán tragados, como anuncia también el poema de Tennyson, por el mar al navegar por las regiones más occidentales del mundo. Dante toma el personaje de Homero y escribe sobre él; Tennyson toma el personaje de Dante y hace lo mismo pero con una referencia personal muy fuerte: el Aquiles al que espera ver en su viaje de regreso a la literatura, el que verá cuando muera viajando, es su querido amigo Arthur Hallam. Un poco más adelante me referiré a este trabajar sobre el discurso de los otros y enfrentarlo al propio. Por ahora basta insistir en que con estos ejemplos no quiero decir que Virgilio y Tennyson hacían *collages* en el sentido actual del término. En el caso de la literatura, como en el de la pintura, las adiciones se hacían simplemente siguiendo el "discurso" del lugar en el cual se insertaban. No existían contradicciones ni se quería romper con la representación, como lo harían los artistas del siglo veinte.

Comencemos analizando lo que fue el *collage* para los pintores cubistas y surrealistas. El primer *collage* cubista, es decir, y retomando, la primera pintura en la cual se aplicaron objetos o materiales extraños a la superficie de la misma con propósitos específicamente diferentes fue construido por Braque y Picasso en 1912. En el cuadro Naturaleza muerta con una silla de paja, Picasso

---

<sup>109</sup> Dante, "Inferno", Divina Comedia. H.F. Cary, transl. in A. Tennyson; "Ulysses" in The Poems of Alfred Tennyson. Christopher Ricks, ed. Harlow, Longman, 1969. p.561.



Elaboración de la autora con silla de paja 1912

FALLA DE ORIGEN

en una escena de naturaleza muerta en un café, con un limón, una ostra, una pipa y un periódico [...] pegó un trozo de hule sobre el que está impreso el diseño de la paja trenzada, indicando así la presencia de una silla sin el más mínimo uso de los métodos tradicionales. Pues de la misma manera que las letras JOURNAL significaban JOURNAL, una sección de paja trenzada en facsímil significa la silla entera. 110

Más adelante, en lugar del hule impreso representando a una silla, los cubistas utilizarían objetos que se representarían a sí mismos: tarjetas de presentación, etiquetas de botellas, cajas de cerillos, paquetes de cigarrillos y tabaco, trozos de tela, espejos. Sin embargo, a diferencia de las obras con pegados de siglos anteriores, en el trabajo de los cubistas los objetos o fragmentos incorporados tienen, en palabras de Aragon, "la valeur d'un test, d'un instrument de contrôle de la réalité même du tableau".<sup>111</sup> Los cubistas, con sus adiciones al lienzo, intentaban recordar al espectador que se veía un lienzo pintado, esto es, una representación, y, al hacerlo, atacaban al ilusionismo visual del realismo tradicional.

Antes de referirme al *collage* "surrealista", quisiera analizar otros aspectos que se derivan de la interpretación cubista. La introducción de elementos de la realidad a la obra de arte afirmaba su existencia material como un objeto por su propio derecho. Además, "estos objetos tangibles y no ilusionistas presentaban una nueva y original fuente de interrelación entre las expresiones artísticas y la experiencia del mundo cotidiano. Se había dado un paso importante e imposible de predecir en el acercamiento del arte y la vida como una experiencia simultánea"<sup>112</sup>.

Hagamos una primera extensión de estas ideas a la literatura y veamos cómo aparecen en el poema "Atelier" de Blaise Cendrars:

La Ruche  
Escaliers, portes, escaliers  
Et sa porte s'ouvre comme un journal  
couverte de cartes de visite  
Puis elle se ferme. [...]  
Et au dos  
Au dos

<sup>110</sup> Fry, Edward, cit por Gregory Elmer, op. cit., p. 126

<sup>111</sup> Aragon, Louis; Les collages. Paris, Hermann, 1965. p. 29.

<sup>112</sup> Fry, Edward, cit por Gregory Elmer, op. cit., p. 127

Des ouvres frénétiques  
 et des tableaux  
 Bouteilles vides  
 "Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce  
 Tomato"  
 Dit une étiquette.  
 La fenêtre est un almanach. 113 [Las negritas son mías]

Es fácil distinguir que lo que se encuentra entre corchetas es la inscripción de una etiqueta de salsa de tomate, algo prefabricado que se añadió al poema. Para matizar, diremos que la etiqueta de la salsa de tomate es un texto ya escrito que se ha añadido. Las adiciones en un texto de partes de otros textos hacen pensar en lo que Margueritte S. Murphy piensa cuando cita a Bakhtin refiriéndose al llamado carácter interindividual de cualquier discurso:

The word (as in general any sign) is interindividual ... The word cannot be assigned to a single speaker. The author (speaker) has his own inalienable right to the word, but the listener also has his rights, and those whose voices are heard in the word before the author comes upon it also have their rights (after all, there are no words that belong to no one.)<sup>113</sup>

Esto es, cualquier discurso es colectivo, los "otros" son la potencia que organiza cualquier texto y Cendrars, en su poema, hace valer sus derechos y, como en cualquier collage, juega con esta idea al citar la etiqueta del puré de tomate: dos voces se enfrentan ahí, como en cualquier discurso, y producen una realidad lingüística diferente.

El carácter de "prefabricado" de estos discursos añadidos constituye una "certeza", algo que existe en la realidad y que nos recuerda que el poema es un poema, que no hay escaleras en él, ni una puerta que se abre como un periódico. Al mismo tiempo nos hace conscientes de que, si la etiqueta era un objeto del mundo real, sólo pudo ser añadida en otro objeto que también formara parte de ese mundo "real": el poema.

Podrá decirse que en este poema no hay adiciones a la superficie y la única manera en que éstas existirían es si Cendrars hubiera pegado "literalmente" la etiqueta. Esto obligaría a que, en cada copia del poema

<sup>113</sup> Cendrars, Blaise; "Atelier". cit. por De Torre, G. ;Historia de las literaturas de... p.275

<sup>114</sup> Bakhtin, M; "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel", cit. por: Margueritte S. Murphy in A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery. p.177

hubiera una etiqueta pegada en lugar de comillas. Así nos enfrentamos a una diferencia fundamental entre una pintura y un poema. Cuando se hace una pintura, el objeto creado es único y depende de la materialidad de los elementos utilizados en su construcción.<sup>115</sup> Cuando un poema se hace, se imprime y se sacan muchas copias. Si se destruyera una de las copias del poema de Cendrars todavía quedarían las copias restantes de la edición del libro o la revista en la cual aparece. Aún más, si se destruyeran todas las copias del poema pero alguien se lo supiera de memoria, el poema no se habría perdido. Lo que nos hace pensar que el papel no es esencial al poema. En cambio, si se destruyera la Naturaleza muerta con una silla de paja de Picasso no habría forma de recuperarla, aunque muchos nos acordáramos exactamente de cómo era. Con esto podemos concluir que, a menos que se traten de libros-objeto, donde cada libro se valora no solamente por sus palabras, sino por la forma en que éstas, el papel y las ilustraciones se presentan, no pueden conseguirse *collages* verbales exactamente análogos a los obtenidos por los cubistas. Para suponer que un poema en un libro a los que estamos acostumbrados es un *collage*, tendríamos que suponer que las comillas son al pegamento lo que las adiciones eran a la superficie pictórica del lienzo o papel de la pintura. Las comillas indican adiciones de fragmentos provenientes de otros lugares, pero las diferentes superficies tienen que ser imaginadas por el lector.

Con esta salvedad, veamos otro ejemplo en el que se adicionan explícitamente discursos prefabricados: el "Canto I" de Ezra Pound. Aquí podemos ver cómo las primeras 67 líneas del poema son una adaptación del libro XI de la *Odisea*. Comparemos las siete primeras

And then went down to the ship,  
Set keel to breakers, forth on the godly sea, and  
We set up mast and sail on that swart ship,  
Bore sheep aboard her, and our bodies also  
Heavy with weeping, and winds from sternward

---

<sup>115</sup> En su libro *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986), W.J.T. Mitchell se refiere, retomando a Nelson Goodman, a esta característica de las imágenes pictóricas: "The image is syntactically and semantically dense in that no mark may be isolated as a unique, distinctive character (like a letter of an alphabet), nor can it be assigned a unique reference or "compliant". Its meaning depends rather on its relations with all the other marks in a dense, continuous fields ..(p.67).. Pictures and engravings are autographic: it makes a difference whether we have an original or a copy, an authentic Rembrandt or a fake (p.69)

Bore us out onward with bellyng canvas,  
Circe's this craft, the trim-coifed goddess.<sup>116</sup>

con el inicio del libro de Homero:

Y cuando habíamos llegado a la nave y al mar, antes que nada empujamos la nave hacia el mar divino y colocamos el mástil y las velas a la negra nave. Embarcamos también ganados que habíamos tomado, y luego ascendimos nosotros llenos de dolor, derramando gruesas lágrimas. Y Circe, la de lindas trenzas, la terrible diosa dotada de voz, nos envió un viento que llenaba las velas, buen compañero detrás de nuestra nave de azul oscura proa.<sup>117</sup>

Pound traduce exactamente el libro de Homero y hace su Canto. A diferencia de Tennyson, Pound sí hace alusión a este gesto, alusión que ahora sí es totalmente explícita, como lo prueban los siguientes versos:

And I stepped back  
And he strong with the blood, said then: "Odysseus  
"Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,  
"Lose all companions." And then Anticlea came.  
Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus.  
In officina Wecheli, 1538, out of Homer.  
And he sailed, by Sirens and thence outward and away  
And unto Circe.  
Venerandam,  
In the Cretan's phase, with the golden crown, Aphrodite,  
Cypri munimenta sortita est, mirthful, oricalchi, with  
golden  
Girdles and freast bands, thou with dark eyelids  
Bearing the golden bough of Argicida. So that:<sup>118</sup>

Andreas Divas, quien trabajaba en el taller de Wecheli, en París, en 1538, es el traductor de la versión latina renacentista de Homero<sup>119</sup> y Pound inserta este comentario en su poema, rompe con el discurso del viaje de Ulises al inframundo y nos recuerda que éste es un discurso prefabricado que él toma

<sup>116</sup> Pound, Ezra; "Canto I" in *The Norton Anthology of American Literature*, Vol. 2, 2nd. ed. New York-London, W.W. Norton & Company, 1985. p.1142.

<sup>117</sup> Homero; *Odisea ...* p.201

<sup>118</sup> Pound E.; *op.cit.* p. 1144 1.64-76

<sup>119</sup> Esta información la tomé de la nota que aparece en el libro donde se encuentra reproducido el poema de Pound. Del mismo lugar tomé la información relativa al lugar del cual vinieron las líneas siguientes.

prestado e incluye en su Canto. A diferencia del poema de Tennyson, que también utilizaba a Ulises para una referencia personal, Pound hace explícito su préstamo. Pero, además, desde ese momento, Pound une fragmentos de otros lugares: "Venerandam" es una frase que describe a Afrodita en la traducción latina del segundo himno homérico, de Gerogius Dartona Cretensis, el cretense de la línea 73, lo mismo que "Cyprī munimenta sortita est".

Haroldo de Campos, en su prólogo a la versión en portugués de los Cantos<sup>120</sup>, escribe el efecto de estas yuxtaposiciones:

duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de idéias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jôgo de relações com uma intensidade e uma imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar[...] "neste processo de composição, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas". ex. : "sol + lua" = processo de luz total".<sup>121</sup>

Las yuxtaposiciones de Pound construyen poemas que, según Haroldo de Campos, son "épica da memoria". Como él mismo hace notar, nada más lejos de la forma en la que los surrealistas utilizaron sus propias yuxtaposiciones, con las cuales querían, entre otras cosas, liberarse de la memoria y la tradición. A ese respecto, la utilización del *collage* llevó a caminos a los cuales el mismo Haroldo de Campos considera opuestos.

Veamos ahora el caso de los *collages* surrealistas para darnos cuenta de esto y de que, cuando nos referimos a ellos en literatura, no es necesario imaginar nada: los *collages* verbales obtenidos según la definición surrealista son exactamente análogos a los plásticos. A diferencia del cubismo que, como ya vimos, añadía objetos extraños al lienzo para "controlar la realidad del mismo", los surrealistas intentaron descubrir nuevas realidades a partir del choque producido por dichas adiciones. Aragon se refiere al trabajo de Ernst, que según él es el "verdadero inventor del *collage*", en los siguientes términos: "Il détourne chaque objet de son sens pour l'éveiller à una réalité nouvelle."<sup>122</sup> Los fragmentos u objetos completos añadidos a la superficie de la pintura obligan al espectador a hacer una lectura doble: por una parte, la que

<sup>120</sup> De Campos, Haroldo: prol. a Cantares, de Ezra Pound; Ministério da Educação e Cultura Serviço de documentação, 1960.

<sup>121</sup> De Campos, op.cit. pp.8-9.

<sup>122</sup> Aragon, op.cit. p.30.

considera al fragmento u objeto en relación a su lugar "original"; por otra, la relación que tiene con su totalidad actual. El *collage* mantiene siempre algo de la alteridad de los elementos de otra realidad, incorporados a la nueva obra. En la intersección entre estas dos lecturas está lo que Max Ernst llamaría "la alquimia" de la técnica. Para él, un *collage* es "an alchemical composition of two or more heterogenous elements resulting from their unexpected reconciliation ... toward systematic confusion and 'disorder of the senses', or to chance, or to a will to chance"<sup>123</sup>. Ernst, "suprime toda determinación unilateral o unívoca, juntando los elementos del cuadro de forma imprevista. Con ello da entrada en el arte a lo irracional. Para él, ésta es la conquista más noble del *collage*."<sup>124</sup> Desde ese momento, un cuerpo humano con cabeza de pájaro, puede dirigir su mirada hacia un busto femenino con sombrero, que surge de formas pétreas y observa, en la lejanía, el cielo. Numerosas formaciones, como algas, como piedras, como torres, los rodean.<sup>125</sup> La escena está completa pero su significado no está definido, los elementos que lo conforman parecen haber sido pegados y confrontar diferentes mundos. El espectador, si es capaz, decidirá cuál es el significado de la escena. De ahí la aseveración de Ernst: "if it is the plumes that make the plumage, it is not the glue (colle) that makes the *collage*"<sup>126</sup>; así, introduce una nueva dimensión a la técnica del pegado. Veamos esta nueva dimensión en algunas de sus obras. En el *Oedipus rex* (1922), un óleo sobre lienzo, Ernst consigue turbar al espectador, como dice Gimferrer,

ya que lo imposibilita a acogerse a las nociones habituales de espacio cerrado o espacio abierto: ni siquiera la ausencia de paredes y techo o la presencia en el cielo de un globo aerostático podrán contradecir nuestra convicción --ante las proporciones de la mano y la nuez respecto a los demás elementos --de hallarnos en un recinto infinitamente pequeño, asfixiados en la imposible claustrofobia de la casa que aprisiona a la mano. Pero ésta, a su vez, adquiere cierta condición monstruosa si la comparamos con el tamaño de las dos cabezas de pájaros menores que ella, que emergen de

<sup>123</sup> Cit. por Marjorie Perloff in Frank O'Hara: Poet among Painters. Austin, University of Texas Press, 1979, p.98

<sup>124</sup> Wescher, II, op.cit. p.129.

<sup>125</sup> Descripción del cuadro Europa después de la lluvia II (1940-42), de Max Ernst. Óleo sobre lienzo.

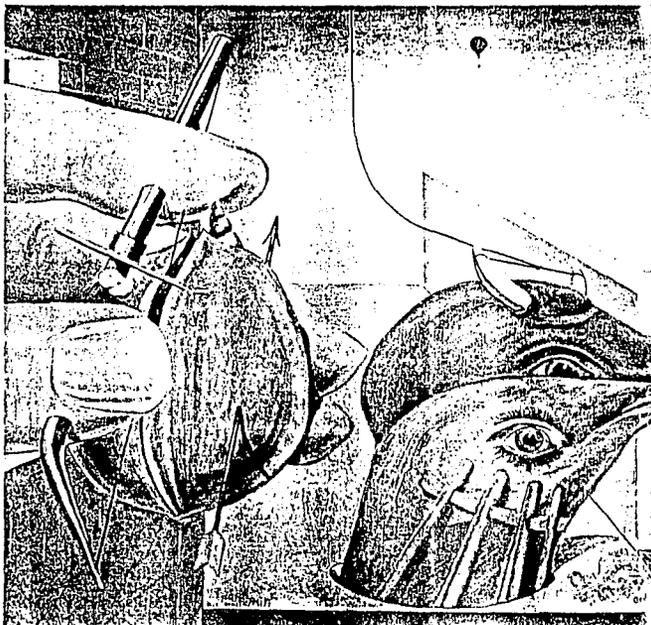
<sup>126</sup> Cit. por Marcel Jean en The History of Surrealist Painting. New York, Grove Press, Inc., 1959. p.76.



Max Ernst

Europa después de la lluvia II, 1940-1942

óleo 54x143,5cm



Max Ernst

Oedipus rex (detalle) 1932

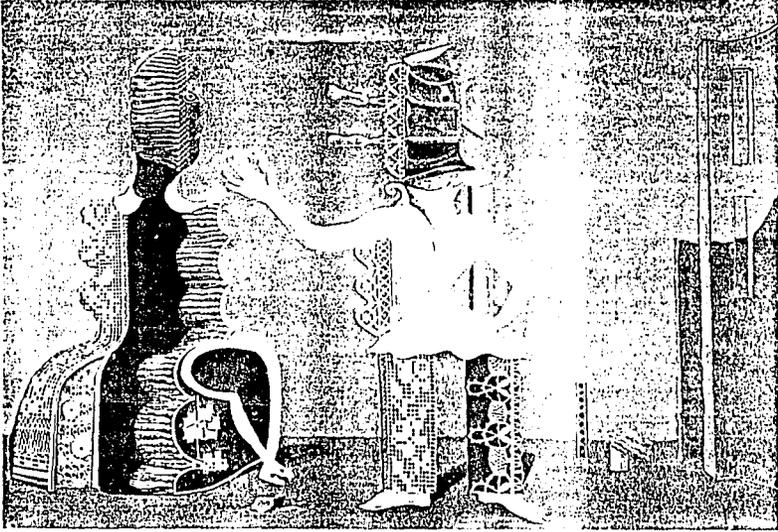
óleo 93x102cm

FALLA DE ORIGEN

una especie de tablero, y una de las cuales se halla unida por un hilo o bramante a algo que está fuera del cuadro (nueva remisión al espacio exterior). Si es la mano, la nuez o las cabezas de pájaro lo que --gigantesco o liliputiense-- escapa a su tamaño natural, es cosa que no podremos saber, porque toda la organización plástica, basada en un sistema inusual de yuxtaposiciones idéntico al del *collage*, se encamina a impedirnoslo. La perspectiva apunta hacia una lejanía muy remota [que aunque] es en cierto modo el "espacio exterior" no nos sustrae a la sensación de que la escena que presenciamos transcurre en las opresores dimensiones de un recipiente minúsculo.<sup>127</sup>[Las negritas son mías]

Entonces, resulta que los efectos del *collage* pueden aparecer en textos que no incluyen asociaciones de elementos extraños a la superficie de la pintura. En el cuadro llamado *La pareja* (1923), otro óleo sobre lienzo, las diferentes partes de las figuras fueron tratadas de diversas formas: el busto y los brazos azules de una de ellas constriñen con las piernas, formadas con representaciones pintadas de encajes --o por lo menos vestidas con pantalones de este material--, y con la cabeza --¿un papalote? ¿un tubo de metal, con forma de resorte, forrado?. La otra figura es una silueta similar a las recortadas en papel para un escenario. Los contornos de su cuerpo también parecen estar hechos de encajes y sus piernas son una larga tripa con dos ojos, a manera de hebillas, en cada extremo. El artista ha "pintado" un *collage*. Una vez más, el cielo y las nubes parecen pertenecer a espacios abiertos pero los muros de la derecha y las connotaciones de los encajes hacen referencia a lo cerrado. El artista representa un encaje y, al hacerlo, opone dos mundos diferentes: el del cuerpo y los vestidos. El viento, que normalmente ondearía el papalote que hace de cabeza, mueve el encaje que forma el pelo. Pero, ¿es el viento? ¿no serán más bien borlas que normalmente, al colgar, se verían así? Esto último suponiendo que la gravedad actuara hacia la izquierda en esa zona. La tripa, "serpiente de dos cabezas", listón blanco, no puede ser claramente identificada. Su función de piernas la ha descontextualizado de tal forma que es difícil definir su naturaleza real, y sin embargo no son unas piernas. El encaje representado, y esta interpretación pudiera bien ser producto de conocer los *collages* posteriores, tiene un doble juego: es la representación de un pantalón y es la representación de sí mismo como representación (esto claro si recordamos que la huella del

<sup>127</sup> Gimferrer, Pere, Max Ernst o la dissolució de la identitat. Barcelona, Edicions Polígrafa, S.A., 1977. p.42.



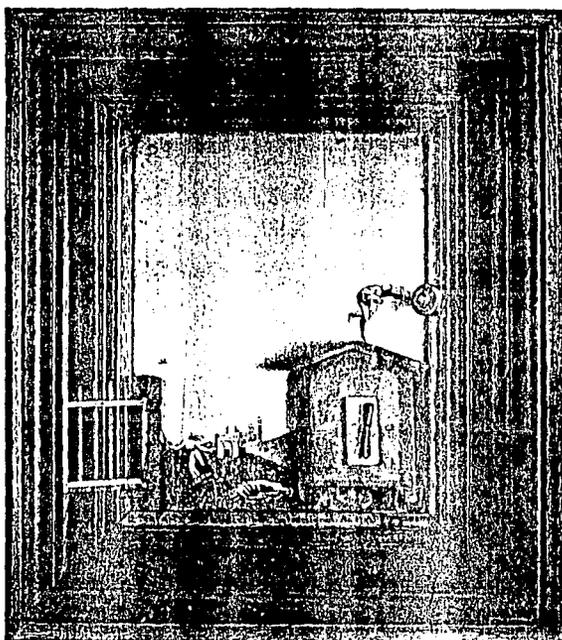
Masferrer

La parpita o la pareda con encages. 1923

61cm 101,5X142cm

trenzado de la silla en el *collage* de Picasso y, posteriormente, los trozos de periódico de otros *collages* se representan a sí mismos). También en este óleo encontramos el "sistema inusual de yuxtaposiciones idéntico al del *collage*". Veamos cómo funcionan estas yuxtaposiciones en un *collage* verdadero: *Dos niñas amenazadas por un ruiseñor* (1924), también de Ernst. Algunos de los elementos pictóricos de la composición, como ha sido indicado por Gimferrer, podrían pertenecer al mundo creado por de Chirico:

el gran muro, el arco triunfal de estilo romano, tratado en un tono apagado, como si fuera una pieza de cartón o madera de un rompe-cabezas; la cúpula y la torre (¿de un templo, de una fábrica?) en la más extrema lejanía; incluso las dos muchachas, tendida una en un desmayo de maniquí o estatua, o en una languidez de figura prerrafaelista, arrebatada la otra por un viento de pánico -- un viento puramente interior: no afecta a ningún otro elemento del cuadro, sólo sopla para ella-- blandiendo, a la vez como Judith y como la Victoria de Samotracia, un cuchillo de cocina, abiertos los brazos con la majestad y la pasión de una heroína de tragedia antigua. Pero si estos ingredientes --que ocupan sólo, aproximadamente, la parte inferior izquierda de la obra --podrían resultar afines a los de algunas composiciones de Chirico, a decir verdad únicamente aislándolos, descontextualizándolos, percibiríamos esta afinidad, que es violentamente anulada por el conjunto en que se engloban. Ante todo, existe en la obra un fuerte contraste [...] entre la acumulación de elementos en la zona inferior, en el área terrestre, y la intangible cerrazón del azul inviolado de la zona celeste, que ocupa ampliamente la parte superior. Sólo la extraña figura situada junto al botón, retenida en la fugacidad del instante de la huida o del rapto, parece incursionar en el cielo; pero, proyectada hacia adelante, hacia el espectador, por participar en cierto modo de la tridimensionalidad del botón contiguo a ella, constituye un elemento frontalizado, el polo opuesto o el contrapeso al ruiseñor que se halla en el otro extremo del cuadro, infinitamente lejos de la barrera abierta, insalvable en lo azul, aunque, inesperadamente rapaz, a punto de caer sobre sus presas. La barrera, la caseta, el botón, parecen sugerir un espacio cerrado; pero la barrera está abierta, y la escena que su abertura nos permite presenciar transcurre --



## FALLA DE ORIGEN

Mosca

Escrito y organizado por un ruisenor - 1921

collage - 46 X 33cm

por así decirlo-- en un espacio abierto que se halla en el interior de un espacio cerrado.<sup>128</sup>

Me permití esta cita tan larga porque creo que en el análisis al famoso *collage* de Ernst encontramos varios elementos que arrojan luz sobre nuestro análisis. En primer lugar es importante observar cómo, otra vez, se hace referencia a elementos pictóricos que, según la noción tradicional de *collage*, no formarían parte de él. La referencia a de Chirico no se hace recortando una de sus figuras y pegándola en el cuadro, se trata más bien de una alusión, una "cita" al trabajo del pintor metafísico. Lo mismo puede decirse de la lectura del crítico que relaciona el trabajo con la Victoria de Samotracia o la pintura prerrafaelita. Sin embargo, para él, todos estos elementos son partes esenciales de los efectos que el *collage* consigue.

Tratemos ahora de extender la noción de *collage* a la poesía. He dejado la discusión hasta este momento porque, aunque evidentemente el cubismo tuvo influencia en la poesía y existen poetas a los que se les considera cubistas, como a Cendrars, las influencias del movimiento en la literatura no dependieron tanto de la idea de *collage* como de otros aspectos del cubismo. No ocurrió lo mismo con el surrealismo, donde la extensión a la literatura de la noción de *collage* sí fue fundamental.

Parecería que Ernst, según Aragon, ya había encontrado la unión entre ambas disciplinas porque utilizaba en sus *collages*, "un procédé absolument analogue à celui de l'image poétique"<sup>129</sup>. Según Aragon, en aquellos *collages* que utilizan elementos pegados para representarse a sí mismos, además de participar en el nuevo mundo creado por el artista, los añadidos funcionan como palabras en una frase<sup>130</sup>. Va más lejos todavía, al decir que "Avec Max Ernst, le *collage* prend forme de métaphore"<sup>131</sup>. Esto es, tanto en el *collage* como en la metáfora, se produce una nueva realidad, cargada de los elementos de las realidades que se enfrentan. Según esto, toda metáfora sería una especie de *collage* en miniatura y me parece un poco exagerado.

Ajustemos un poco la definición de *collage* para que no abarque a cualquier metáfora verbal y recordemos que Ernst hablaba de la composición "alquímica" de dos o más elementos heterogéneos, resultado de una

128 Idem. p.43.

129 Aragon, Louis. op.cit. p.30

130 Idem. p.44.

131 Idem. p. 115.

reconciliación inesperada "towards systematic confusion and "disorder of the senses", or to chance, or to a will to chance" .<sup>132</sup> La ambigüedad , la falta de lectura única y hasta la imposibilidad de encontrar sentido, son el resultado que Ernst buscaba. De hecho, Ernst produjo no sólo *collages* visuales, sino *collages* en los cuales el lenguaje verbal era uno de los planos confrontados. Veamos esto en detalle.

En su libro, *Frank O'Hara: Poets among Painters* , Marjorie Perloff se refiere a los que ella llama "the most interesting Surrealist poem-paintings"<sup>133</sup>. Voy a citar directamente su análisis al *collage* de Ernst llamado *The Hat Makes the Man* (1920), porque analiza tanto los elementos pictóricos como los verbales del mismo. Perloff cita del alemán y el francés y después explica, en inglés, las "palabras-collage "<sup>134</sup>que Ernst escribió en el mismo. Si yo intentara traducir al español, las palabras inglesas que explican las palabras alemanas, complicaría una situación que ya de por sí es bastante complicada porque también incluye la cita a otro crítico, Lippard:

[T]he Dada collage , *The Hat Makes the Man* [...] is, as Lippard says, "a phallustrade in every sense, the visual pun [being] extended by the verbal puns in the accompanying inscription: 'bedecktsamiger stapelmensch nachtsamiger wasserformer ('edelformer') kleidsame nervatur auch LIMPRESS NERVEN! (C'est le chapeau que fait l'homme, le style c'est le tailleur).'" [...] It is impossible to translate this into literal English because every word is a pun or double-entendre: "Bedecktsamiger" means "covered" plus "seeded" (covered with seed?); "edelformer" combines the meaning of "edel" (lofty, noble, precious, aristocratic) with erotic connotations because "edle Teile" are private parts, and so "edelformer" may connote "one who has elegant private parts" or merely a person who observes the forms or who creates elegance. The collage itself is a page from a hat catalogue, transformed by means of watercolor, pencil, scissors, and glue into a series of sculpted vignettes with mechanistic, organic, cartoonlike, even narrative

<sup>132</sup> Perloff, Marjorie, *Frank O'Hara: Poet among Painters*. Austin, University of Texas Press, 1979, p.98

<sup>133</sup> Marjorie Perloff; *op.cit.* p.98.

<sup>134</sup> En el mismo libro, Perloff cita a Ernst explicando lo que son estas llamadas "palabras-collage". Para el artista, la palabra que mejor representaba, es más, "the key word governing the form the collage will take" (p.98) es *phallustrade* , a la cual define de la siguiente forma: "an alchemical product composed of the following elements: an *autostrada* , a balustrade, and certain amounts of phallus". (Perloff, M, *op. cit.* p. 98.)

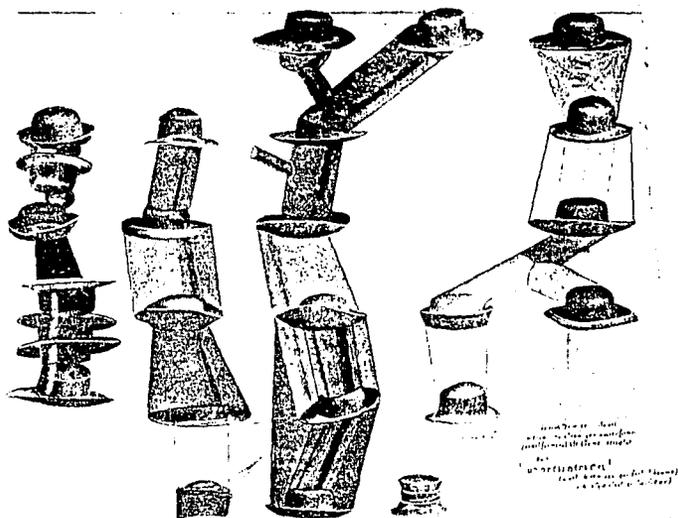


Fig. 5081

The Hat Makes the Man 1926

Copyright 1926, Hat & Accessories Co., N.Y.

characteristics. In this witty and intricate *phallustrade*,  
"Words and forms begin to bounce on and off each other in  
a trans-disciplinary, cross-referential action that continues  
to provide surprises long after the initial decoding".<sup>135</sup>

Esto es, y como aparece en el mismo libro de Perloff, el espectador de dicho *collage* observa un punto de vista doble, el de las palabras y las imágenes, que constituyen una especie de unidad estereofónica; debe leer, entre líneas, el espacio formado por la interacción de ambos puntos de vista y "proyectarse a sí mismo" en dicho espacio intermedio para obtener significados. Esta proyección del espectador es necesaria para "resolver", si es que se resuelve, la ambigüedad de la obra.<sup>136</sup>

El sentido de haber incluido el análisis anterior es dejar claro que diferentes medios --los de la pintura y la poesía-- han sido contrapuestos para hacer *collages*. El "poema" de Ernst significaría algo muy diferente si lo encontráramos sólo. La composición alquímica, resultado de la reconciliación de los dos planos, es lo que produce el significado (o falta del mismo) de la obra. Cada uno de esos planos, lo pintado o pegado, lo verbal o lo pictórico, separado, nos dirige a significados muy diferentes. Necesitamos el contexto --el otro plano contrapuesto-- para que funcionen "alquímicamente".

Vicente Huidobro, como Max Ernst, también escribió palabras-*collage*. Basta recordar los siguientes versos del Canto IV de *Allazor* para probarlo:

Al horitaña de la montazonte  
La violondrina y el goloncelo  
Descolgada esta mañana de la lunala  
Se acerca a todo galope  
Ya viene viene la golondrina  
Ya viene viene la golonfina  
Ya viene la golontrina  
Ya viene la goloncima  
Viene la golonchina  
Viene la golonclima  
Ya viene la golonrima  
Ya viene la golonrisa  
La golonniña  
La gologira  
La gololira

135 Perloff, M. *op.cit.* p. 98-99.

136 *Idem.* p.99

La golobrisa  
La golonchilla<sup>137</sup>

Huidobro toma dos palabras, por ejemplo horizonte y montaña, las "recorta" y las "pega". La yuxtaposición de las partes resulta en la formación de nuevas palabras, nuevas realidades que exigen la interpretación del lector: una montaña que se corta en el horizonte y un horizonte que ha perdido su condición de horizontal y se curva como un monte. Sin embargo, el poema de Huidobro no sólo utiliza técnicas del *collage* al contraponer planos distintos para formar estas palabras especiales, mismas que se refieren a la fina golondrina que trina y chillar, y viene por la cima de la china y crea un clima de rima y risa, como niña que gira, como lira y brisa. Veamos los siguientes versos para aclarar esta idea:

Después del corazón comiendo rosas  
Y de las noches del rubí perfecto  
El nuevo atleta salta sobre la pista mágica  
Jugando con magnéticas palabras<sup>138</sup>

Según René de Costa, en su *Huidobro: los oficios de un poeta*<sup>139</sup>, el cubismo fue un "arte de yuxtaposiciones: la yuxtaposición de lo aparentemente dispar que, en su propio proceso creativo, creaba nuevas similitudes... Al transferir esta idea a la poesía, conceptos que de otra manera hubieran estado separados quedaban yuxtapuestos de manera análoga. En ambas actividades, la resultante colisión de lo disímil creaba metáforas, plásticas para los pintores, líricas para los poetas".<sup>140</sup> De esta manera, Huidobro no solamente crea nuevas similitudes con sus nuevas palabras, sino con nuevas metáforas --muchas veces una palabra es una de dichas metáforas-- creadas con elementos aparentemente dispares. La noche posee un perfecto rubí, en vez de una prístina perla; el corazón come rosas, en vez de cultivarlas o ser como ellas; y el poeta es un nuevo atleta que salta sobre pistas mágicas y juega con magnéticas palabras.

<sup>137</sup> Huidobro, Vicente; Alazor, 6a. ed. prol. de Bernardo Ruiz. México, Premia Editor, S.A., 1986. (Libros del bicho, 19) Canto iv, p.68

<sup>138</sup> Huidobro, V. *op.cit.* Canto iii, p.58.

<sup>139</sup> De Costa, René; Huidobro: los oficios de un poeta. México, Fondo de Cultura Económica, 1984. 215 pp.(Col Tierra Firme)

<sup>140</sup> De Costa, R. *op.cit.* p.68.

Según Huidobro, "Inventar es hacer que dos cosas paralelas en el espacio se junten en el tiempo o viceversa, expresando así, en su conjunción, algo nuevo. El conjunto de diversas, nuevas realidades unidas por un mismo espíritu, es lo que constituye la obra creada."<sup>141</sup> Dicha definición no sólo es muy similar a la definición de Ernst de *collage*, sino también a la concepción de André Breton de poesía. En su *Primer Manifiesto Surrealista*<sup>142</sup> dice que para él,

la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos está curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensorial se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa.<sup>143</sup>

Ya anteriormente, Breton había explicado que las imágenes surrealistas se formaban por la "aproximación de dos realidades distantes"<sup>144</sup>; pero no sólo por la "aproximación fortuita de dos términos"<sup>145</sup> sino por el surgimiento de una "luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce"<sup>146</sup>. Breton tomó esto de Paul Reverdy, quien había escrito que "[m]ientras más lejanas y justas sean las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte, tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética".<sup>147</sup>

<sup>141</sup> Huidobro, Vicente; cit. por De Costa, R. *op.cit.* p.81.

<sup>142</sup> Breton, André; *Primer Manifiesto del Surrealismo*, en *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid, Ediciones Turner/Fundación F. Orbegozo, 1979. pp.346-351

<sup>143</sup> Breton, André; *Primer Manifiesto del Surrealismo*, en *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid, Ediciones Turner/Fundación F. Orbegozo, 1979. p.359.

<sup>144</sup> Breton, A. *Primer Manifiesto*.... p.358

<sup>145</sup> *Ibidem*

<sup>146</sup> *Idem*. p. 359

<sup>147</sup> Reverdy, Pierre; *Nord-Sur*, 13, Mayo 1918 en P. Reverdy; *Escritos para una poética*. Caracas, Monteávila.

En otras palabras, las imágenes surrealistas y creacionistas debían funcionar de la misma forma que los *collages* ernstianos. Breton cierra su *Manifiesto* con un poema obtenido “mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios:

## POEMA

Una carcajada  
de zafiro en la isla de Ceilán  
Las más hermosas escamas  
TIENEN MATIZ AGOSTADO  
BAJO LOS CERROJOS.”<sup>148</sup>

En este “POEMA” Breton ha pegado tiras de diferentes periódicos, diferentes mundos, y los ha hecho enfrentarse: las ideas que dichas tiras expresan funcionan también como *collages* y se enfrentan. Todo el tiempo sentimos que lo que leemos ha sido pegado, que era algo prefabricado --por eso él nos sugiere notar la sintaxis-- que se unió y que, en su nuevo contexto, produjo nuevísimos significados. Según la definición surrealista, no importa que las tiras de los periódicos queden indicadas con comillas o tipografía y que todas se encuentren en la misma superficie: la del poema.

Anteriormente, al explicar el *collage* cubista, mencionamos que auguraba una nueva relación entre el arte y la vida. Si volvemos al manifiesto veremos como Breton considera que esa relación debe trabajarse y que el arte debía incorporar todos los planos de la vida para llegar a una “sobrerrealidad” o “superrealidad”, una “especie de realidad absoluta” en donde “estados, aparentemente tan contradictorios,...[como] el sueño y la realidad”<sup>149</sup> se armonizaran.

Breton, con su característico estilo evasivo, también hablaría de incorporar a la obra lo maravilloso que “... sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”<sup>150</sup>. Todo es tema para el arte y en la confrontación entre las partes de ese todo es donde puede aparecer esa “luz especial” de Breton y esa “composición alquímica” de Ernst, características esenciales del *collage* a las que el arte surrealista debe siempre

---

<sup>148</sup> Breton, A.; op.cit. p.361

<sup>149</sup> Idem. p.351

<sup>150</sup> Ibidem

aspirar. “La razón” deberá limitarse a “constatar y a apreciar el fenómeno luminoso”<sup>151</sup>. En esa constatación y apreciación encontramos el lugar del artista y el espectador, quienes, al enfrentarse al punto de vista doble de los planos contrapuestos, deben leer entre líneas el espacio formado por la interacción de dichos puntos de vista y “proyectarse a sí mismo” en él. Y en esa proyección, Pere Gimferrer encuentra

el origen de una especie de ‘intercambio de energía’ equivalente a la yuxtaposición de dos realidades disímiles en un plano inhabitual, al modo del ejemplo del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección enunciado por Lautréamont. El principio de la unión de dos planos disociados, que sustenta el *collage* en la modalidad estrictamente dadaísta y surrealista [...], cuya titularidad parece pertenecer a Max Ernst, se aplicaba así, inesperadamente y del modo más radical, al núcleo mismo de la conciencia, a la noción de identidad personal. Como la realidad externa, nosotros mismos estamos disociados, disgregados; somos el espacio de un entrecruzamiento, de una confrontación.<sup>152</sup>

Citaré a continuación unos versos del poema “Zone” de Apollinaire que, aunque catalogados como cubistas, pueden ser, ahora, analizados tomando en cuenta las nociones expuestas del *collage* surrealista. En estos versos, Guillermo de Torre encuentra que, junto a la sucesión de anotaciones y estados de ánimo, sin enlaces lógicos causales--los diferentes planos contrapuestos--, “se produce un cambio de sujeto: el poeta se desdobra en otro y se interpela a sí mismo; en lo confesional, la autocopia muestra el yo en el espejo del tú.”<sup>153</sup> De Torre observa lo anterior desde el comienzo del poema:

A la fin tu es là de ce monde ancien  
Bergère ô Tour Eiffel le troupeau des ponts béle ce matin  
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine.

hasta el final

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied  
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et Guinée  
Ils sont des Christs d'une autre forme et d'une autre

151 Idem, p.359

152 Gimferrer, P. op.cit. pp.29-30

153 de Torre, G. op.cit.,p.240

croyance  
Ce sont les Christs inférieurs des obscures espérances  
Adieu Adieu  
Soleil cou coupé.<sup>154</sup> [Las negritas son mías]

Dejemos por ahora en suspenso este desdoblamiento debido al *collage* y resumamos nuestro análisis del mismo. Aunque históricamente siempre se utilizaron elementos extraños a la superficie de la obra artística --papel, mariposas, citas--, es sólo en este siglo cuando las adiciones se hacen con el propósito de hacer consciente al espectador de que se está añadiendo algo y que al hacerlo se rompe el discurso de la obra --y del fragmento añadido en su lugar original. Así, en el siglo XX pueden distinguirse, según el Grupo  $\mu$ <sup>155</sup>, por lo menos dos tipos de *collage*, diferenciados por la manera en que conforman significados. En primer lugar están los *collages* que se hacen a partir de materiales heterogéneos, como los de Picasso y Braque, cuyos significados surgen de la yuxtaposición de diferentes superficies. En esta familia podríamos incluir libros-objeto en los que a la superficie del papel se le pueden añadir fragmentos provenientes de otros lugares. No sólo trozos de papel, sino hilos, telas o espejos. A la otra familia de *collages* pertenecen las obras que representan asociaciones de elementos en las cuales éstos dejan de funcionar de manera habitual y participan de una nueva realidad formada por dicha yuxtaposición. Ejemplos típicos de estas obras son los *collages* de Ernst. Aquí sí se podrían incluir, sin tener que imaginar nada, los poemas de Cendrars, Huidobro y Breton, considerando siempre que todos incluyen asociaciones nuevas de elementos heterogéneos que conforman realidades diferentes.

Más adelante nos referiremos a la manera en que el poema de John Ashbery, verdadero motivo de nuestro análisis, se ajusta a estos conceptos. Ahora veamos cómo este poeta se refiere a la técnica del *collage*. Para ello utilizaremos los escritos que el poeta hizo sobre diferentes exposiciones y pintores durante muchos años. También utilizaremos algunas entrevistas, artículos en los cuales el poeta se refiere a su trabajo, al *collage* y al surrealismo, y poemas del autor. Recordemos además que en un artículo sobre Gertrude Stein<sup>156</sup>, Ashbery escribió que cuando los poetas escriben sobre otros artistas

<sup>154</sup> Apollinaire, G. cit. por de Torre, op.cit. p.240.

<sup>155</sup> Groupe  $\mu$ ; *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Éditions du Seuil, 1992. p.13.

<sup>156</sup> Ashbery, John; "Gertrude Stein", in *Reported Sightings*. Art Chronicles. 1957-1987. David Bergman, ed. p.106.

tienden a escribir sobre sí mismos, así que podemos utilizar sus artículos sobre otros artistas y buscar la relación que tienen con su propio trabajo.

Comencemos con la siguiente declaración: "Certainly Surrealism has influenced us in so many ways that we can hardly imagine what the world would be without it"<sup>157</sup>. En ese mismo artículo, sobre una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York llamada "Dada, Surrealism and their Heritage", Ashbery cuenta cómo, en una entrevista con Henri Michaux, el poeta le dijo que aunque no se consideraba a sí mismo un surrealista, dicho movimiento había sido la principal influencia en su trabajo como escritor porque le había permitido hacer lo que quisiera. El comentario de Ashbery a esta declaración es que, en el sentido al que Michaux se refiere, "we are all indebted to Surrealism: the significant art of our time could not have been produced without it"<sup>158</sup>. Esto no quiere decir que para él, las obras de arte de este siglo se deban a momentos en los cuales los artistas únicamente hacen lo que les da la gana. Tampoco significa que sólo las obras surrealistas son buenas, que todo lo surrealista sea bueno, ni que Ashbery sea parte de dicho movimiento.

Para Ashbery, la revolución surrealista, como cualquier revolución, sustituyó las antiguas restricciones por nuevas. En literatura, *liberté totale* significaba utilizar la técnica de la escritura automática pero, como el mismo Ashbery lo dice, "what is so free about that? Real freedom would be to use this method where it could be of service and to connect it with the conscious mind where indicated".<sup>159</sup> El surrealismo que siguió este nuevo camino, como el del pintor Yves Tanguy, es el que considera verdaderamente fructífero, es un nuevo camino en el cual, y aquí Ashbery cita a Marcel Jean:

The possibility of overcoming the limits usually assigned to man's aspirations became clear... Thanks to an increasingly complete identification with inner reality, their work began to assume a more precise and in some ways more sculptural character [...], resulting from the harmony between the inner object and its representation. It could be said that the Surrealist's productions had originally been presentative, since they helped to create the reality they described --a still indeterminate reality shaped almost entirely from the future. Later they acquired more representative qualities,

<sup>157</sup> Ashbery, John; "The Heritage of Dada and Surrealism" in *Reported Sightings ...* p.5.

<sup>158</sup> *Idem*, p.7.

<sup>159</sup> *Ibidem*



## FALLA DE ORIGEN

and hence, specific and permanent traits, and characteristic, autonomous signs.<sup>160</sup>

Esto es, en vez de inventar y presentar su realidad interior --¡como si no existiera!-, el artista debía representarla. Así, por ejemplo, Tanguy se decidió por mostrar un espacio que siguió siendo ambiguo, como el trabajo de Ernst, pero que ahora enfatizaba dicha ambigüedad, como si tratara, y recordemos que Ashbery es el que lo dice, un paisaje en el cual las leyes de la perspectiva hubiesen sido suspendidas: "Objects of a type never encountered yet obviously real are strung out on an infinite plain".<sup>161</sup> Ese es el tipo de realidades que deben buscarse, según Ashbery; realidades que sean producto, como Breton había expuesto, de yuxtaposiciones de diferentes espacios; realidades nunca antes vistas pero formadas a partir de objetos reconocibles en otros contextos.

Veamos las yuxtaposiciones que aparecen en algunos de los poemas de Ashbery. Una monja se lanza desde la cornisa de un alto edificio de una ciudad, mientras que, entre otros, ángeles y policías combinan sus plegarias y una mujer se quita las medias y se las ofrece para evitar el salto<sup>162</sup>; el Pato Lucas es la voz poética que dice:

La Celestina has only to warble the first few bars  
Of "I Thought about You" or something mellow from  
*Amadi di Gaula* for everything -- a mint-condition can  
Of Rumford's Baking Powder, a celluloid earring, Speedy  
Gonzales, the latest from Helen Topping Miller's fertile  
Escritoire, a sheaf of suggestive pix on greige, deckle-edged  
Stock-- to come clattering through the rainbow trellis  
Where Pistachio Avenue rams the 2300 block of Highland  
Fling Terrace. He promised he'd get me out of this one,  
That mean old cartoonist, but just look what he's  
Done to me now! <sup>163</sup>

donde, aunque recordemos la acelerada y ansiosa locura del pato y las caricaturas en las cuales los personajes se salen del cuadro y piden al dibujante mejores papeles, se han enfrentado mundos tan dispares como el de la televisión --el pato, Speedy González -- y el de la literatura --el poema, el

<sup>160</sup> Ashbery, John; "Ives Tanguy" in *Reported Sightings...* p.22.

<sup>161</sup> Idem. p.23

<sup>162</sup> La escena está tomada del poema "Illustration" in *Selected Poems*, by John Ashbery. New York, Elisabeth Sifton Books/ Penguin, 1986. p.17.

<sup>163</sup> Los versos son del poema "Daffy Duck in Hollywood"; in *Selected Poems*, by John Ashbery...p.227. l.2-12

Amadís y la Celestina. La inclusión del arete de celuloide y las canciones populares resulta exagerada incluso para el hilarante Pato Lucas. El mismo efecto tiene la aplicación de la frase "a mint-condition", frase que normalmente se utiliza para calificar a objetos raros y antiguos para decir que no han sido utilizados, a una lata de polvos de hornear. Otro ejemplo más de estas yuxtaposiciones es la referencia a "Hellen Topping Miller", a quien Keith Cohen, en su artículo "Ashbery's Dismantling of Bourgeois Discourse"<sup>164</sup>, cree identificar como una poeta o escritora bastante menor, trabajando en su fértil y elegante "Escritoire". Es evidente la ironía que existe tanto en la utilización del adjetivo "fertile" como en la del sustantivo francés "Escritoire", si consideramos que se trata de una poeta desconocida y con fama de mala. Otra yuxtaposición más es la frase "Suggestive pix", que podría referirse a películas porno -- en donde "pix" funcionaría como abreviatura de "picture", forma utilizada en *slang* --; sin embargo, dicha palabra también se utiliza para referirse a los copones donde se guarda la Eucaristía o a ciertas urnas en donde se guardan muestras de monedas, en las casas donde se acuñan las mismas -- recuérdese que "mint" también quiere decir "casa de moneda". Así, Ashbery, como Tanguy, presenta objetos nunca antes vistos --"a mint condition can"-- y los presenta en el espacio infinito de las ambigüedades. El mismo Pato Lucas queda anonadado ante este mundo, del cual prefiere salir.

Otro ejemplo de la forma en la cual Ashbery yuxtapone elementos se encuentra en el poema "The Skaters", donde lo que parece ser una escena menos acelerada y desordenada que la anterior, resulta ser mucho más enigmática:

A postman is coming up the walk, a letter held in his  
outstretched hand  
This is the first day on the new job, and he looks warily  
around  
Alas not seeing the hideous bulldog bearing down on him  
like sixty,  
its hellish eyes fixed on the seat of his pants, jowls a-  
slaver.  
Nearby a young woman is fixing her stocking. Watching  
her, a  
chap with a hat

<sup>164</sup> Cohen, Keith; "Ashbery's Dismantling of Bourgeois Discourse" in *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*. David Lehman, ed. New York, Cornell University Press, 1980. pp.128-149.

Is about to walk into the path of a speeding hackney  
cabriolet.

The line of lampposts  
Marches up the street in strict array, but the lamp-parts  
Are lost in feathery bloom, in which hidden faces can be  
spotted,  
for this is a puzzle scene.<sup>165</sup>

En su artículo "'Transparent Selves': The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara"<sup>166</sup>, Marjorie Perloff explica cómo, al igual que en este fragmento, durante todo el poema, el cartero aparece continuamente pero su función nunca es clara; "we simply note that the familiar figure is once again *there*.... Like a Godard film or a *frottage* by Max Ernst, the passage presents a series of arresting visual moments, or, to use a musical analogy, of tone clusters, that fail to add up: the young woman fixing her stocking becomes an object not so different from "the line of lampposts"<sup>167</sup>. Aquí podemos encontrar analogías con lo que Ashbery escribió que ocurría en la pintura de Tanguy: se tiene una escena en donde elementos reales se han colocado en situaciones y lugares infinitos que los hacen irreconocibles. El resultado son obras ambiguas a las cuales muchas veces es imposible encontrarles un sentido. Esta es una forma según la cual Ashbery consigue esa verdadera "libertad total" en la cual la automaticidad funciona "al servicio de la conciencia". El lector, como el espectador de un *collage*, se enfrenta a esta escena como a un "rompecabezas" cuyas piezas embonan pero cuyo significado es difícil de encontrar. Los elementos que lo conforman parecen haber sido pegados y confrontar diferentes mundos.

En su artículo "A Magma of Interiors"<sup>168</sup>, Alfred Corn se refiere a los poemas que aparecen en el volumen *Self-Portrait in a Convex Mirror*, diciendo que parecen ser imitaciones de la conciencia, meditaciones sobre el presente, incluyendo el momento de la escritura. Continúa diciendo que "their ambition is to render as much of psychic life as will go onto the page -- perceptions, emotions, and concepts, memory and daydream, thought in all of

<sup>165</sup> Ashbery, John, "The Skaters" cit. por Perloff, Marjorie G.; "Transparent Selves": The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara", in *The Yearbook of English Studies*. 1978, v.\* p.171-196.

<sup>166</sup> Perloff, Marjorie G.; "Transparent Selves": The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara", in *The Yearbook of English Studies*. 1978, v.\* p.171-196.

<sup>167</sup> Perloff, "Transparent Selves..." pp.191-95.

<sup>168</sup> Corn, Alfred; "A Magma of Interiors" in *Contemporary Poets*, ed. and int. by Harold Bloom; New York-Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1986. pp. 235-244.

its random and contradictory character, patterned according to the "wave interference" produced by all the constituting elements of mind".<sup>169</sup> Es importante recordar que muchos de estos elementos habían sido ya detectados por Guillermo de Torre en el trabajo de Apollinaire --percepciones, emociones- y habían sido mencionados por Breton como parte de la "sobrerrealidad", aquella especie de "realidad absoluta" en donde estados que parecían ser contradictorios, como el sueño y la "realidad" se armonizaban. La yuxtaposición de todos estos elementos tiene como intención, al igual que en los surrealistas, el descubrimiento de esa "sobrerrealidad".

Esta es la razón por la cual Grace Schulman, en su artículo "To Create the Self"<sup>170</sup> piensa que en el trabajo de Ashbery se encuentra la creencia en que el arte es un medio de conocer cierta realidad objetiva, escondida, y revelar su belleza. Según ella, desde el comienzo de su carrera, el poeta se ha ocupado de la "fragmentation of modern life, and with the artist's impulse to seize that elusive moment of reality by cutting through the crowded texture of experience [...]. In *Some Trees* , he juxtaposes images of present life with those of the unseen, combining them as a way of inquiring into the nature of reality [... (304)]. In *The Tennis Court Oath* , he juxtaposes disparate images and presents fragmented scenes to approximate chaotic modern life and human division [306]"<sup>171</sup>. En *Three Poems* , continúa Schulman, Ashbery presenta los disfraces de la realidad, que se encuentra formada por " phenomena that baffle the senses"<sup>172</sup>. Para ejemplificar lo anterior, cita fragmentos del libro como el siguiente:

Yet so blind are we to the true nature of reality at any given moment that this chaos --bathed, it is true, in the iridescent hues of the rainbow and clothed in an endless confusion off air and variegated forms which did their best to stifle any burgeoning notions of the formlessness of the whole...this chaos began to seem like the normal way of being<sup>173</sup>

De esta forma, Ashbery, siguiendo el camino que describió como posibilidad real del surrealismo, ha expresado: "[Memory, forgetfulness, and being] are

<sup>169</sup> Corn, Alfred; "A Magma of Interiors" in... p.236

<sup>170</sup> Schulman, Grace; "To Create the Self" in *Twentieth Century Literature*. 1977. 23:299-313

<sup>171</sup> Schulman, Grace; "To Create the Self" in ... La cita fue tomada de varias páginas. La página se indicó en la cita entre paréntesis.

<sup>172</sup> Schulman, Grace; op.cit. p.307

<sup>173</sup> Ashbery, John; cit. por Schulman, Grace; op.cit. p.307.

certainly things that are happening in our minds all the time which I'm attempting to reproduce in poetry, the actions of a mind at work or at rest ... My poetry is really consciously trying to explore consciousness more than unconsciousness, although with elements of the unconscious to give it perspective... I never thought of myself as having a relationship to confusion; every moment is surrounded by a lot of things in life that don't add up to anything that makes much sense and these are part of a situation that I feel I'm trying to deal with when I'm writing".<sup>174</sup> Sin embargo, a diferencia de los surrealistas, Ashbery sabe, como apuntamos en el capítulo anterior, que su gesto es inútil.

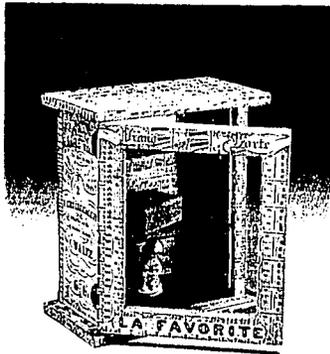
Hasta aquí hemos visto lo que Ashbery ha escrito sobre el surrealismo y algunos elementos derivados del movimiento que aparecen en su poesía. La única manera en que nos hemos referido a la influencia del *collage* en su obra ha sido, indirectamente, cuando mencionamos asociaciones de elementos que nunca antes se habían presentado y a la chispa resultante de esta confrontación, que en muchos casos era ambigua y enigmática. Sin embargo, no hemos presentado lo que Ashbery escribe directamente sobre el *collage* ni cómo pueden estas ideas verse reflejadas en sus poemas; esto es lo que haremos ahora.

Al referirse a algunos de los *collages* de Joseph Cornell<sup>175</sup>, el poeta escribe que en ellos se establece un diálogo que se ajusta con delicadeza entre las cualidades narrativas y visuales que ostenta; en dicho diálogo ninguna de estas variedades domina y se obtiene una nueva forma de "realismo". "[Joseph Cornell] wishes to present an enigma and at the same time is fascinated by the relationship between the parallel seams in the ship's sails and the threads of the web, between the smoky-textures of the rose and the smudged look of the steel-engraved ocean".<sup>176</sup> En cambio, en los *collages* de Ernst --de quien dice es homenaje el trabajo de Cornell-- parece sólo haber interés por las cualidades narrativas, por presentar un enigma al cual toda cualidad visual quedaría subordinada. En pocas palabras, según Ashbery, la importancia de los *collages* de Ernst se centra en su significado "poético". El mismo problema técnico se encuentra en las novelas-*collage* del alemán:

<sup>174</sup> Ashbery, John, cit por Charles Altieri, in "Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem" in *Genre*, V-11, 1978, p.669.

<sup>175</sup> Ashbery, John; "Joseph Cornell" in *Reported Sightings ...* pp. 13-18.

<sup>176</sup> Ashbery, John; "Joseph Cornell"... p.16.



Joseph Cornell

Sin título (La Favorite) 1946

Ernst's *collage* -novels, clever and startling as they are, pall very quickly --after the first twenty or so pages one finds oneself skipping ahead. This way may be because he tries to intervene too summarily in the spectator's attention, to capture him without a struggle. Surprises and shocks descend in an avalanche as in the tragedies of Seneca, so that one is very quickly immunized to this barrage of the erotic and the bizarre.<sup>177</sup>

En resumen, Ashbery nota que Ernst está demasiado preocupado por el tema de sus obras y olvida la forma de las mismas. La "libertad total" del surrealismo no fue aquí utilizada al servicio de la conciencia. En consecuencia, es de esperar que en el trabajo de Ashbery se intente evitar este defecto; deberá ser una poesía que fusione absolutamente, como los *collages* de Cornell, la forma y el contenido. Ashbery seguramente tiene en mente, al hacer su análisis de las novelas de Ernst, lo que W.H. Auden escribiera sobre su poesía en el prólogo a su libro *Some Trees*. "The danger for a poet working with the subjective life [escribe Auden refiriéndose a Ashbery] is... realizing that, if he is to be true to nature in this world, he must accept strange juxtapositions of imagery, singular associations of ideas, he is tempted to manufacture calculated oddities as if the subjectively sacred were necessarily and on all accounts odd".<sup>178</sup> También el análisis de Ashbery a Ernst se parece a lo que el mismo Auden escribió a Frank O'Hara cuando rechazó su libro de poemas para premiar el de Ashbery y que cito a continuación:

I think you (and John, too, for that matter) must watch what is always the great danger with any "surrealistic" style, namely of confusing authentic non-logical relations which arouse wonder with accidental ones which arouse mere surprise and in the end fatigue.<sup>179</sup>

Es entonces de esperar que la poesía de Ashbery evite cometer estos errores --lo mismo puede decirse de este análisis. No sólo debemos buscar *collages* en las asociaciones extrañas de elementos narrativos, sino en la forma en que dichas asociaciones se dan. Baste el siguiente ejemplo para dar cuenta de lo anterior.

---

<sup>177</sup> Ibidem

<sup>178</sup> Auden., W.H.; Foreword to *Some Trees*, by John Ashbery, cit. por Marjorie Perloff in "Transparent Selves: The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara" in *The Yearbook of...* p.175.

<sup>179</sup> Auden.; cit. por Marjorie Perloff in "Transparent Selves"... p.175.

Se trata del análisis que Fred Moramarco hace del poema "A Life Drama" en su artículo "The Lonesomeness of Words: A Revaluation of *The Tennis Court Oath*"<sup>180</sup>:

Yellow curtains  
Are in fashion  
Murk plectrum  
Fatigue and smoke of nights  
And recording of piano in factory.  
Of the hedge  
The woods  
Stained by water running over  
Factory is near  
Workers near the warmth of their nights  
And plectrum. Factory  
Of cigar. The helium burned  
All but man. And the  
Child. The heart. Moron.  
Headed slum  
Woods coming back  
The sand  
Lips hips The sand poured away over  
The slum and the fountain  
Man and child  
Cigar and palace  
Sand and hips  
The factory and the palace. Like we  
Vote. The man and the rose  
The man is coming back --take the rose.<sup>181</sup>

Esta estrofa se conforma por elementos que se repiten en diversos contextos, por ejemplo en la repetición de "ips" se encuentra la razón de parte de un verso " Lips hips"; la repetición de palabras utilizadas con anterioridad va formando otros versos más --factory, woods, sand, hips, man, child. La palabra "factory" es primero presentada refiriéndose a una fábrica de pianos, después sólo para indicar la cercanía de la fábrica respecto a los trabajadores que se acerca a la calidez de sus noches, y termina siendo utilizada para referirse a una fábrica de puros. En la estrofa, también aparecen ecos de líneas anteriores con ciertas

---

<sup>180</sup> Moramarco, Fred; "The Lonesomeness of Words: A Revaluation of *The Tennis Court Oath*" in *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*. David Lehman, ed. New York, Cornell University Press, 1980. pp150-162.

<sup>181</sup> Ashbery, John, "A Life Drama" ci. por Fred Moramarco, "The Lonesomeness of Words...p.153-154.

variaciones (“The sand poured over” que hace eco a la anterior “Stained by water running over”) y pares de palabras que se combinan con lo que parece más o menos lógica --“Man and child” frente a “Cigar and palace” o “Sand and hips”. Estos juegos de repeticiones y emulaciones van dando forma al poema y creando “a surrealistic world, the landscape of dream and nightmare<sup>182</sup>”, que Moramarco encuentra en parte de la estrofa que sigue a la anteriormente citada:

The child and the rose and the cigar are there at the edge of  
the fountain  
“The bath of the mountains” in a way.  
The factory to be screwed onto palace  
The workers --happy.

y en

The piano seldom mute  
The plectrum on the lawn vanishes;  
[...]  
Walking at twilight by the path that leads to the factory  
The floor a pool. When the cigar  
Explodes.<sup>183</sup>

Es la técnica del *collage*, no sólo la contraposición de imágenes lejanas sino el recorte y adición de elementos, la que da forma al poema; el significado del mismo se desprende de dicha forma.

Para acabar con esta discusión sobre cómo aparecen los conceptos de surrealismo y *collage* en la crítica de arte de Ashbery, veamos lo que escribe en el artículo sobre el pintor Esteban Vicente.<sup>184</sup> Según el poeta, Vicente tiene como principal preocupación los límites, ya que son los que definen a una figura, de la misma manera en que las palabras construyen un poema. “Edges limit the meaningfulness of forms by defining them too well, and Vicente is after a meaningful ambiguity that will give the work the widest possible range of associations. For a long time his solution was to work in *collage*.”<sup>185</sup> El borde de un trozo de papel de colores, dice Ashbery, es “less emphatic, less definite, less a statement than a drawn line; when it is torn a certain way there will be a soft, fuzzy edge which is almost like no edge”.<sup>186</sup> Los *collages*

<sup>182</sup> Moramarco, Fred; “The Lonesomeness of Words... p.156.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> Ashbery, John, “Esteban Vicente” in *Reported Sightings. Art Chronicles...* pp.203-208.

<sup>185</sup> *Idem.* p.206

<sup>186</sup> *Ibidem*



Esteban Vicente

Sin título 1966

FALLA DE ORIGEN

terminados determinaban el rumbo de la siguiente pintura de Vicente, que a su vez, decidía otro *collage* más. "The earlier paintings were organized around the ghost of a linear framework, the painterly equivalent of the ambiguous boundary lines of the torn paper shapes in the *collages*. The lines caused a subtle shuttling movement, juggling depths and distances so that the viewer is always aware of them and yet unable to gauge them precisely"<sup>187</sup>. Así, en la ambigüedad producto de la forma en que Vicente utiliza los límites, Ashbery encuentra la formación de un significado a un nivel al cual una proposición directa y unívoca nunca llegaría. Dicha ambigüedad funciona al servicio de un nuevo realismo, "one which reflects the realities both of the spirit (rather than the individual consciousness) and of the world as perceived by it: the state in which *Je est un autre* de Rimbaud."<sup>188</sup> No es ninguna casualidad, como veremos en el análisis al "Self-Portrait in a Convex Mirror", que la conclusión de Ashbery sea la misma que la de Apollinaire: el desdoblamiento del sujeto enunciador.

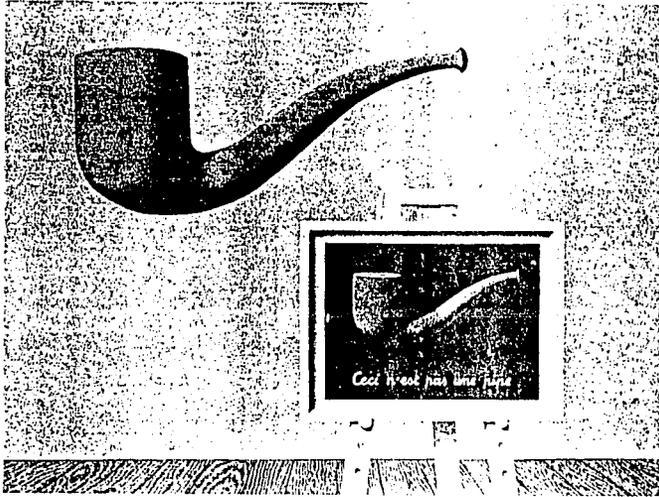
Antes de concentrarnos únicamente en el poema, quisiera referirme a lo que se ha considerado una restricción al tipo de *collages* que pueden conseguirse con el lenguaje verbal. En su artículo llamado "The Brushstroke's Integrity: The Poetry of John Ashbery and the Art of Painting"<sup>189</sup>, Leslie Wolf se refiere a la posibilidad de hablar del *collage* en poesía. Para ella un *collage* no puede conseguirse con palabras:

Let us remind ourselves that any verbal art unfolds over a period of time, not in an instantaneous gestalt or even a rapid scanning process. A poem exploits our expectation that language address itself, even for short intervals, to a sustained concern or feeling, if not always to a subject, and the logic that guides visual *collage* must undergo some transformation to create poetry that draws the reader through its movement. The poet must weld his fragmentary perceptions or events into an idiom that *seems* to adhere to the procedures of his medium even while subverting or contradicting them. Ultimately, in creating such verbal machinery, Ashbery's poetry [...] resembles *collage* only in the way de Kooning's painting

<sup>187</sup> Ibid.

<sup>188</sup> Ashbery, John in "Ives Tanguy", in *Reported Sightings. Art...* p. 26.

<sup>189</sup> Wolf, Leslie, "The Brushstroke's Integrity: the Poetry of John Ashbery and the Art of Painting", in *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*, David Lehman, ed. New, York, Cornell University Press, 1980. p.224-254.



René Magritte  
Les deux mystères

FALLA DE ORIGEN

does --the poet building his tableau through the orchestration of words, the painter through the orchestration of pigment (not wire, straw, glass, or photographs).<sup>190</sup>

En el capítulo anterior vimos cómo es debatible relacionar al arte verbal con el tiempo y olvidar que también depende de elementos espaciales. No volveremos a eso. Ahora sólo trataré lo que Wolf expone en la última parte de la cita, donde dice que el único tipo de *collage* s que se pueden hacer con palabras es el de la segunda familia descrita con anterioridad, en donde se confrontan elementos de realidades dispares pero que no son ajenos a la superficie de la obra.

Según Wolf, los *collages* "tradicionales" contraponen dos mundos distintos: al mundo de la pintura --el lienzo, los aceites, los colores, las pinceladas, las ideas derivadas de esas pinceladas-- se añaden elementos de otros mundos -- hule, periódicos, pegamento, bordados, tejidos, basura. ¿Cómo añadir al mundo de la escritura --papel, tinta, palabras, ideas derivadas de las palabras-- otro diferente? Tal vez de la misma forma en que René Magritte, pintando en su cuadro llamado *El viento y la canción* lo que parece una réplica de una pipa sobre un fondo negro, añade la leyenda "Ceci n'est pas une pipe". Así, el mundo de la pintura --la pipa representada-- y el de la escritura -- el enunciado que desmiente la representación de la pipa-- se yuxtaponen y resultan en un espacio nuevo. Quizás puedan conseguirse como lo hiciera Ernst utilizando palabras-*collage* en sus trabajos visuales, como el que discutimos anteriormente llamado *The Hat makes the Man*. El "poema" de Ernst o la frase de Magritte, significarían algo muy diferente si los encontráramos solos. La composición alquímica, resultado de la reconciliación de los dos planos; es lo que produce el significado (o falta del mismo) de la obra. Cada uno de esos planos, lo pintado o pegado, lo verbal o lo pictórico, separado, nos dirige a significados muy diferentes. Necesitamos el contexto --el otro plano contrapuesto-- para que funcionen "alquímicamente".

Vayamos ahora, por fin, al poema de John Ashbery. Si bien es cierto que Leslie Wolf tiene razón al decir que un poema sólo puede formar *collages* con palabras, éstas pueden evocar imágenes pictóricas específicas y, al hacerlo, incluir en el espacio del poema las imágenes que se formaron con pintura sobre

---

<sup>190</sup> Wolf, Leslie, "The Brushstroke's ..." p.243.

una superficie de tela o madera. Esto es lo que ocurre en el caso del "Self-Portrait in a Convex Mirror". En él, Ashbery sólo utiliza palabras<sup>191</sup> y con ellas evoca la imagen pictórica específica que es el cuadro de Parmigianino. A diferencia del cuadro-poema de Ernst, el "Self-Portrait in a ..." puede leerse sin ver el cuadro de Parmigianino, sin conocer su historia, ni la del manierismo. Sin embargo, la lectura del poema frente a la imagen reproducida del pintor permite interpretaciones diferentes a las que tendríamos sólo leyendo el poema. Por ejemplo, si observamos el cuadro del italiano nos daremos cuenta que la mano que aparece en primer plano es la mano izquierda y no la derecha --recordemos que se trata de la copia de una imagen reflejada en un espejo-- como anuncian los primeros versos del poema:

As Parmigianino did it, the right hand  
Bigger than the head, thrust at the viewer  
And swerving easily away, as though to protect  
What it advertises. [...] l.1-4

Más adelante veremos cuál es el efecto de este cambio y cómo, gracias, a él, se introduce desde el comienzo del poema la idea del Otro, que ya venimos anunciando desde nuestra presentación de los diferentes tipos de *collage*. Con la observación del cuadro de Parmigianino también nos damos cuenta que es difícil decidir si a la derecha del espectador existe a "Sliver of window or mirror" (l.84), lo que nos lleva a pensar que tal vez no podamos hacerlo porque la reproducción que tenemos del "Autorretrato.." es una mala reproducción en la que, éste se reduce a "Black-and-white illustrations in a book where colorplates/Are rare"(l.402-403)-- esto nos recuerda lo que mencionamos anteriormente respecto a que una pintura es un objeto único y, al no tener frente a nosotros ese objeto, sólo podemos aspirar a copias.

Es indudable que la interpretación presentada aquí se debe a la observación de la pintura junto a la lectura del poema. Pero, ¿quién dice que esta condición debe cumplirse para comprenderlo? No podemos suponer que éste sólo funcione frente al cuadro ni que la única lectura completa del mismo sea ésta. Si seguimos la lógica del poema, de aplicar a lo que hacemos lo que se dice del texto de otro, entonces, ¿quién nos dice que la lectura presentada aquí no está incompleta? Una vez más, nos hacemos conscientes de la falta de

---

<sup>191</sup> El poema de Ashbery da título al libro en el cual aparece. En el mismo no se publica ninguna reproducción del cuadro de Parmigianino.

absoluto que algunos versos del "Autorretrato en un espejo convexo" anunciaban:

[...] Each person  
Has one big theory to explain the universe  
But it doesn't tell the whole story  
And in the end it is what is outside  
That matters, to him and especially to us  
Who have been given no help whatever  
In decoding our own man-size quotient and must rely  
On second-hand knowledge. Yet I know  
That no one else's taste is going to be  
Any help, and might as well be ignored. l. 499-508

Pero, volvamos a ese espacio nuevo formado en la intersección del cuadro y el poema, en el cual se forma una "unidad estereofónica similar a la conseguida en los *collages* de Ernst." ¡Qué diferente es sólo ver la media esfera de madera pintada, ver reproducciones de la misma, leer sobre ella y Parmigianino en la historia del arte, a volverlas a ver después de leer el poema! ¡Qué diferente es leer el poema y después ver el cuadro! Pero también, ¡qué distinta es nuestra lectura del poema después de ver el cuadro de Mazzola! Significados nuevos surgen de ese entrecruzamiento, significados nuevos equivalentes a ponerle bigotes a la "Mona Lisa" o a escribir "Ceci n'est pas une pipe" en lo que parece ser la representación de una pipa. El poema nos hace conscientes de ese entrecruzamiento en el cual la imagen de Parmigianino es totalmente diferente a la del cuadro:

Once it seemed so perfect --gloss on the fine  
Freckled skin, lips moistened as though about to part  
Releasing speech, and the familiar look  
Of clothes and furniture that one forgets. l.509-512

Si consideráramos que el poema es un ensayo crítico sobre la pintura de Mazzola, exigiríamos, necesitaríamos, que incluyera una reproducción de la misma. ¿Por qué en este caso no lo hacemos? Una vez más nos damos cuenta de que funcionamos gracias a convenciones y que son ellas las que no nos permiten considerar necesaria la reproducción del cuadro junto a un poema que aluda a él. Sin embargo, frente a ella se produce un nuevo espacio en el

cual nuevas lecturas e interpretaciones son posibles.<sup>192</sup> Una vez más nos damos cuenta que en el "Self-Portrait in a Convex Mirror", los límites entre el poeta y el crítico son particulares: el lector, como en el caso del trabajo de Esteban Vicente, se hace consciente de ellos pero, al mismo tiempo, es incapaz de observarlos con claridad.

Además del espacio intermedio formado por el poema y el cuadro se conforman otros debidos a otras citas que aparecen en el mismo. Comencemos por las citas a Vasari. A continuación presento dos columnas en las cuales se hace evidente la forma en la cual Ashbery trabaja con el original "vasariano":

One day he began to paint himself with the help of a convex barber's mirror [...] Accordingly he had a ball of wood made, and cutting it out to make it the same size and shape as the mirror, he set to work to copy everything that he saw there, including his own likeness, in the most natural manner imaginable.<sup>193</sup>

"Francesco one day set himself To take his own portrait, looking at himself for that purpose/ In a convex mirror, such a is used by barbers... He accordingly caused a ball of wood to be made/ By a turner, and having divided it in half and/ Brought it to the size of the mirror, he set himself/ With great art to copy all that he saw in the glass"/ Chiefly his reflection[...]" "Self-Portrait..." , 1. 9-16

El poeta citó la versión en inglés de *La vida de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos* <sup>194</sup>de Vasari, también utilizada para hacer sus críticas de arte, pero, como en cualquier ensayo, utilizó comillas y dio la fuente de la información. Otras citas a Vasari son

the young man and his uncle immediatly introduced to Pope Clement, who, when he saw the works and the youthfulness of Francesco, was struck with astonishment as was all the court along with him his Holiness [...] said that he wished to

Pope Clement and his were court. were "stupefied"/ By it, according to Vasari, and promised a commision/ That never materialized. l. 32-34

<sup>192</sup> Tal vez cualquier ekphrasis, esto es, cualquier representación verbal de una representación plástica, incluye la formación de espacios de confrontación similares a éste.

<sup>193</sup> Vasari, Giorgio, cit. por John Ashbery en "Parmigianino", en *Reported Sightings. Art Chronicles 1957-1987*. David Bergman, ed. New York, Alfred A. Knopf, 1989, p.32.

<sup>194</sup> Vasari, Giorgio, cit. por ...

commission Francesco to paint the Hall of  
The Popes.<sup>195</sup>

Being a handsome man, with the face of  
an angel rather than a man, his reflection  
appeared divine.<sup>196</sup>

"rather angel than man"  
(Vasari)./Perhaps in the ball  
an angel  
looks like everything/  
We have forgotten,  
I mean forgotten/  
Things that don't  
seem familiar when/  
We meet them again, lost  
beyond telling /  
Which were ours once.  
l. 211-216

[...]Impossible now  
To restore those  
properties in the  
silver blur that is/  
The record of what you  
accomplished by sitting  
down/  
"With great art to copy all  
that you saw in the  
glass"/  
So as to perfect and rule  
out the extraneous /  
Forever. [...] l. 140-145

Como puede observarse al comparar las columnas anteriores, Ashbery incorpora de diferentes formas el texto vasariano a su poema. Algunas veces lo cita directamente --las diferencias pueden deberse a que no utilizó la misma traducción del libro de Vasari para escribir el poema y para escribir su ensayo crítico. Otras veces las cita indirectamente y, otras más, cambia la cita y la ajusta a la sintaxis de sus líneas. Todas estas incorporaciones son comentarios no sólo de quien las escribió originalmente, sino comentarios que el mismo Ashbery se apropia y hace suyos al colocarlos en un nuevo contexto. Tal vez en la primera cita sea más difícil de observar lo anterior porque es una transcripción de una idea completa, prestada y colocada en otro lugar. Sin embargo, al observar las

<sup>195</sup> Vasari, Giorgio; *Lives of the Artists*. Vol II. George Bull, trans. London, Penguin Books, 1987. p.188.

<sup>196</sup> Vasari, G. cit. por J. Ashbery en "Parmigianino"... p.32

siguientes, comprendemos el proceso al cual Ashbery somete a los originales, "so as to perfect and rule out the extraneous forever"--¡cómo si se pudiera!-- parece añadir Ashbery, sonriendo. La última forma de adaptar el texto vasariano nos hace pensar que las citas que parecían tan directas (1.9-16), al aparecer en otro contexto, se convierten también en palabras de Ashbery, quien como vimos en el capítulo anterior es, a su vez, una máscara más. Los límites entre quien produce las palabras y quien las lee sufren el mismo proceso que el de los límites entre crítico y poeta: se desvanecen y se afirman al mismo tiempo. Las palabras parecen ser de Vasari, Ashbery, el lector, todos juntos y hasta, en el momento en que parecen haber existido siempre, de ninguno.

Al extraer estos fragmentos de su sitio original y colocarlos en el poema, "Ashbery" consigue otros efectos: uno que se relaciona con tener un control de la realidad y otro, consecuencia del anterior, en el que se problematiza la relación que hay entre el poema y dicha "realidad". En primer lugar, y utilizando las palabras de Aragon, las citas a Vasari funcionan como "elementos de control de la realidad". Suponiendo que ni el título ni las primeras líneas lleven al lector a un cuadro pintado durante el Renacimiento, la cita al más famoso crítico de arte del periodo, al que escribió sobre *La vida de los más ilustres pintores, escultores y arquitectos*<sup>197</sup> de su época, no deja otra salida. El poema se refiere a un cuadro particular, el que pintó Parmigianino utilizando una bola de madera que emulaba los espejos utilizados por los barberos. El cubismo, en su búsqueda por pintar el verdadero objeto y no las trampas del ilusionismo tradicional, lo había desarmado. Los trozos añadidos funcionaban como regresos a ese objeto que parecía desaparecer. En el poema, las citas a Vasari funcionan igual. Éstas, al igual que las demás citas y que la reproducción del cuadro, permiten, como ya vimos, que el poeta vuelva a algún lugar. Nos recuerdan que Ashbery, el señor que escribió el poema, consultó a Vasari y por eso lo cita. Nos recuerdan que él también es un crítico de arte que escribe sobre el pintor. Esta referencia a una persona de la realidad histórica enfatiza el hecho de que se está haciendo un retrato de una persona real, que existe. Enfatiza también el plano en el cual el poeta está en su estudio, observando una reproducción de un cuadro y escribiendo sobre sí mismo.

Sin embargo, dicho efecto, al igual que el hule marcado del primer collage, es sólo eso, un efecto más. Las "citas" a Vasari, en las cuales Ashbery

---

<sup>197</sup> Ver nota 195

comenta sobre los ángeles y cambia los pronombres para dejar afuera, de una vez y para siempre, lo que es "extraño" a su texto nos hacen conscientes de que, tanto ellas como las otras citas, son prestidigitaciones, elementos introducidos como siguiendo el consejo de Cervantes, en su "Prólogo" al Quijote:

Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personas graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas, [...] En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que vengan a pelo algunas sentencias, o latines, que vos sepáis de memoria, o, al menos que os cuesten poco trabajo el buscallo... Y luego en el margen citar a Horacio, o a quien lo dijo.<sup>198</sup>

Cervantes sabe lo que se consigue con citas: elevar la jerarquía de un escrito a un trabajo "serio", serio porque se basa en algo ya existente y reconocido. Las convenciones ligadas a la "seriedad" de la cita aumentan el grado de "realidad" del poema. Sin embargo, Cervantes, y Ashbery, se burla de dicha "seriedad" porque es únicamente una prestidigitación más del escritor que, al citar, nos da su comentario, enmascarado en el de otros --recordemos que, en ambos casos, "su" comentario es una máscara más.

Cuando Ashbery cita a Vasari consigue dar a su trabajo crítico mayor "seriedad", pero, al mismo tiempo, al escribir su reflexión crítica en un poema en el cual nos dice que no es él el que piensa se burla de dicha "seriedad". Esta ambigüedad se vuelve recurrente en el poema: el poeta se hace un autorretrato en el que dice que los autorretratos son imposibles, escribe un poema en el que dice que el arte es imposible. Así, también escribe:

[...]Long ago  
The strewn evidence meant something,  
The small accidents and pleasures  
Of the day as it moved gracelessly on,  
A housewife doing chores. Impossible now

---

<sup>198</sup> Cervantes, Miguel de; *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Alianza Editorial, 1984. p.12.

To restore those properties in the silver blur that is  
The record of what you accomplished by sitting down  
"With great art to copy all that you saw in the glass"  
So as to perfect and rule out the extraneous  
Forever. [...] l. 136-145

y al mismo tiempo consigue "fijarse" escribiendo sobre el cuadro; visitándolo en Viena-- "Vienna, where the painting is today, where/ I saw it with Pierre in the summer of 1959" (l.256-257)--; y levantando el lápiz hacia el modelo,

[...]A peculiar slant  
Of memory that intrudes on the dreaming model  
In the silence of the studio as he considers  
Lifting the pencil to the self-portrait. l. 105-108

En estos últimos versos saltan a la vista más ambigüedades: "the dreaming model" puede ser Parmigianino, considerando levantar el lápiz hacia la media esfera de madera para hacer su autorretrato; puede ser Ashbery considerando hacerlo respecto al autorretrato de Parmigianino reproducido en su libro, o respecto al papel en donde hace su propio autorretrato.

Analizemos ahora otras citas a la luz de dicha ambigüedad y notemos cómo se da el último efecto mencionado arriba, común a los *collages*: la relación que existe entre el poema y "la realidad".

A breeze like the turning of a page  
Brings back your face: the moment  
Takes such a big bite out of the haze  
Of pleasant intuition it comes after.  
The locking into place is "death itself,"  
As Berg said of a phrase in Mahler's Ninth;  
Or, to quote Imogen in *Cymbeline*, "There cannot  
Be a pinch in death more sharp than this," for,  
Though only exercise or tactic, it carries  
The momentum of a conviction that had been building.  
l. 311-320

Escribe Ashbery y cita a Alban Berg escribiendo sobre la novena sinfonía de Mahler y a Imogen en *Cymbeline*. Un compositor comenta las impresiones de muerte que le produce una sinfonía; un personaje expresa que la partida de su amado es peor que la muerte. Un poeta retoma ambos comentarios y los utiliza para volverse a perder en la maraña de pensamientos disparados por la reproducción del autorretrato de un pintor del siglo XVI.

La novena sinfonía de Mahler, como las de muchos otros compositores, se ve rodeada de significaciones especiales: era la obra que debía representar el ideal sinfónico, como en el caso de Beethoven, cuya novena, "[which] both in scale and in respect of the material and spiritual elaboration surpasses even its older sisters, opulently furnished as they are"<sup>199</sup>, fue considerada una suma de todo lo que había hecho anteriormente; además, alrededor de la sinfonía número nueve rondaba la mala suerte. La "novena" fue la última de Beethoven y de Bruckner, quien antes de escribir su sinfonía No. 1 hizo una número 0 y cuya novena quedó incompleta. Dvorak también tiene nueve sinfonías (sólo cinco numeradas), lo mismo Glazunov, cuya novena también quedó sin terminar.

Según Leslie Howard, en el folleto que acompaña la grabación que hizo la Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Lorin Maazel, los días 13, 14 y 16 de abril de 1984, Mahler temía tampoco poder terminar su novena sinfonía, así que, "he decided to tempt the gods with a small piece of subterfuge. The work that by any standards ought to have been designated as his Ninth had a ready-made alternative title --*Das Lied von der Erde* [Canción de la tierra]".<sup>200</sup> Así, Mahler pudo componer su Novena Sinfonía tranquilo porque en realidad se trataba de la décima. Howard continúa: "Yet, there is a resignation and finality about the Ninth Symphony that is unmistakable. Although Mahler did not see death in quite the nihilistic terms that imbue the last works of Shostakovich, for instance, the sense of death still remains powerful, pervasive and ever present".<sup>201</sup> Pero Mahler no sólo tenía presente la muerte al escribir dicha sinfonía por tratarse de la novena. Tres años antes, esto es, en 1907, su hija había muerto de escarlatina. Además, fue entonces cuando supo que él mismo se encontraba gravemente enfermo.

Howard continúa diciendo que, según Alban Berg, el mismo Berg citado por Ashbery, la clave para comprender el primer movimiento de la Novena de Mahler, el más importante movimiento sinfónico del compositor, no es tanto la aplicación de nociones académicas sino la percepción de que es una obra que

---

<sup>199</sup> von Seyfried, Ignaz, cit. por Stefan Kunze en "Schiller's Ode and Beethoven's Finale" en un folleto que presenta el disco de la Sinfonía No. 9 d-moll op.125, dirigida por Herbert von Karajan. Hamburgo, Polydor International GmbH, 1984.

<sup>200</sup> Howard, Leslie. Introducción a la 9a. Sinfonía de Mahler. Folleto que acompaña la grabación de la sinfonía, interpretada por la Filarmónica de Viena, dirigida por Lorin Maazel, los días 13, 14 y 16 de abril. Jubile Edition, 150th Anniversary of the Wiener Philharmoniker. Sony. p.3

<sup>201</sup> Howard, L. Introducción a la 9a sinfonía.... p.3.

funciona como “a recurring, expanding and exploding crescendo”.<sup>202</sup> De esta forma, cada uno de los pequeños elementos que abren el movimiento --el arpa, las cuerdas-- asume enorme importancia conforme la pieza avanza, hasta que “each development crescendoing to a climax, usually catastrophic, succeeded by sombre murmurings and tollings of doom”.<sup>203</sup> Howard sigue describiendo los movimientos de la sinfonía: al segundo lo califica como con tono sin freno y mefistofélico; al tercero como un caos organizado en el cual Mahler utiliza fragmentos de sus sinfonías 5a. y 3a., en una auto-parodia implacable que intensifica la actitud de que la vida es inútil.

Después de esto, no es de extrañar que Berg se refiera a que la colocación en la obra de cierta frase es “la misma muerte”. Todo lo anterior, además, claro, de escuchar la composición musical, apunta a que eso es lo que Mahler expresa en su sinfonía. Cuando Ashbery cita a Berg incluye en el poema la expresión relativa a la muerte que Berg encontró en la novena de Mahler y que el músico expresó. El fragmento en el que aparece esta cita comienza después de las siguientes líneas:

[...] Since it is a metaphor  
Made to include us, we are part of it, and  
Can live in it as in fact we have done,  
Only leaving our minds bare for questioning.  
We now see will not take place at random  
But in an orderly way that means to menace  
Nobody-- the normal way things are done,  
Like the concentric growing up of days  
Around a life: correctly, if you think about it. l. 302-310

Como en el caso de la cita al autorretrato, Ashbery no pega la música de Mahler al poema, pero incluye lo que la música expresaba.<sup>204</sup> La brisa que regresó el rostro de Parmigianino al poeta le hace sentir el mismo escalofrío que la novena de Mahler. Ya no pensaba en Parmigianino y, al volver a ver su rostro, se da cuenta de que lo había olvidado. Harold Bloom, en su artículo “The

---

<sup>202</sup> Howard, L. op.cit. p.4

<sup>203</sup> Ibid. Incluí esta cita porque es evidente como la repetición de dichos pequeños elementos en diferentes contextos es análoga a la del collage.

<sup>204</sup> Esto me hace pensar que podríamos hacer una especie de “happening” en el cual se leería el poema, frente al autorretrato de Parmigianino, escuchando la novena de Mahler, leyendo a Berg y viendo una representación del *Cymbeline* y los cuentos de Hoffman.

Breaking of the Form"<sup>205</sup>, se ha referido a la forma en que se relacionan estas citas con la idea de muerte en el poema. Sigamos su razonamiento. Los versos finales del "Self-Portrait in a Convex Mirror" dicen:

The hand holds no chalk  
And each part of the whole falls off  
And cannot know it knew, except  
Here and there, in cold pockets  
Of remembrance, whispers out of time. l. 548-552

Esos "pockets/ Of remembrance, whispers out of time", le hacen pensar en la urna griega de Keats, emblema de que el arte es la única defensa que tenemos contra el tiempo y la muerte; como si cada vez que leyéramos el poema, viéramos el cuadro, escucháramos la sinfonía, sus autores volvieran a vivir. Para Bloom, es muy significativo que dicha sección del poema comience con el reconocimiento del rostro de Parmigianino y que, mediante las citas a Berg e Imogen, se haga evidente la presencia de la muerte y de la necesidad de crear para tener la ilusión de salirnos del tiempo y escaparnos de la misma. Sin embargo, Ashbery incluye la consciencia de que dichos "paquetes" exteriores al tiempo son solamente ilusiones, que funcionan gracias a convenciones y que son únicamente esbozos de vida. Ashbery incluye la duda de que todavía necesitamos más arte: "Our time gets to be veiled, compromised/ By the portrait's will to endure". (l.411-412) Recordemos también que se nos ha dicho que la creación está fuera de nuestras manos y no tenemos control sobre ella: "It is the principle that makes works of art so unlike/ What the artist intended" (l.444-448). Y a este respecto, Bloom escribe:

Creation being out of our hands, our distance from even our own art seems to become greater. In this identification of estrangement, Ashbery's meditation gradually rejects the paradise of art, but with enormous nostalgias coloring farewell.<sup>206</sup>

Aunque estoy de acuerdo con Bloom en lo demás, creo que la nostalgia a la cual se refiere no existe. Si, como escribe Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism*.

---

<sup>205</sup> Bloom, Harold; "The Breaking of the Form", in John Ashbery. Harold Bloom ed. Chelsea House, 1985. pp.115-126.

<sup>206</sup> Bloom, Harold; "The Breaking of the Form", in ... p.126

*History, Theory, Fiction*<sup>207</sup> la nostalgia involucra cierta evasión del presente, la idealización del pasado o la recuperación de ese pasado edénico, entonces el gesto de Ashbery no se “despide nostálgicamente” del arte que Parmigianino representa. Su “Autorretrato en un espejo convexo”,

critically confronts the past with the present, and vice-versa. In a direct reaction against the tendency of our times to value only the new and novel, it returns us to a rethought past to see what, if anything, is of value in the past experience. But the critique of its irony is double-edged: the past and the present are judged in each other's light.<sup>208</sup>

En otras palabras, no sólo Ashbery encuentra en el gesto del pintor “a combination/ Of tenderness, amusement and regret, so powerful/ In its restraint that one [he] cannot look for long. The secret is too plain” (l. 41-43), sino que Parmigianino podría llorar “hot tears” (l.44) al ver como, aunque Ashbery escriba sobre la imposibilidad de escribir un poema en el cual se autorretrate, al final escribe un poema que es un autorretrato.

Vayamos ahora a la referencia al *Cimbelyne*. Cuando Imogen dice, al separarla de su amado” “There cannot/ Be a pinch in death more sharp than this...”<sup>209</sup> se refiere al dolor que le causa su forzosa separación de Póstumo. Muchas cosas les ocurrirán después. Entre ellas tomará una poción que “being ta'en, would cease/ The present power of life, but in short time/ All offices of nature should again /Do their due functions.”<sup>210</sup> Imogen, después que los efectos del brebaje pasan, asevera, “Most like I did, for I was dead”<sup>211</sup>. En las líneas citadas por Ashbery, ella ya había pronosticado su muerte al decir, cuando Póstumo se va, que era peor vivir apartada de él que morir. Lo comprobará en carne propia y, aunque al final viva y lo haga junto a Póstumo, sabrá si realmente la separación fue más dolorosa que la misma muerte. No hay nada en la obra que nos indique que Imogen cambió de opinión al experimentar ambas posibilidades, así que podemos decir que para ella su amado es más importante que la vida. Al citarla, Ashbery incluye su idea en el

<sup>207</sup> Hutcheon, Linda; *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, New York, 1990. 268 pp.

<sup>208</sup> Hutcheon, Linda; *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. p.39.

<sup>209</sup> Shakespeare, William; “Cymbeline”, in *The Complete Works of William Shakespeare*. London, Oxford University Press, 1962. p.1013 (Act I, Scene 1, l. 131)

<sup>210</sup> Shakespeare, William; “Cymbeline” in *The Complete Works of William Shakespeare*. London, Oxford University Press, 1962. p. 1045 (Act V, Scene V, l. 254-259)

<sup>211</sup> *Ibid.* (l.259)

poema. Sin embargo --demasiados "sin embargos"-- un poco después de los versos donde cita a Shakespeare escribirá:

But what is this universe the porch of  
As it veers in and out, back and forth,  
Refusing to surround us and still the only  
Thing we can see? Love once  
Tipped the scales but now is shadowed, invisible,  
Though mysteriously present, around somewhere.

l. 342-347

donde el amor ya no ocupa un lugar tan importante como en la "vida" de Imogen, aunque siga, de alguna forma, "temporalmente presente". Una vez más, el pasado sigue presente, aunque invisible y ensombrecido por dicho presente. Pero también es lo contrario, el presente se ve rodeado por el misterio de lo pasado.

No nos hemos referido a la manera en que estas citas problematizan la relación entre el arte y la vida. Hagámoslo ahora. Recordemos que, cuando los cubistas añadieron a sus trabajos elementos externos les dieron a los mismos una jerarquía de objetos por su propio derecho. Así, afirmaron la autosuficiencia y autonomía del mismo, y la unidad que se deriva de la interrelación formal de todas sus partes. Al citar a Vasari, Freedberg, Berg o Imogen, Ashbery afirma y rompe este punto de vista ya que intenta mantener la autonomía estética del poema --haciéndonos creer que es el poema el que habla, no él mismo--, pero regresando el texto al mundo. Sin embargo, como escribe Hutcheon, no se trata de un regreso al mundo de la "realidad ordinaria". El mundo en el cual estos textos se sitúan es el mundo del discurso, el de los textos e intertextos. "This 'world' has direct links to the world of empirical reality, but it is not itself that empirical reality. It is a contemporary critical truism that realism is a set of conventions, that representation of the real is not the same as the real itself".<sup>212</sup> Lo que se subvierte es cualquier concepto realista ingenuo de representación y cualquier intento igualmente ingenuo de proposición textual o formalista de la separación total del arte y el mundo. En el poema, la nueva relación "entre el arte y el mundo" que los cubistas anunciaron ha continuado desarrollándose cuando Ashbery cita por igual a críticos, compositores y personajes. Al hacerlo, no desvaloriza a los personajes reales, ni supone que la historia, al ser tratada igual que la literatura,

---

<sup>212</sup> Hutcheon, L. A Poetics of ... p.125

se haga obsoleta. Recordemos el capítulo anterior en el cual hablamos de que ambas disciplinas son sistemas de significación, esto es, construcciones humanas, y que comprendiendo así a la historia solamente se reconoce que ésta existe como un texto más. Este concepto no implica la negación de la existencia del pasado, "but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are texts".<sup>213</sup>

Hasta ahora hemos visto cómo cada cita lleva implícita cierta ambigüedad, resultado de la contraposición de planos diferentes: el del arte como defensa contra la muerte y el del arte como intento inútil de sobrevivir, el del amor como rector de vidas --y de muertes-- y el del amor como un invento del pasado que continúa misteriosamente presente, por ejemplo. Pero existen muchos planos más contraponiéndose: el de un poeta viendo la reproducción de un cuadro y escribiendo un poema; el de un pintor pintando sobre una esfera de madera el reflejo que le devolvía un espejo (l. 9-15); el de varios críticos (Vasari, Freedberg y Ashbery) escribiendo sobre dicha esfera de madera pintada (l. 9-15, l.218-221 y l. 187-191); el del poeta viendo la ventana --la de su propio estudio o la pintada en el cuadro de Mazzola--(l. 262-266); el del poeta recordando la ciudad, Viena en 1959, en dónde se encuentra actualmente la media esfera (l.256-257); el de Roma durante el *Saco* a la ciudad; el de Nueva York en 1974; y el de nosotros, en México, que como ya vimos, también hemos quedado incluidos y que, como en *The Hat is the Man*, tenemos que proyectarnos en el espacio creado por la intersección de todos estos planos, para encontrar significados. Veamos algunas de estas confrontaciones en detalle. Así comprobaremos cómo realmente el poema incluye espacios nuevos, equivalentes a los generados por los *collages* .

En el capítulo anterior vimos que la voz poética se multiplicaba: era el poeta, el pintor, el lector, ninguno de ellos y todos juntos. Así, se expresaba aquello que era al mismo tiempo uno y muchos: la conciencia que da forma al poema. El tiempo era como la mano de Parmigianino, "thrust at the viewer/ And swerving easily away" (l.3-4): un ahora y un antes simultáneos. Si la mano del pintor trataba de salir de su plano para llegar al nuestro, también podía estar protegiéndose de nuestra intromisión --"as shield or greeting" (l. 526). Y el poeta utiliza estos gestos ambiguos como motivos del poema. Planos

---

<sup>213</sup> Hutcheon, L. A *Poetics of ...* p.16.

diferentes, hasta opuestos, se unen y resultan en una textura poética ambigua. John W. Erwin, en su artículo "The Reader is the Medium: Ashbery and Ammons Ensphered"<sup>214</sup>, define a esta textura como la misma del mundo de la cinta de Moebius: "The Moebius-strip world that Ashbery shares with Einstein (and, indeed, Steinberg) refuses distinctions that animate both Cartesian rationality and romantic attempts to subvert Cartesian rationality: distinctions between core and surface, inner and outer, one and many, then and now, here and there. But Ashbery authorizes a positive reading of that collapse of polarity by taking dialogue as model, standard, and origin of reality:"<sup>215</sup>

And just as there are no words for the surface, that is,  
No words to say what it really is, that is not  
Superficial but a visible core, then there is  
No way out of the problem of pathos vs. experience,  
You will stay on, restive, serene in  
Your gesture which is neither embrace nor warning  
But which holds something of both in pure  
Affirmation that doesn't affirm anything. 1.92-99

No hay mejor forma de decirlo que como él ya lo escribió: "Therefore I beseech you, withdraw that hand, / Offer it no longer as shield or greeting, the shield of a greeting, Francesco:"(l. 525-527). Esta textura ambigua se debe a ese "discurso estereofónico" al cual nos hemos ya referido al hablar del *collage*. Las citas de Ashbery, al funcionar en dos niveles, se presentan como la "sucesión de signos contradictorios" de Ernst. El poema es, así, el lugar donde se imita "the ironic, joking identification of another artist with a viewer which calls more attention to the interface between artist and viewer than to either pole of the intersubjective exchange".<sup>216</sup> Esta interfase es el espejo, las palabras del poema. Pero una vez más debemos tener cuidado porque son las palabras de Ashbery, las de Parmigianino o Vasari; son el espacio producido por su confrontación, por el proceso que las transforma al operar al mismo tiempo, por la parodia que es el poema.

Si Duchamp citaba a Leonardo y ponía bigotes a la Mona Lisa, Warhol reproduce la obra renacentista y la repite treinta veces, en su cuadro llamado *Thirty are better than One*. Con dichas repeticiones Warhol consigue efectos

<sup>214</sup> Erwin, John W.; "The Reader is the Medium: Ashbery and Ammons Ensphered" in, *Contemporary Literature*. XXI, 4 (1980).pp.588-609

<sup>215</sup> Erwin, John W.; "The Reader is the Medium: Ashbery ...p.592.

<sup>216</sup> Erwin, J.W. "The Reader is ...."p. 593

muy similares a los obtenidos por Duchamp, ya que ambos trabajos funcionan como parodias del trabajo de Leonardo. Efectos que son también similares al que consigue Borges cuando escribe: “[e]l texto de Cervantes y el de Menard [fueran] verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)”<sup>217</sup>. Y Ashbery se uniría a este último comentario si recordamos lo que escribió sobre cómo funcionaban los límites en el trabajo de Vicente. La ambigüedad puede conformar significados “en un nivel al cual una proposición directa y unívoca nunca llegaría”; ambigüedad que Ashbery consigue, como Warhol y Duchamp, haciendo parodias.

En su libro *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*<sup>218</sup>, Linda Hutcheon considera que la parodia es una de las formas de autorreflexión modernas más importantes y que es un discurso interartístico. La parodia, continúa, es una manera de relacionarse con los textos del legado del pasado, es un reconocimiento de que el cambio lleva implícita una continuidad y un modelo para el proceso de transferencia y reorganización del pasado. Así, la parodia queda definida como “a form of imitation [...] characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [... It is] repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity.”<sup>219</sup> Hutcheon se refiere a las raíces griegas de la palabra: *odos*, que en su significado de “canción” anuncia la naturaleza textual o discursiva del término; y *para*, con dos significados que funcionan al mismo tiempo, “en contra” y “junto a”. Es este prefijo el que anuncia el doble movimiento de la parodia: un texto de este tipo se supone diferente al texto que parodia, es una transgresión del mismo, pero también camina “junto a” él, al reconocer la autoridad del mismo. Si dicha autoridad no existiera, ¿por qué molestarse en referirse al texto parodiado?

En la ironía que va implícita a toda parodia Hutcheon encuentra “dissimulation and interrogation [...] there is both a division or contrast of meanings, and also a questioning, a judging. Irony functions, therefore, as both antiphrasis and as an evaluative strategy that implies an attitude of the encoding agent towards the text itself, an attitude which, in turn, allows or

---

<sup>217</sup> Borges, Jorge Luis; “Pierre Menard, autor del Quijote” en *Ficciones*, 10a. edición. Madrid, Alianza Editorial, 1981, (El libro de bolsillo). pp.56-57.

<sup>218</sup> Hutcheon, Linda; *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York, Methuen, 1985.

<sup>219</sup> Hutcheon, Linda; *A Theory of Parody...* p.6.

demands the decoder's interpretation and evaluation... a parodic text is a formal synthesis, an incorporation of a backgrounded text into itself [...] the textual doubling of parody functions to mark difference. "<sup>220</sup> Es ese gesto doble de la parodia el que se convierte en un motivo en el poema; todas las ambigüedades analizadas anteriormente no hacen más que repetir el gesto inicial del poema:

As Parmigianino did it, the right hand  
Bigger than the head, thrust at the viewer  
And swerving easily away, as though to protect  
What it advertises. [...] l. 1-4

gesto inicial que nos lleva a la inclusión de alteridad que la ambigüedad lleva implícita.

Veamos cómo ha quedado incluida dicha alteridad en estos primeros versos. Cuando observamos el *Autorretrato en el espejo convexo* de Parmigianino salta a la vista que, si consideramos que la imagen que vemos es la reflejada en un espejo, la mano que el pintor extiende hacia el observador no es la derecha, como dicen los versos del inicio del poema, sino la izquierda. Según Umberto Eco, en su ensayo "De los espejos"<sup>221</sup>, un espejo es una superficie regular, plana o curva, que puede reflejar la luz que incide sobre ella. Todos nos hemos visto frente a uno de estos objetos y hemos visto cómo, si levantamos la mano derecha, es la mano izquierda del reflejo la que se mueve. Sin embargo, para Eco, "el espejo refleja la derecha exactamente donde está la derecha y la izquierda donde está la izquierda. Es el observador (ingenuo, hasta cuando hace de físico) quien por ensimismamiento se imagina ser el hombre que está dentro del espejo y, al contemplarse, advierte que lleva, pongamos, el reloj en la muñeca derecha. Pero el hecho es que lo llevaría si él, el observador, fuera quien está dentro del espejo (Je est un autre!)"<sup>222</sup> En otras palabras, sólo si alguien estuviera en el espejo, suposición que siempre hacemos, podríamos pensar que, según el ejemplo de Eco, el reloj está en la mano derecha, o que, según el poema de Ashbery, es la mano derecha del pintor la que se estira. Sin embargo, como Eco mismo hace notar, el espejo no tiene un "dentro", ya que es una mera superficie, así que lo que vemos no es ningún doble invertido del

---

<sup>220</sup> Idem. p.53

<sup>221</sup> Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Editorial Lumen, 1988. p.p.11-11.

<sup>222</sup> Eco, Umberto; op.cit. p.15.

que se refleja. Lo que el espejo duplica es el "campo de estímulos"<sup>223</sup> al que se podría acceder si se mirase al objeto reflejado desde el lugar donde la imagen se refleja, esto es, la forma en que alguien colocado en el lugar del espejo vería al objeto reflejado. Si, como es el caso de los autorretratos de Ashbery y Parmigianino, el objeto que se presenta ante el espejo es una persona, alguien que sólo gracias al espejo puede ver su propio rostro, esa persona no sólo descubre en el espejo su presencia ante sí misma, sino que descubre la posibilidad de un "espectador externo", de "otro" que lo observa.

La inversión de las manos que hace Ashbery, tiene un efecto muy similar al que tiene la mano que sostiene la esfera en el cuadro de Escher llamado *Hand with Reflecting Sphere* (1935). En el libro citado anteriormente de Richard Brilliant, puede encontrarse un análisis al cuadro de Escher que citaré a continuación y que espero haga evidente dicha similitud:

Escher's figure in the spherical reflection seems to reach out with his right hand, extending it, apparently, into the spectator's visual and psychological space, where it meets the (be)holder's hand on the "outside". But wait! Considering the position of the thumb, that external hand must be the holder's left; and if it is the left hand, then Escher's hand in the spherical reflection must also be his left, given the well-known reversion from right to left effected by mirror images.<sup>224</sup> This "outside" hand could only be a right hand if Escher and the spectator were different persons and the sphere did not reflect the holder's image but rather displayed some prior portrait of Escher placed on its surface. Yet Escher and the spectator are different persons under the special conditions of this vision. The spectator can have access to this private, seemingly hermetic self-portrait by the artist only by accepting the portrait for what it is, a portrait of the artist and an independent work of art, and thus denying the illusion. Representation, therefore, asserts its customary authority over presentation.<sup>225</sup>

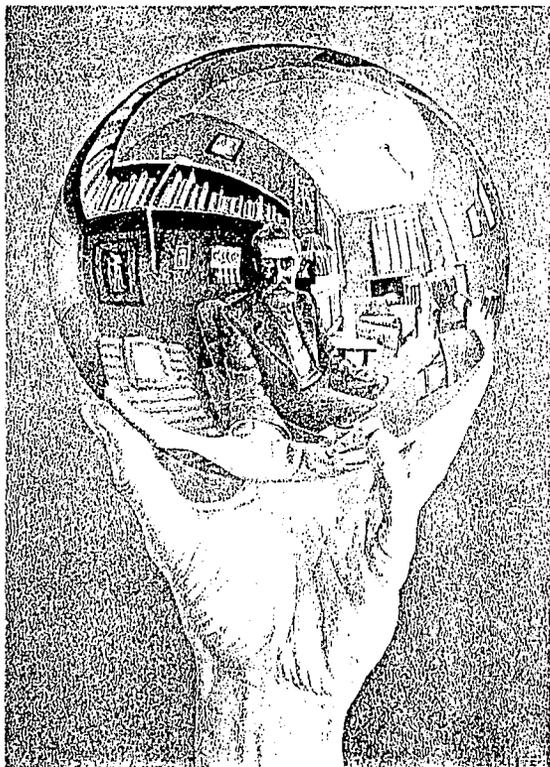
En otras palabras, sólo si Escher no fuera al mismo tiempo el que se refleja y el que pinta, la mano que sostiene la esfera podría ser la del lado izquierdo. Este fenómeno se puede observar también en el poema de Ashbery: la mano

---

<sup>223</sup> Ibidem. p.21

<sup>224</sup> Ya vimos cómo el espejo no invierte, en sentido estricto, las imágenes.

<sup>225</sup> Brilliant, Richard. *op.cit.* p.87-88.



Maurits Cornelis Escher

Mano com esfera refletante 1935

Regrata

derecha a la que se refieren los versos citados no puede ser la mano del pintor. Es la mano derecha de Otro, que se pone frente al autorretrato pintado y lo observa, que lee el poema y lo piensa; otro al cual versos posteriores aluden:

[...] This otherness, this  
"Not being us" is all there is to look at  
In the mirror, though no one can say  
How it came to be this way. [...] l. 475-478

Otro que, gracias a esa prestidigitación, queda incluido en la descripción del autorretrato y nos recuerda infinitamente que estamos viendo una representación. La prestidigitación sólo incluye la presentación de un retrato anterior al que se tomaría de los artistas trabajando en los autorretratos. Para pintar su imagen en la esfera de madera, Parmigianino tuvo que apartar su vista del espejo y dirigirla al lienzo; para escribir un poema en el cual el poeta se hace su autorretrato, el poeta tiene que apartar su vista del espejo (el cuadro de Parmigianino) y dirigirla al papel. Y al hacerlo, la imagen que intentaban copiar se pierde.

[...] I go on consulting  
This mirror that is no longer mine  
For as much brisk vacancy as is to be  
My portion this time. [...] l. 332-335

Ambos intentan presentar imágenes que ya no existen. Los espejos les regresan lo que nunca pensaron: reflejos y reflexiones desconocidos, en los cuales sólo encuentran a otro:

What is novel is the extreme care in rendering  
The velleities of the rounded reflecting surface  
(It is the first mirror portrait),  
So that you could be fooled for a moment  
Before you realize that the reflection  
Isn't yours. You feel then like one of those  
Hoffmann characters who have been deprived  
Of a reflection, except that the whole of me  
Is seen to be supplanted by the strict  
Otherness of the painter in his  
Other room. We have surprised him  
At work, but no, he has surprised us  
As he works. [...] l. 230-242

El crítico Gimferrer<sup>226</sup>, al referirse al trabajo de Max Ernst, nos recuerda cómo el artista se hacía su autorretrato desde fuera de sí mismo. Pero, ¿no es esa la única forma de hacerlo? ¿Acaso, Parmigianino y Ashbery, al re-presentarse, no se escinden y son al mismo tiempo los que estaban en el espejo y los que se apartan del mismo para pintar lo que vieron en él? ¿Acaso no, la única forma de conocer nuestro rostro es viéndonos como otros nos ven, esto es, viéndonos en un espejo? El autorretrato lleva, como ya vimos, implícita cierta identidad escindida.

Identidad escindida que, en los primeros versos del poema, no sólo aparece en la inversión de la mano reflejada.<sup>227</sup> Ashbery comienza su poema prefiriendo frases a enunciados completos. ¿Qué es lo que se asemeja a lo que hiciera Parmigianino?, ¿el gesto de retratarse?, ¿el gesto de la mano que Parmigianino pintó? David Kalstone, en su ensayo "Self-Portrait in a Convex Mirror"<sup>228</sup>, escribe refiriéndose a este comienzo: "Such openings [which include the one on "Self-Portrait in a Convex Mirror" ] are reticent, similes taking on the identity of another occasion, another person--a sideways address to their subject or, in the case of "Self-Portrait", a way of dealing with temptation. The speaker in "Self-Portrait" appears to "happen" upon Parmigianino's painting as a solution to a problem pondered before the poem begins."<sup>229</sup> Un problema que pareciera haber comenzado trescientos años atrás y que Ashbery, siguiendo la misma tradición, continúa. La tentación de hacer un trabajo como el del italiano y la tentación de aceptar que el cuadro y el poema son imposibles: homenajes y profanaciones.<sup>230</sup> Parodias. La tentación de escribir un poema con una idea preconcebida y la imposibilidad de hacerlo porque el espíritu, el mundo percibido por el "espíritu" y el lenguaje, otros que siempre deben aparecer en cualquier obra, como el mismo Ashbery expuso respecto al surrealismo, lo impiden:

---

<sup>226</sup> Gimferrer, Pere, *Max Ernst o la dissolució de la identitat*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., 1977. p.29. Referencias posteriores al mismo texto se citan entre paréntesis.

<sup>227</sup> En el capítulo siguiente, cuando me refiera a la "abstracción" del lenguaje utilizado en el poema, me referiré también a cómo la técnica del collage se utiliza en repeticiones de palabras que van definiendo el rumbo de la conciencia del que escribe. Lo que sigue es sólo un avance.

<sup>228</sup> Kalstone, David; "Self-Portrait in a Convex Mirror", en John Ashbery. Harold Bloom ed. Chelsea House, 1985. pp. 91-114.

<sup>229</sup> Kalstone, David; "Self-Portrait in a Convex Mirror", en ... p.96.

<sup>230</sup> "Homenajes y profanaciones" es el título de uno de los libros que aparecen en volumen *Salamandra* de Octavio Paz. En él, el poeta trabaja el poema de Quevedo, "Amor constante más allá de la muerte" y hace una parodia. Tomé el nombre que Paz utilizó porque creo que en el poema de Ashbery encontramos el mismo gesto de afirmar y negar simultáneamente.

It is the principle that makes works of art so unlike  
 What the artist intended. Often he finds  
 He has omitted the thing he started out to say  
 In the first place. Seduced by flowers,  
 Explicit pleasures, he blames himself (though  
 Secretly satisfied with the result), imagining  
 He had a say in the matter and exercised  
 An option of which he was hardly conscious,  
 Unaware that necessity circumvents such resolutions  
 So as to create something new  
 For itself, that there is no other way,  
 That the history of creation proceeds according to  
 Stringent laws, and that things  
 Do get done in this way, but never the things  
 We set out to accomplish and wanted so desperately  
 To see come into being. [...] l. 447-462

La tentación de ver su rostro en el espejo que es el lenguaje -- The words are only speculation/ (From the Latin *speculum*, mirror) (l. 48-49) -- y reconocer, en consecuencia que se trata de un Otro más..

El poema es el "espacio de entrecruzamiento" de gestos diferentes y hasta contradictorios que hace evidente la disociación no sólo de la identidad personal-- como Gimferrer, en la cita al inicio de este capítulo, anunciaba respecto a los *collages* de Ernst--sino de la realidad misma. Dichas disociaciones se dan en el momento en que, al mirarnos todos en los diversos espejos, los lenguajes, descubrimos nuestra propia presencia y la de otro que nos observa. Otros textos y otros artistas, entre ellos, Vasari y Parmigianino. Otros a los cuales el poeta imita: como Parmigianino, se hace su autorretrato; como Vasari, escribe un estudio sobre un cuadro. Gracias a estos modelos, Ashbery puede hacer una reflexión crítica sobre sí mismo. Al verse reflejado en el autorretrato de Parmigianino, usándolo, situándolo en su época y comparándolo a la suya, el poeta, como Ernst retratándose a sí mismo, tuvo que escindirse y hacer de Parmigianino un "otro" suyo. De ahí las máscaras que, como ya vimos, utiliza. Al utilizar los comentarios de un crítico de arte en su poema, los hace suyos y puede concluir que si una representación no puede reflejar las infinitas posibilidades de la otredad, si no puede expresar aquello que al mismo tiempo es sí mismo y otro, presencia y ausencia, uno y muchos, entonces está destinada a reflejar imágenes de una vida falsa. La otredad es el estado al que el poema, al igual que un *collage*, irremediamente nos lleva: el pintor se ve en el espejo y se copia; el poeta se ve en el retrato y se escribe; el

lector, el “decodificador que interpreta y evalúa” el mensaje paródico que se le envía, se ve en el poema y se piensa.

En el artículo tantas veces citado, Ulmer apunta hacia dos rasgos del *collage*, en particular de la *Naturaleza muerta con una silla de paja* de Picasso: en primer lugar, dice, que el trozo de hule, con las huellas del trenzado de la silla de paja, es un signo que funciona como un resumen único de varias de las características de un objeto dado: en segundo lugar, considera que “la silla de paja está representada de hecho por un *simulacro* --el hule impreso-- que sin embargo es una adición artificial más que una reproducción ilusionista”.<sup>231</sup> El autorretrato de Mazzola aparece en el poema no sólo como el origen del gesto del poeta, ni como sólo una cita, sino como representante de toda una tradición artística que el poeta afirmará y negará simultáneamente. Las citas a Vasari, Freedberg, Shakespeare y Berg corroboran la presencia de ese pasado al cual repensamos y desde el cual nos observamos. Dichas citas son, además, “Black-and white illustrations in a book where colorplates/Are rare.” (1.402-402), esto es, palabras, espejos e imágenes especulares especiales gracias a las cuales el poeta se reconoce no sólo a sí mismo sino la presencia de otros que lo observan. Pero, también, las citas son como el hule impreso de la *Naturaleza muerta con una silla de paja*, como las palabras de las cuales están formadas, simulacros de sí mismas porque lo único que tenemos, y los ojos del poeta, el pintor, el lector, los críticos, compositores y personajes parecen proclamar sin cesar

That everything is surface. The surface is what's there  
And nothing can exist except what's there. 1.80-81

---

<sup>231</sup> Ulmer, G. “El objeto de la ...” p.127

## Manierismo

En su libro *Barroco*<sup>232</sup>, Severo Sarduy define un término que le servirá de modelo para leer el texto de la historia de la cultura de Occidente. Sarduy llama a este término *retombée* y lo define como “causalidad acrónica”, “isomorfía no contigua”, o, “consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe”.<sup>233</sup> En otras palabras, Sarduy señala la similitud que encuentra entre ciertos modelos científicos del cosmos y la producción simbólica --por ejemplo, arquitectura, pintura y literatura-- de Occidente. Dicha similitud, insiste Sarduy, no es causal ni contigua, “en esta cámara [la constituida por las cosmovisiones y la producción simbólica], a veces el eco precede a la voz”.<sup>234</sup>

Veamos como procede la lógica de Sarduy para comprender con más claridad lo que esto significa. Durante la Edad Media, se confirmó el modelo de esferas debido a Aristóteles: “El universo es un sistema de orbes concéntricos: cada uno tiene su movimiento propio; el orbe exterior, que impulsa a todos los otros, es el de las estrellas: el del Sol y los de los planetas giran alrededor de un mismo eje; la esfera de la Luna tiene un eje especial; al centro de todo el andamiaje móvil, la Tierra”.<sup>235</sup> Todo concuerda dentro de este sistema: la armonía del círculo, de lo uniforme, lo sustenta. Este orden de esferas, en donde lo que ocurría en la más exterior se reproducía en las más interiores, permanece intacto durante siglos. En la estructura de la *Divina Comedia* de Dante (1265-1321) podemos encontrar la *retombée* de este sistema: 100 cantos, 33 --el tres como símbolo de la Trinidad, el 10 de la perfección-- para cada una de sus partes, exceptuando el *Infierno*, que por ser la primera, tiene un canto más que sirve de introducción al poema; nueve círculos infernales, concéntricos, en los que se reparten las culpas, en el del centro, el más interior, Lucifer. Los círculos concéntricos también se observan en la lectura alegórica que debe darse, según Dante, a la obra:

El texto poético debe ser entendido, como Dante ha explicado al comienzo del segundo tratado del *Convivio*, según cuatro sentidos: el primero es el sentido literal, que

---

<sup>232</sup> Severo Sarduy, *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana. 119 pp.

<sup>233</sup> Sarduy, *op.cit.* p.1

<sup>234</sup> *Idem.* p.13

<sup>235</sup> *Idem.* p.30

deriva de la letra que cada una de las invenciones revela; el segundo es el sentido alegórico, escondido detrás de la "fábula", así como la Verdad se esconde bajo una "bella mentira"; el tercero es el sentido moral, que viene a ser definido y comprendido según la propia utilidad; el cuarto es el sentido anagógico, o "supra sentido", es decir, "la explicación espiritual, ordenada hacia la vida eterna, de un texto que, por otra parte, es cierto en el sentido literal."<sup>236</sup>

Todo está conectado por el espejeo de la similitud, a la que nos referiremos más adelante en detalle.

En el sistema de Copérnico (1473-1543) podemos ver cómo cambia esta visión: en el centro de todo está el Sol, y no la Tierra. ¿Cuál es el efecto de esta sustitución, a la que Sarduy considera metonímica porque implica "un desplazamiento del centro de atención, un deslizamiento de la mirada hacia lo contiguo"<sup>237</sup>? Sarduy dice que el movimiento se autonomiza y no depende de los demás cuerpos que se mueven; "además el Cosmos comienza a desarticularse, el espacio a homogenizarse-- a geometrizar-- , a ir hacia la infinitud del Universo de Bruno, abolición del lugar y dirección privilegiados, conjunto abierto que sólo enlaza la unidad de sus leyes y que desplazará la noción de Cosmos, entidad cerrada, jerárquica."<sup>238</sup>

El mismo cambio en el sistema aristotélico, se observa en la invención de la perspectiva, ya que ésta "cataloga las figuras, las clasifica por orden de tamaño y de relación en la profundidad ficticia de la tela"<sup>239</sup>, de la misma manera en que se ordenaron el Sol, la Tierra y las esferas concéntricas hasta llegar a las esferas fijas. El poder de distribución de dicho sistema de representación es el de "una jerarquía de funciones: Sol iluminante-iluminado ante el primer plano, ojo; y al fondo se encuentran las líneas de fuga, el punto extremo del espacio y reverso virtual del ojo: marcado por un hueco, una estrella fija".<sup>240</sup> Esta cosmovisión resonará también en el espacio urbano y las ciudades del siglo XV italianas dejarán de ser consideradas reflejos de una ciudad divina. La ciudad, como el espacio astronómico, se geometriza. Alberti "crea el plan geometral, utiliza longitud y latitud para situar exactamente los edificios en el

---

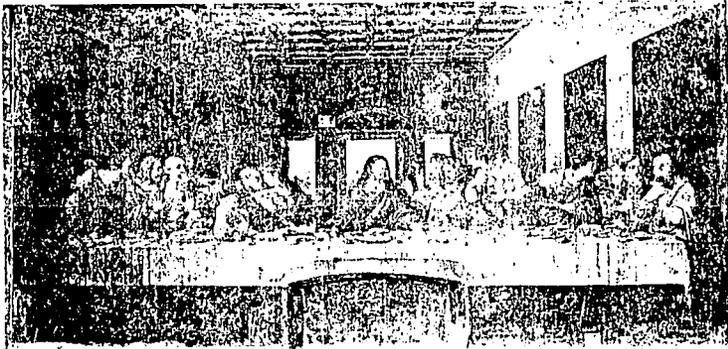
<sup>236</sup> Petrocchi, Giorgio y Luis Martínez de Merlo, ed. "Introducción" a *Divina Comedia*. México, REI, 1992. p.29

<sup>237</sup> Sarduy, S; *op.cit.* p.32

<sup>238</sup> *Idem* . p. 34

<sup>239</sup> *Idem.* p.36

<sup>240</sup> *Ibidem.*



Leonardo Da Vinci

La última cena - 1495-1497/98

Fresco

interior de la ciudad. Leonardo asocia la medida, la visión coordinada, a la vista global: aparece, con la ciudad hablada, la ciudad medida."<sup>241</sup>

La vida en la tierra no es sólo considerada ahora como una etapa hacia la vida celeste: "el hombre que mide no está de paso, su vida no es un olvidable prólogo, vale la pena mejorarla, prolongarla"<sup>242</sup>. "El centro se exilia: el hombre se instala"<sup>243</sup>, insiste Sarduy y el 6 de abril de 1327, cuando Petrarca observa a Laura al salir de la Iglesia de Santa Clara, en Aviñón, dicha sustitución resuena. "Entré al laberinto del cual no conozco la salida", dice el poeta. Y con esta mera aseveración, hace que el laberinto, hasta entonces siempre considerado un espacio mítico o una alegoría del camino a Jerusalén, se vuelva una cuestión personal y se profanice. "La precisión del tiempo hace referencia al momento histórico del hombre", ha dicho Jean Clarence Lambert<sup>244</sup> y al escucharlo, escuchamos también la retombée de la sustitución del centro de las esferas concéntricas.

Galileo (1564-1642) es fiel a la tradición aristotélica. Para él, sólo hay un lugar natural, que es el centro del mundo; el movimiento que se dirige hacia él --movimiento circular-- es el único natural. De esta manera, Galileo se aferra al círculo: "la fetichización de esta figura participa también del espejismo que deriva de las últimas lecturas, mecánicas, de esta tradición: el espejeo de la "similitud [...] trama semántica del parecido aún en el siglo XVI, hasta las correspondencias bretonianas, último fulgor de ese prestigio."<sup>245</sup> Sarduy observa en la obra de Rafael la resonancia de esta fetichización del círculo, que "organiza toda la composición, obliga a las figuras a insertarse en él, forma emblemática, reflejo único del orden".<sup>246</sup>

Galileo condenará a todo lo que no pueda asociar a la naturalidad del círculo. Condena a la alegoría y a la anamorfosis: "la poesía alegórica oscurece el sentido original y lo deforma con sus invenciones alambicadas e inútiles como esas pinturas que consideradas de lado y desde un punto de vista

---

<sup>241</sup> Idem. p.38

<sup>242</sup> Idem. p.40

<sup>243</sup> Ibid.

<sup>244</sup> Estoy citando a Lambert, de los apuntes de un curso que impartió sobre "El Laberinto", en la UNAM, en mayo de 1994.

<sup>245</sup> Sarduy, S; op.cit. . p.p.46-47. Aunque Sarduy aquí escriba que las correspondencias de Breton son el último fulgor de el prestigio de la similitud, en realidad su propio análisis debe mucho a estas ideas. Tal vez la diferencia sea que Sarduy está consciente de que es él quien crea dichas similitudes. Lo cual, como veremos más adelante, no las hace menos reales.

<sup>246</sup> Idem. p.47



Rafael

Les Maîtres de la Vierge 1504

650 x 678 x 465 cm

determinado, nos muestran una figura humana, pero están construidas siguiendo una regla de perspectiva tal que, vistas de frente, como se hace natural y comúnmente con las otras pinturas, no dan a ver más que una mezcla confusa y sin orden de líneas y colores.' " 247 Lo que molesta a Galileo es que colocándose en el centro, en el lugar natural, no pueda ver "figuras humanas" y que tenga que cambiar su posición. Encuentra que la obra de Tasso tiene "límites precisos, sin relieve, elementos demasiado numerosos y simplemente yuxtapuestos, como si el poeta hubiera querido llenar sistemáticamente todos los vacíos".<sup>248</sup> Con esto, según Sarduy, " sin saberlo, formula los prejuicios anti-barrocos."<sup>249</sup>

Si Galileo se manifiesta contra esas "desviaciones" es porque existen. Un momento particular, al que daremos atención particular en este capítulo, comienza a definirse: el del Manierismo, que, como las anamorfosis, no anulaba "el sistema de la perspectiva [y de todo lo que resuena en ella] , sino que la desajustaba sistemáticamente, utilizando los mismos medios del código regulador. "<sup>250</sup> Más adelante veremos cómo los manieristas comienzan el desajuste. Baste, por ahora, considerar que en esta perturbación del sistema circular, tenemos que situar a Parmigianino, el pintor al que Ashbery se refiere en su "Autorretrato en un espejo convexo" y que, en ese gesto de desajustar es donde intentaremos localizar al mismo Ashbery. En su libro *La simulación* , Severo Sarduy no dice que "[l]a anamorfosis y el trompe-l'oeil, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan." <sup>251</sup>

Sigamos ahora con el Barroco. Cuando Kepler descubre que la órbita de Marte alrededor del Sol no es un círculo, sino una elipse, resuena un movimiento en el que "algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el

---

<sup>247</sup> Idem. p. 49

<sup>248</sup> Idem. p.50

<sup>249</sup> Idem . p.51

<sup>250</sup> Idem p.50

<sup>251</sup> Sarduy, Severo; *La simulación*.- Venezuela, Monte Ávila Editores, C.A., 1982. p.19.

centro ciego.”<sup>252</sup> Para Sarduy, la elipse es una perturbación del círculo, un descentramiento y el Barroco es el espacio donde se detecta tal perturbación. De esta forma la misma perturbación que aparece en el sistema kepleriano respecto al circular, resuena en el trazo de las ciudades barrocas, que se descentran, dejan de referirse a un único “significante privilegiado que la[s] imante y le[s] otorgue sentido.”<sup>253</sup> El descentramiento es una repetición. Repetición de la “uniformidad de las fachadas y ornamentos huyendo, rectos, como en la perspectiva de los paisajistas del Renacimiento, hasta la línea del horizonte.”<sup>254</sup> Como resultado se tienen “avenidas que avanzan, sin meandros, no importa hacia donde; lo que cuenta son las series, el alineamiento obsesivo, la repetición de columnas y molduras”<sup>255</sup> Pero la repetición aburre, así que se buscará lo estrafalario en “obeliscos, fuentes grotescas [...] ruinas y falsas ruinas.”<sup>256</sup>

En la pintura también se observan estos descentramientos: la figura a incluir será la elipse. No sólo en la composición de los cuadros, en su “geometrización”, sino en los focos dobles y en las elipsis. El ejemplo típico es el cuadro *Las Meninas*, de Velázquez, en donde se pinta al rey y al pintor, en donde el cuadro del rey queda oculto porque sólo vemos la parte trasera del lienzo y un reflejo en un espejo. En la literatura, lo mismo. Referirse a algo ocultándolo. Llamar, como Góngora en la primera de sus *Soledades*, a las fatídicas gallinas de crestas rojas y plumas negras: “Cuál dellos las pendientes sumas graves/ de negras baja, de crestadas aves,/ cuyo lascivo esposo vigilante/ doméstico es del Sol nuncio canoro,/ y --de coral barbado-- no de oro/ ciñe, sino de púrpura, turbante.”<sup>257</sup> Gallinas a las que se alude, eludiéndolas y que son uno de los focos de la estrofa. El otro está más oculto, la Medicina, representada por el gallo, cuyo turbante no es rojo, sino púrpura. Esta visión se mantiene hasta finales del siglo XIX.

Según Sarduy, la Teoría de la Relatividad (1905), es la retombée de la forma en que el espacio kepleriano, el de la elipse, explotará. El descentramiento ahora sí será total: “nada puede situarnos, definir dónde

---

252 Sarduy, S. Barroco... p.56

253 Idem. p. 61 Es muy interesante la manera en que Sarduy trata todo como si fuera un texto, un tejido de signos al cual intenta descifrar. En esto también Sarduy muestra que es hijo de su siglo.

254 Ibid.

255 Idem. p. 62

256 Ibid.

257 Sarduy es quien cita a Góngora en el mismo libro. p. 71.



1919. 12. 10. 10. 10.

La. monina. 100.

1919. 12. 10. 10. 10.

estamos en un espacio 'absoluto, verdadero y matemático' [...], nada podrá garantizarnos, ni siquiera, si estamos en reposo o en movimiento [...] ni tampoco cuando ocurre ese 'estar'".<sup>258</sup> Sin embargo, antes de la teoría de Einstein, *Un coup de dés* (1897) de Mallarmé, con sus transformaciones, semánticas, donde las palabras significan por el lugar en el que se encuentran en la página, por los "blancos" de la misma que las rodean y donde el azar no se abole a sí mismo ya había comenzado a resonar con la explosión de la elipse. La misma retombé puede encontrarse en el cuadro de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907) en la yuxtaposición de sus espacios autónomos, sin un personaje central.

Las teorías del universo en expansión, hijas de la relatividad, se refieren a un cosmos que cambia continuamente, que se dispersa y agranda sin relación a ningún centro privilegiado; las obras humanas también reflejan esta cosmovisión. Las ciudades modernas no tienen un centro, sólo centros relativos -- económicos, comerciales, artísticos, de gobierno, religiosos-- que constantemente son alterados:

Sea un universo significativo *materialmente* en expansión: no es sólo su sentido, su densidad significada --precedente e impalpable-- lo que se expande, sino su dimensión significativa, gráfica y fonética: dispersión y agrandamiento de la marca y el sonido en el espacio-tiempo por ellos irradiado, en la extensión, indisociable de su presencia, que su masa a la vez crea e incurva; blanco o silencio dejan de ser soportes imperturbables y abstractos: son generados con la materia que se expanden. Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienzo de la expansión de signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo.

259

Quise presentar este resumen del libro de Sarduy porque en él podemos observar cómo, para el escritor, el mundo es un texto, un tejido de signos que hay que descifrar: la pintura, la literatura, los modelos científicos del universo, las ciudades, son los signos que conforman al cosmos, en donde pueden darse "consecuencias de algo que aún no se ha producido", en donde pueden existir parecidos "con algo que aún no existe." Todos son construcciones humanas

258 *Ibidem.* p.35

259 *Idem.* pp.92-93



Pablo Picasso

Les Femmes d'Alger (O. J.) 1907

61 x 243 x 234 cm

que una construcción más, la de Sarduy, intenta explicar. Sarduy asigna modelos a cada uno de los grandes cambios que detecta. El círculo medieval, por ejemplo, no vale para él únicamente como la imagen pictórica de círculo. Esa figura lleva implícita predicados: es lo natural, lo perfecto, y todo lo que se "asemeje" a dicha figura cargará con la espiritualidad de la misma. Así, también, el cuadro de Velázquez no es como el sistema de Kepler sólo porque existan elipses en su construcción. Es semejante a él porque tiene dos focos, porque el descentramiento ha empezado también a observarse. El mundo moderno, al cual curiosamente no se le puede asignar una imagen pictórica con tanta facilidad; refleja la "cosmovisión" relativista, cosmovisión que es consciente de que no puede representar nada porque, en el momento en que se intenta hacerlo, se cambia lo que se quería representar.

En el poema de John Ashbery también podemos ver que el mundo al que tenemos acceso es un texto. Palabras, imágenes visuales, ciudades, y cosmologías también son signos que el poeta intenta descifrar. El poeta piensa que dichos signos son construcciones humanas, que el desciframiento lleva implícita una distorsión, una explosión. De la misma manera en que Sarduy eligió al círculo y a la elipse como modelos para explicarse el mundo, Ashbery elige al manierista Mazzola. En Mazzola, Ashbery encuentra un método, una metáfora, de desciframiento y conocimiento, un refugio gracias al cual produce, aunque sea temporalmente, sentido. Acerquémonos un poco más al mundo de Mazzola, para así comprender qué es lo que Ashbery hace al tomarlo como modelo. Antes, pensemos que, siendo contemporáneos, Sarduy y Ashbery han trabajado las relaciones entre la pintura y la escritura, con la historia y la filosofía; en otras palabras, han sido incapaces de enfatizar un único centro; ni siquiera, un único centro desdoblado.

Las obras artísticas creadas en Italia alrededor de 1520 sorprendían al ser comparadas a las de los grandes maestros renacentistas. "Miguel Angel, Rafael, Tiziano y Leonardo habían conseguido combinar la belleza y la armonía con la corrección, e incluso --pensaban [entonces] --habían superado a las más famosas estatuas griegas y romanas"<sup>260</sup>. En contraste, las obras de Pontormo (1494-1557), Rosso Fiorentino (1495-1540), Perino del Vaga (1500/1-1547), Francesco Mazzola, "El Parmigianino" (1503-1540) o Giulio Romano (c. 1499-1546) manipulaban los principios establecidos por los maestros, alteraban las

---

<sup>260</sup> Gombrich, Ernst. H. *Historia del Arte*. Madrid, Alianza Forma, 1981.p.299



Pontorno

Descenso de la cruz 1525-1528

óleo 10'3" X 6'4"

escalas, reordenaban los detalles superficiales. Recordemos lo que Sarduy escribió sobre las anamorfosis y pensemos, en una primera aproximación, en el *Autorretrato en un espejo convexo* de Mazzola. En él podemos observar cómo la perspectiva no se ha olvidado, únicamente se ha deformado considerando la convexidad de la superficie reflejante. Si el espectador se coloca frente al cuadro, a la misma distancia a la que el pintor estaba del espejo en el que se observó al pintarse, reconocerá la distorsión causada por cualquier espejo convexo. Si se coloca más lejos, recordará que no se tiene un espejo, sino un cuadro. Es en relación a esto, y no a las proporciones verdaderas del modelo, que el cuadro se ha construido; se ha utilizado la posición del observador y se le ha simulado. La perspectiva, aunque continúe presente, se ha desajustado por los manierismos de Mazzola.

Vasari utilizó la palabra "maniera"<sup>261</sup> para referirse a esa "cualidad impresionante y distintiva" que encontraba en el trabajo de artistas como los anteriores, particularmente la usaba al referirse a la "habilidad de unir bellezas separadas en un todo hermoso".<sup>262</sup> A pesar de las cualidades que Vasari les encontraba, los artistas y críticos de los siglos siguientes vieron horrorizados cómo las creaciones de este periodo torcían los ideales renacentistas que ellos tanto alababan. Los perturbaban, diría Sarduy.

Durante el siglo XVIII, por ejemplo, las tensiones, distorsiones y sorpresas, visuales y emocionales, de las obras creadas por estos artistas, no significaban más que decadencia. Al referirse a ellas, los críticos utilizaron, como Vasari, el término "maniera", pero lo aplicaron para referirse al equivocado predominio de la práctica manual sobre la observación visual y la

---

<sup>261</sup> Según John Shearman, el concepto "maniera" "se tomó de la literatura de las costumbres y había sido originariamente una cualidad --y una cualidad deseable-- del comportamiento humano. Por ejemplo, Lorenzo de Medici requería "maniera" en el porte de las damas. A su vez, esta palabra había entrado a la literatura italiana procedente de la literatura cortesana francesa de los siglos XIII al XV. Aquella "manière", como su hijuela italiana, significaba aproximadamente "savoir-faire", habilidad sin esfuerzo y refinamiento; era incompatible con la pasión manifiesta, el esfuerzo evidente y la ruda ingenuidad. Era, sobre todo, una elegancia cortesana. Este sentido sobrevive, no solamente en la transferencia a las artes visuales que se produjo en Italia, sino también en su equivalente inglés moderno, "style". "Maniera" es, pues, un término de larga permanencia en la literatura referente a un modo de vida tan refinado y culto que constituía una obra de arte en sí mismo; de ahí la facilidad de su transferencia a las artes visuales." (Shearman, John; *Manierismo*. Bilbao, Xarait Ediciones, 1984. p. 53.

<sup>262</sup> Preminger, Alex y T.V.F. Brogan, ed. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993. p.732. "Todo hermoso" que ha perdido la unidad. Las diferentes "bellezas" siempre pueden identificarse por separado y su unión no se ajusta a los ideales de armonía clásicos.

claridad intelectual. Los manierismos de pintores como los anteriores eran considerados igual que las figuras retóricas: ornamentos que obstaculizaban la exacta equivalencia con el mundo. La creencia en la decadencia post-renacentista persistió durante el siglo XIX; se atribuía a una imitación excesiva de Miguel Angel y a la influencia perniciosa de Giulio Romano.<sup>263</sup>

Un poco antes de la Primera Guerra, el trabajo de ciertos pintores del periodo post-renacentista, antes ignorados y condenados, comenzó a ser de interés y estudiosos serios comenzaron a dedicarse a él.<sup>264</sup> Se encontraron paralelismos entre lo que ocurría con los manifiestos antiacadémicos de principios del siglo XX y la posición tomada por Pontorno o Fiorentino contra los principios de Miguel Angel y, en especial, los de Rafael.<sup>265</sup> La adopción de la palabra "maniera" produjo un moderno término lingüístico equivalente: Manierismo.

El término no solamente se ha utilizado para obras plásticas o para ese periodo. Para Hauser, las tendencias manieristas pasaron subterráneamente por los siglos XVII, XVIII y XIX y apenas en este siglo vuelven "a surgir a la superficie con los poetas de la última fase del romanticismo, con Baudelaire, Gérard de Nerval y Lautréamont, y muy especialmente con los simbolistas

---

<sup>263</sup> Giulio Romano (c. 1499-1546) fue alumno de Rafael y construyó "la estructura más fantástica del periodo" (Hartt, Frederick ; *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, new revised edition. London, Thames and Hudson, 1987. p.585), el Palazzo del Te en Mantua. La construcción ha sido descrita como con "windows and arches ...[of which] goins and archivolts expand as if to devour the elegant architecture surrounding them, in what has been aptly described as a struggle of formlessness against form."(p.585). Además, en el interior del edificio, en la llamada Sala dei Giganti, decenas de figuras cubren las paredes, el techo e incluso la puerta, como si representaran la destrucción y el caos tan contrarios a los ideales renacentistas.

<sup>264</sup> Para Frederick Hartt, este fenómeno fue tan superficial como la recuperación, en 1900, de maestros olvidados como Boticelli o Piero della Francesca. La diferencia es que en el caso de los pintores manieristas todo se complicó debido a la naturaleza y contradicciones de las obras redescubiertas. Hartt, F; op.cit.,p.538.

<sup>265</sup> Rafael, al igual que Miguel Angel, tienen obras que son claramente renacentistas en su clasicismo. No debe olvidarse que ambos pertenecen al Renacimiento en el sentido total del término. Es a eso a lo que se hace referencia en este párrafo. Sin embargo, ambos artistas tienen obras en las que se empieza a asomar el estilo manierista. En la nota número 44 se dan algunos ejemplos de Miguel Angel. Veamos aquí uno de Rafael: la *Santa Cecilia* pintada en 1515. La santa es "esbelta, de impecable compostura en sus emociones y movimientos, despierta la admiración, que es su función. Su rostro es un retrato de la amante de Rafael, pero aún así ha pasado por el filtro refinador de los esquemas a priori. Las ropas son quebradizas, más inspiradas en la escultura helenística que en la vida real, y de color metálico y algo irreal. La transformación extrae toda la humanidad de la modelo hasta dejarla como congelada, pero en la compensación la satura de belleza. De una belleza deliberada y artificial."(Shearman, p.92-92) Las características de esta figura serán muy deseadas y admiradas por los pintores claramente manieristas.

mismo y recordando que, tal vez, mucho del encanto que Ashbery ve en el retrato de Parmigianino es que sea manierista, con todo lo que implica el término. Veamos algunos cuadros de Mazzola, *La madona del cuello largo* (1534-40), *La madona de la rosa* (1528-1530) y el *Autorretrato en un espejo convexo* (1524)<sup>270</sup>, tomando en cuenta estas definiciones.

Parmigianino pinta rostros totalmente rafaelizados, rostros perfectos, rostros bellísimos. Un escritor del momento dice: "puesto que no hay duda de que la maestría en su mayor parte está en la imitación, y así mismo que lo más loable en los Antiguos ha sido su capacidad de inventar e inventar bien, se sigue de ello que lo más útil es imitar bien".<sup>271</sup> Pero, ¿podemos decir que, aunque en los rostros pintados por Parmigianino puede detectarse la influencia de Rafael, Mazzola siga el pie de la letra las recomendaciones anteriores? ¿Es totalmente cierto que, como decían entonces, en Parmigianino había renacido el espíritu de Rafael?

Francesco trabaja sobre las figuras del maestro pero las trata desmesuradamente, variando de tal forma un detalle que ahora éste es el centro de la nueva obra. Si las madonas de Rafael adquirían parte de su elegancia de la ligera inclinación del cuello, Parmigianino, buscando la delicadeza, la gracia y la manera que se exigían al artista, alargará e inclinará exageradamente el cuello de sus figuras. En una de sus madonas el efecto es tal, que el nombre del cuadro hace honor a la deformación *La madonna del cuello largo*. Pero la deformación en esta pintura no se limita a este elemento. La larga figura del niño, en una extraña posición que sugiere su muerte, parece estar a punto de caer del regazo de la madre, que no está sentada, ni tampoco de pie. La pequeña cabeza de la madona contrasta con la mano, elegante y alargadísima. La inverosímil columna, localizada atrás, sin capitel, parece

---

<sup>270</sup> Para muchos estudiosos el término "manierismo" fue utilizado para denominar a un periodo localizado entre el Renacimiento y el Barroco, obteniendo así una sucesión del tipo tesis, antítesis y síntesis. Para Frederick Hartt (op. cit), la denominación, como muchas otras abstracciones intelectuales impuestas a los eventos históricos, tiene un efecto desafortunado porque "define" los principios del estilo y los aplica a análisis de literatura y música, hasta a la vida y el comportamiento de las personas. Así, Shakespeare se convierte en un manierista y Hamlet y la Reina Isabel I son personajes manieristas. Estos juicios, según el mismo autor son excesivos y es importante recordar que muchos artistas 'manieristas' coexistieron con artistas renacentistas, tanto en el tiempo con el espacio. No se debe forzar, por ejemplo, a los pintores venecianos al modo manierista. En fin, que como todos, el término debe utilizarse con reserva. Hartt lo utiliza porque piensa que "it has become so deeply embedded in our experience that we cannot just forget about it. Misnomer though it may be, the term "Mannerism" is doubtless here to stay." (p.539) Es claro que Hartt sí sigue la tendencia descrita anteriormente y desconfía de los paralelismos.

<sup>271</sup> Du Bellay, cit. por C.G. Dubois, *El Manierismo*. Barcelona, Ediciones península, 1980, p.28.



formar parte de un pórtico inacabado, y nunca podría sostener nada: la figura con el rollo --¿el profeta Isaías?-- parece ajena a la composición. El niño deja de ser el punto principal de la pintura, sólo la madre parece verlo. Las otras figuras miran hacia diversas partes: una dirige su mirada a un punto colocado a la derecha del cuadro; otra, el ángel que sostiene una urna, mira a la madre; otra más, posible autorretrato, observa un punto localizado, al parecer, atrás de un espectador situado frente al cuadro; una más, casi invisible, camuflada, atraviesa con la mirada al personaje anterior; y, la última, mira atentamente el sexo del niño, como recordándonos aquellas acostumbradas escenas de reconocimiento de Jesús en que Santa Ana o uno de los Reyes Magos tocan su sexo.<sup>272</sup>

Las figuras de Parmigianino recuerdan sin duda a Rafael, pero han perdido algo: la plenitud de una totalidad. Sarduy diría que el círculo ha comenzado a desajustarse.

Entre maestro y discípulo hay una diferencia comparable a la que existe entre lo lleno y lo vacío: al pasar a manos del discípulo el objeto se ha vaciado de aquello que lo hacía imponerse, de aquella plenitud que era fuente de satisfacción para la mirada o la lectura.<sup>273</sup>

La importancia dada a los detalles, en este caso al cuello o a la mano, y cierta explotación técnica y dramática definen al *concetto* manierista; las obras así catalogadas pueden reducirse al arte de construir *concetti* o "puntas agudas como un diamante"<sup>274</sup>. La consecuencia de este sentido del detalle es la destrucción de la armonía existente en los cuadros renacentistas, pero ésta es sacrificada para obtener otro efecto: asombrar a los espectadores, a quienes

---

<sup>272</sup> Ver L. Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid, Hermann Blume, 1989. En este extraordinario libro, Steinberg analiza el porqué en el arte renacentista se encuentran una gran cantidad de imágenes sagradas en que se destacan los genitales de Cristo niño. Además existen centenares de imágenes piadosas, desde 1400 hasta mediados del siglo XVI, en las que el gesto más llamativo es el de desvelar, proteger, tocar o mostrar el sexo del niño. Resumiendo, podemos decir que, según Steinberg, que se basa en una gran cantidad de sermones de la época, con este gesto se quería hacer notar la humanidad de Cristo. "[La] hazaña suprema de Dios, superior incluso al acto primordial de la Creación, se manifiesta perpetuamente en la Encarnación, es decir, aquí y ahora, en el cuerpecito del niño". p.20. Más tarde, cuando la moral incluso ordenaba tapar los cuerpos creados por Miguel Ángel, se velaron los genitales. Después volveremos al significado del velo pero es interesante apuntar que en las escenas en donde anteriormente se tocaba el sexo de Jesús niño, el gesto de tocarlo fue sustituido por el de mirarlo directamente.

<sup>273</sup> Dubois *op.cit.* p.31

<sup>274</sup> Idem. p.60

Miguel Angel había acostumbrado a nuevas experiencias, "al osado desdén hacia todos los convencionalismos, al abandono de las normas de la tradición clásica para seguir su propio temperamento y fantasía."<sup>275</sup> Tanto era el afán por la novedad y la sorpresa y tan exitoso era Parmigianino en conseguirlas que se inventó una nueva palabra: *imparmiginare*, "sumergir la expresión del sujeto en la elegancia y delicadeza".<sup>276</sup>

Veamos otro cuadro de Parmigianino y algunos datos de su iconografía que nos permitirán comprender un poco el espíritu del momento. En *La Madonna de la rosa*, la alargadísima mano de una virgen de transparentes vestiduras parece estar a punto de tomar la rosa que el niño le ofrece. Una vez más, Parmigianino juega con las miradas de sus personajes: la del niño sale del cuadro; la de la virgen, ¿hacia dónde se dirige?, ¿mira la rosa que el niño le ofrece?, ¿hacia sus genitales? Más adelante volveré a este gesto revelador. Ahora sólo quisiera referirme a las partes del cuadro, un poco quizás como el mismo Ashbery lo hiciera después con otro cuadro del pintor: un globo terráqueo parece sostener al niño, una pulsera de coral, velos, cortinas, capas, telas plegadas parecen unirse en un movimiento que enmarca una extraordinaria belleza y sensualidad.

Mazzola pintó este cuadro, entre 1528 y 1530, por encargo de Pietro Aretino, un escritor famoso por la forma en que hacía notar cómo los hechos de la vida de Cristo se reflejaban en la naturaleza. Así, Aretino escribió: "Durante el nacimiento de Cristo, el hielo se derritió y las regiones desérticas se cubrieron de hierba, y cuando regresó de Egipto siete años más tarde, la vegetación había desaparecido 'ya que con la huída de Cristo, volvió el Otoño'. En una palabra, 'cuando Cristo nació, vivió, murió y resucitó, tanto la tierra

---

<sup>275</sup> Gombrich, *op.cit.* p.301 En Miguel Angel, en su insatisfacción por la incomparable perfección de sus obras maestras y en su búsqueda constante de nuevos modelos y fórmulas de expresión, puede encontrarse el principio del manierismo. Para ejemplificar lo anterior, recordemos el *Tondo Doni* creado alrededor de 1506 por Miguel Angel. Las torsiones y movimientos de la obra no expresan más que el virtuosismo del artista, que no persigue tanto la expresión sino la conquista de la dificultad. Lo mismo puede decirse de la famosa Capilla Sixtina, de la cual se ha escrito: "[In *The Brazen Serpent*] those who have not beheld the serpent of brass writhe in a fantastic tangle of arms, legs, and painracked bodies, seen from below in unheard-of foreshortenings. The Mannerist painters of the late sixteenth century ...were to draw continuing lessons from the extraordinary freedom of this composition, in which ground and background, up and down, in fact all the relationships of everyday existence are dissolved by the storm of shapes." (Hartt, 503-4)

<sup>276</sup> D. Crase, "The Prophetic Ashbery" en *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*. ed. David Lehman. New York, Cornell University Press, 1980, p.41



Les enfants

La maitresse de la vache 1526-1531

104 x 46,5 cm

como los cielos y los abismos sufrieron idénticas transformaciones'. "277 Así también, Parmigianino pintó cuerpos que requirieron de interpretaciones sísmicas y religiosas: el niño descansa sobre el globo y con ello el pintor se refiere al poder que el redentor tiene sobre el mundo. La rosa, que ofrece a la madre, ha estado siempre vinculada con la pasión de Cristo: cuando, en Getsemaní, Jesús lanzó sus súplicas al cielo, la parte que miró se volvió serena y "se asemejaba a las rosas rojas en un jarrón de cristal"278. En la Ascensión, la aurora dejó caer "las rosas más bellas, dulces y vistosas de sus regiones sagradas"279 Sin embargo, en el cuadro la rosa no es roja, sino rosa, color de la carnalidad y de la resurrección para los gnósticos. Además esta flor es símbolo de finalidad, de logro absoluto, de perfección, centro místico, corazón, jardín de Eros y emblema de Venus. 280

La proximidad de la pulsera que el niño lleva con el globo terráqueo refuerza el poder de Jesús para controlar las tempestades ya que el coral fue, desde la Antigüedad, un amuleto que protegía de cualquier tipo de enfermedades. El carácter del coral como árbol marino lo hace eje del mundo y de los abismos; su color rojo lo relaciona a la sangre, la herida, la sublimación y la agonía. Parece entonces un recordatorio de que Jesús vivió y agonizó por nosotros; que sus actos controlan y determinan lo que ocurre en nuestro mundo. La pulsera, collar para la mano, por estar compuesta de varias cuentas ensartadas expresa la unificación de lo diverso; es también un símbolo de relación y unión cósmicas.

Estas interpretaciones se basan en relaciones de semejanza que eran, como ya vimos en el argumento de Sarduy, comunes al pensamiento medieval y que perduraron hasta el siglo XVI. Cada objeto, cada persona, cada idea tenía un reflejo, una identidad semejante en alguna otra parte: en el agua hay tantos peces como animales en la tierra, "el rostro es el émulo del cielo y así como la mente del hombre refleja, imperfectamente, la sabiduría de Dios, así los dos ojos, con su claridad limitada, reflejan la gran iluminación que hacen resplandecer, en el cielo, el sol y la luna"281. Michel Foucault, en su

---

277 Pietro Aretino; cit. por Gage, John ; Color y cultura. Madrid, Editorial Siruela, 1993. p.149-150

278 J. Gage; op.cit. pp. 149-150.

279 Idem. p.150.

280 La simbología de la rosa, el color rosa, el coral, la pulsera, el oro y la piedra filosofal fueron tomadas de Cirlot, Juan-Eduardo; Diccionario de símbolos. Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969.

281 Foucault, Michel: Las palabras y las cosas , una arqueología de las ciencias humanas , 21.ed. México, Editorial Siglo Veintiuno, 1991.p. 28 . Cirlot (op.cit.) en el apartado de "correspondencias"

libro *Las palabras y las cosas*, da estos ejemplos y, siguiendo el mismo argumento, cita a Paracelso: "Nosotros, los hombres, descubrimos todo lo que está oculto en las montañas por medio de signos y de correspondencias exteriores: así, encontramos todas las propiedades de las hierbas y todo lo que está en las piedras. Nada hay en la profundidad de los mares, nada en las alturas del firmamento que el hombre no sea capaz de descubrir. No hay montaña tan vasta que esconda a la mirada del hombre lo que contiene; esto le es revelado por los signos correspondientes".<sup>282</sup> Así que el hombre no inventa esas semejanzas, solamente, descubre, lee, las que ya existen. Los alquimistas, por ejemplo, buscaban encontrar la Piedra Filosofal, el secreto de convertir cualquier metal en oro, imagen de la luz solar y de la inteligencia divina, símbolo del estado de gloria. La asociaban a la inmortalidad: hacer que cualquier simple metal se convirtiera en el incorrompible metal precioso era también acercarse a la eternidad. Trabajaban cambiando el color de los materiales: si obtenían la secuencia correcta podrían descubrir lo que buscaban. Pero obtener esa secuencia no era inventarla, había que descubrirla en el gran libro del mundo.<sup>283</sup>

Parece ser que una gran parte del público del norte de Italia era capaz de leer la historia cristiana en términos de los cambios de la naturaleza. En el siglo XVI, muchos libros, por ejemplo el *Roman de la rose*, iban acompañados de un glosario derivado de la alquimia.<sup>284</sup> El mismo Parmigianino, según Vasari, al final de su vida :

Habiendo empezado a estudiar los secretos de la alquimia, abandonó la pintura completamente, pues creía que podría enriquecerse con facilidad si solidificaba el mercurio ...

---

cita a Louis-Claude de St. Martin, que al explicar este sistema de analogías dice: "No es como en nuestra tenebrosa morada, donde los sonidos no pueden compararse más que con los sonidos, los colores con los colores, una sustancia con su análogo; allí todo era sustituible, homogéneo. La luz daba sonidos, la melodía hacía nacer la luz, los colores poseían movimiento porque eran vivientes, los objetos eran a la vez sonoros, diáfanos y bastante móviles para interpretarse y recorrer de un trazo toda la extensión". Cirlot tomó la cita de Bachelard, *Gaston L'Air et les Songes*. Paris, 1943.

<sup>282</sup> Foucault, M.; op.cit. p.41.

<sup>283</sup> La secuencia correcta incluía las tres fases principales de la "grande obra" --símbolo de la evolución espiritual --: "materia prima (color negro), mercurio (blanco) y azufre (rojo), coronados por la obtención de la piedra (oro)...El negro corresponde al estado de fermentación, putrefacción, ocultación y penitencia; el blanco, al de la iluminación, ascensión, y perdón; el rojo, al del sufrimiento, sublimación y amor... Esta serie "negro, blanco, rojo y oro expone pues la vía de la ascención espiritual." (Cirlot, 146)

<sup>284</sup> J. Gage, op.cit. pp.148-149

pasaba todo el día de aquí para allá llevando trozos de carbón y leña, retortas de vidrio y cosas parecidas... y así se fue consumiendo poco a poco [como la misma leña y el carbón que quemaba] ... y dejó de ser un hombre refinado y elegante para convertirse en un salvaje de barba desarreglada y largos cabellos...en alguien melancólico y extraño. <sup>285</sup>

Gracias a este movimiento de las semejanzas, según Foucault, "todo el volumen del mundo, todas las vecindades de la conveniencia, todos los ecos de la emulación, todos los encadenamientos de la analogía, son sostenidos, mantenidos, duplicados por (el) espacio de la simpatía y la antipatía que no cesa de acercar las cosas y separarlas. Por medio de este juego, el mundo permanece idéntico; las semejanzas siguen siendo lo que son y semejándose. Lo mismo sigue lo mismo, encerrado en sí mismo"<sup>286</sup>

Sin embargo, aunque ciertos elementos de los cuadros de Parmigianino parecen ajustarse a estas nociones, existen otros rasgos que se oponen a ellas. Recordemos que en el centro de las esferas concéntricas ya no está la Tierra, que ahora es móvil. La sensualidad de las figuras de *La Madonna de la rosa* es tal, que parecen ser, en vez de un Niño y una Virgen, Cupido y Venus -- recordemos que la rosa era el emblema de Venus y que simbolizaba el jardín de Eros. Según Mario Perniola<sup>287</sup>, en ese cuadro "Es una Venus la que se asemeja a Cristo, quien es una *Madonna* que se asemeja a Venus"<sup>288</sup>. Además, el velo de la virgen carga un significado similar al de muchas imágenes posteriores a la Reforma. Si representar a Cristo igual a un Apolo, según la propuesta renacentista, significaba caer en la idolatría, no representarlo en absoluto suponía que la figura humana asumida por Cristo podía identificarse metafísicamente con aquel Dios que permanece, o sea hacerla aspirar a una santidad que por definición ha sido negada al hombre.<sup>289</sup> Los pintores de la

---

<sup>285</sup> J. Gage; Ibid.

<sup>286</sup> Foucault, M; op.cit. p.34.

<sup>287</sup> Perniola, Mario: "Entre vestido y desnudo" en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte segunda. Madrid, Taurus, 1991.

<sup>288</sup> M. Perniola; op.cit. p.249.

<sup>289</sup> En el libro citado anteriormente, Steinberg se refiere también a este conflicto. "La modestia, ciertamente, aconsejaba cubrir las caderas [de Cristo]... Es evidente que los artistas más conscientes del Renacimiento eligieron obedecer a unos imperativos más profundos que los de la modestia. Así lo hizo Miguel Angel en 1514 al aceptar el encargo de esculpir un *Cristo Resucitado* para una iglesia de Roma. El desnudo integral de la estatua, que aparece completa en todas las partes de un varón, fue considerado reprobable por algunos. No es de extrañar que las copias del siglo XVI --dibujos, xilografías, grabados o adaptaciones en mármol-- presenten la figura velada

época se encontraban en esta encrucijada, misma que resolvieron atribuyendo al velo una importancia similar a la del desnudo e instaurando simultáneamente entre ambos un tránsito dotado de una gran significación erótica:

El velo no es un mero obstáculo a una visión a ojo desnudo, sino muy al contrario, condición de cualquier posible visión. La iconoclasia, poniendo lo divino más allá de cualquier forma, en una experiencia irrepresentable, hizo posible el movimiento, la dislocación y tránsito de una forma a otra. Ya nada permanece quieto en su identidad metafísica: todo circula y se transforma. El Manierismo es precisamente la experiencia artística de esta circulación, unida a la conciencia de que cualquier forma puede ser velo de la diferencia. El extraordinario erotismo del cuadro de Parmigianino no proviene simplemente del velo que cubre el bello seno de la Madona, ni de la impúdica belleza del niño, sino del tránsito que instituye entre la rosa y los genitales del niño. El primer movimiento que inspira es iconoclasta: de tomar, de aferrar, de violar con una mano la rosa, con la otra el capullo de la carne. Pero esta pulsión es frenada. El acto no se lleva a cabo: la mirada de la madonna no se concentra sobre un solo objetivo, sino que se dispersa sobre ambos; sus manos, en actitud titubeante, parecen incapaces de coger lo que les ha sido ofrecido.<sup>290</sup> (El subrayado es mío y en él podemos ver los dos focos a los que Sarduy se refería)

El mundo "encerrado en sí mismo" que Foucault asignaba al siglo XVI parece aquí, en un cuadro del mismo siglo, haber empezado a cambiar. La increíble ambigüedad de las figuras de Parmigianino lo afirma.

Ahora bien, ¿cuál es la relación que existe entre las imágenes pintadas y la realidad? Veamos lo que escribió el propio Miguel Ángel<sup>291</sup>: "Aunque mi alma por medio de los ojos se acerca a la belleza tal como la vi, la imagen interior y espiritual de esta belleza crece, y la otra, la imagen física, desaparece gradualmente, como algo vil e indigno de estima".<sup>292</sup> Cuando le preguntaban a Rafael quién era la belleza que había servido de modelo a sus cuadros, él

---

por un ceñidor; incluso el original, que se conserva en Santa María sopra Minerva, aparece desfigurado por un delantal de bronce." (Steinberg, op.cit.p.31)

<sup>290</sup> Perniola, Mario; op.cit. p.248.

<sup>291</sup> Bozal, Valeriano; Mímesis: las imágenes y las cosas. Madrid, Visor, 1987..p. 123-136. (Col. La balsa de la Medusa).

<sup>292</sup> Bozal, Valeriano; Mímesis: las imágenes y ... p. 123.

contestaba que ninguna, que pintaba según una imagen mental, según su ideal de belleza. El historiador del arte, Gustav R. Hocke, explica estos comentarios en función de la influencia de ciertas tendencias neoplatónicas en la época. Platón dividía a los artistas entre los que representaban y sólo reproducían la apariencia sensible del mundo corpóreo y los que hacían que la "idea" se transluciera en su obra. Ficino, en el Renacimiento, influenciado más directamente por Plotino<sup>293</sup> que por el mismo Platón, piensa que las ideas son realidades metafísicas, las cosas terrenas meras imágenes que reproducen la realidad, y privilegia a los artistas de la segunda categoría. Zucarri, en *L'idea de' Pittori, Sculturi ed Archittetti* se basa en la "idea" de Ficino y se refiere a los *concetti*. El *concetto*, concepto imaginativo o imagen conceptual, es una imagen ideal pre-existente en el artista, es un diseño interno. Primeramente surge en "nuestro espíritu un concepto, una representación ideal, un **diseño** interno, que después se realiza en un **diseño** externo. El **diseño** interno se compara a un espejo, que es al mismo tiempo representación y objeto de la visión".<sup>294</sup> Resumamos, el **diseño** interno se alcanza a partir de la naturaleza, que por su parte es una mera imagen de la "realidad". El **diseño** interno, si el artista es de espíritu grande, será más cercano a la "idea" que lo que lo era el objeto en la naturaleza, pues ha podido "restituir toda la figura a partir de la observación de sólo una de sus partes."<sup>295</sup> El **diseño** externo es una representación de esa figura completa, su distancia con la "idea" es la misma que la de cualquier objeto en la naturaleza. El **diseño** interno fue comparado a un espejo, del cual se escribió que

sólo refleja aquello que a él se presenta, los singulares, pero si el espejo es, como solicita Zuccari, puro, de buen azogue, y limpio, entonces la imagen ofrece una densidad que la realidad no posee. Hay mimesis y a la vez transformación: el espejo concentra en la visualidad todos los rasgos de la cosa y elimina de la imagen aquellos elementos perceptivos que en la visualidad no tienen cabida.<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> Es interesante, como dato al margen, que Plotino nunca quiso que se le hiciera un retrato. Cuando se le insistió en hacerle uno dijo; "Is it not enough to carry about this image in which nature has enclosed us? Do you really think I must also consent to leave, as a desirable spectacle to posterity, an image of an image?" cit. por Richard Brilliant; *Portraiture*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1991. p.16.

<sup>294</sup> Hocke, G.; op.cit. p.89

<sup>295</sup> Bozal, V.; op.cit. p.126.

<sup>296</sup> Ibid. p.132

Parmigianino, en un acto que parece derivarse de un pensamiento similar al anterior, retoma la técnica rafaeliana del retrato, hace su autorretrato y, reflexionando sobre el papel del artista, se pinta en un espejo. Si todo quedara ahí, parecería que quiere representarse "idealmente"; sin embargo, aunque su rostro se encuentre a una distancia tal que no queda distorsionado, la enorme mano, y la manga de su traje, desmesuradas en tamaño, nos enseñan que el espejo es deformante. Otra vez aquí, como en el cuello de la madona, la exageración de un detalle caracteriza a la pintura:

[...]the right hand  
Bigger than the head, thrust at the viewer  
And swerving easily away, as though to protect  
What it advertises. [...] l. 1-4

En 1524, Parmigianino viajó a Roma y la corte del Papa Clemente VII quedó conmocionada por el Autorretrato en el espejo convexo. Se le consideró una maravilla y provocó stupore.

Pope Clement and his court were "stupefied"  
By it, according to Vasari, and promised a commission  
That never materialized. [...] l. 32-34

La deformación en el cuadro no se limita a la mano. El rostro joven de Francesco resalta sobre un fondo constituido solamente por una ventana, unas vigas y una mancha brillante que parece ser otro espejo.

Leonardo had called the mirror the master of painters,  
whose minds should resemble it insofar as it "transforms  
itself into the color of that which it has as object, and is  
filled with as many likenesses as there are things before it.  
But not a curved mirror, which he compares to the  
distortion of moving water upon objects seen through it.  
Parmigianino has delighted in these very distortions, and  
sits in his Looking-Glass Land, serenely master of all its  
absurdities.<sup>297</sup>

La novedad no sólo se encuentra en las distorsiones de todos los elementos, sino que Mazzola pintó sobre un segmento de esfera para tener el mismo tipo de superficie que la del reflejo que quería representar. Al ver el cuadro debía parecer que se estaba frente a un espejo convexo. El rostro del pintor

---

<sup>297</sup> Hartt, F. op.cit. p.577

permanecería en él de la misma forma en que aparecía cuando Francesco se asomó al espejo. Si conseguía pintar un espejo del mejor azogue, la imagen pintada ofrecería “una densidad que él mismo no tenía, que la ‘realidad’ no poseía”. ¿Por qué entonces elegir un espejo deformante?, ¿porque el espejo lo representa a él y es también manierista?

Volvamos a lo que hasta hora parecen ser las contradicciones del Manierismo: la necesidad de copiar al maestro y, al mismo tiempo, la necesidad de sorprender al público haciendo cosas maravillosas, exitosas, resultado de la novedad imprescindible a toda producción intelectual e inteligente.

La obra presentará esa falta [la provocada por la copia de la obras perfectas del maestro, llevada a cabo por el discípulo] e intentará provocar el mismo efecto de vacuidad en aquél a cuya mirada se expone. Para imponer este vacío el manierista acentúa los efectos, pondera el modelo: no lo llena, lo impone, lo hace visible [...] El modo de producción de la obra manierista obedece entonces a una dialéctica en la que podemos distinguir una emergencia del sujeto, que se afirma por el tratamiento deformante a que somete al objeto-modelo, y una impotencia de encontrar la unidad y la identidad del sujeto, por que esta afirmación pertenece a un sujeto víctima de un desdoblamiento que se pierde en su análisis, se embriaga de detalles particulares y multiplica los puntos de vista, las perspectivas y las formas.<sup>298</sup>

Así, Francesco, al hacer su propio retrato, no solamente intenta obtener una imagen más cercana a su “idea”, al mismo tiempo y como contradicción, hace que su imagen como individuo emerja y se mantenga. ¿Por qué sino elegirse a sí mismo como tema del cuadro? Sin embargo, al pintarse en una superficie que imita la de un espejo convexo, en vez de acercarse más a su “idea”, desdobra una vez más a ese “individuo” cuya imagen como artista y como manierista ya era por sí misma un reflejo.

La mayoría de los manieristas permanecen en este estado doloroso de la dialéctica en que la tesis y la antítesis chocan en un conflicto que se repite indefinidamente [como la imagen del hombre-pintor manierista en un espejo convexo]. Cuando se asume la contradicción se sale del manierismo, que aparece entonces como una etapa en el camino hacia la apropiación de sí: se sale del

---

<sup>298</sup> Dubois, C.; op.cit. p.31

individualismo para integrarse a una colectividad social o religiosa, o bien la búsqueda de sí hace emerger los principios de un método que pone en primer plano al sujeto.<sup>299</sup>

También son claros en esta cita los dos focos de la elipse barroca, que están a punto de formarse debido a la contradicción: En el (des)encanto y (des)encuentro, producto del engaño que Mazzola nos provoca al asomarnos a su autorretrato-espejo, vemos, como Foucault, el anuncio de aquella época en la que “el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza”, donde “juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de (un) nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión: por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras; es el tiempo privilegiado del *trompe-l’oeil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra, del *quid pro quo*, de los sueños, de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos”<sup>300</sup>

Ahora sí, vayamos al poema de John Ashbery considerando todos estos factores. En las distorsiones que el poeta ejecuta sobre el cuadro de Parmigianino y los poemas de otros autores, veremos cómo para Ashbery el manierismo se convierte en motivo, casi un espejo de la escritura. Esto es lo que intentaremos probar a partir del análisis de las distorsiones que el manierismo de Ashbery hace en la pintura de Parmigianino y en algunos poetas de la tradición norteamericana. Al mismo tiempo, entretejaremos la “manera” en que Ashbery también deforma la “realidad” y enfatiza la idea de que dicha deformación es la única opción que tenemos para representarla.

Comencemos con las distorsiones al cuadro de Parmigianino. Si para este último, Rafael era el maestro, para el poeta que se sienta a escribir, Mazzola ha ocupado el lugar del tutor. En un principio, Ashbery copia el autorretrato, como Parmigianino copiaba los rostros de Rafael. De ahí la siguiente descripción del cuadro:

[...] the right hand  
Bigger than the head, thrust at the viewer  
And swerving easily away, as though to protect  
What it advertises. A few leaded panes, old beams,  
Fur, pleated muslin, a coral ring run together

---

<sup>299</sup> Idem. p.31

<sup>300</sup> Foucault, M.; op.cit. p.57

In a movement supporting the face, which swims  
Toward and away like the hand  
Except that it is in repose. [...] l. 1-8

Hasta en el mero hecho de sólo describir, Ashbery, como cualquiera comienza a distorsionar el cuadro de Mazzola. Sus comentarios respecto a que la mano parece proteger lo que anuncia, o a cómo el rostro de Francesco, aunque en reposo se aleja y acerca, sólo nos recuerdan que los demás versos también llevan implícitos selecciones, comentarios de aquél que describe. De la misma manera en que Parmigianino deformaba los rostros de Rafael, pintándoles larguísimos cuellos, Ashbery deforma el rostro de Francesco hasta que deja de verse tan perfecto:

Once it seemed so perfect --gloss on the fine  
Freckled skin, lips moistened as though about to part  
Releasing speech, and the familiar look  
Of clothes and furniture that no one forgets. l. 509-512

Además, también copiando el gesto de Mazzola, hace su propio autorretrato en un espejo convexo. Así, describe la forma en que se olvida del autorretrato manierista --que se convierte en un globo, una pelota de ping-pong, un ojo de reptil-- y piensa en otras cosas:

The balloon pops, the attention  
Turns dully away. Clouds  
In the puddle stir up into sawtoothed fragments.  
I think of the friends  
Who came to see me, of what yesterday  
Was like. [...] l. 100-105

Así también describe lo que lo rodea:

I feel the carousel starting slowly  
And going faster and faster: desk, papers, books,  
Photographs of friends, the window and the trees  
Merging in one neutral band that surrounds  
Me on all sides, everywhere I look. l. 124-128

Ashbery se escribe escribiendo. Escribe sobre un cuadro manierista, escribe sobre lo que es el día en que escribe, sobre sus recuerdos, ambiciones y distracciones. Escribe, como ya vimos en el primer capítulo, sobre el pasado, el arte, la noción de superficie y sobre la imposibilidad de escribirse escribiendo,

an "Affirmation that doesn't affirm anything" (l. 99). Como la mano de Parmigianino, la atención de Ashbery avanza y retrocede respecto al cuadro del pintor. De esta manera, según David Kalstone en su artículo " 'Self-Portrait in a Convex Mirror' " <sup>301</sup>:

the solid spherical segment becomes confused, in the Wonderland of the mind, with other rounded images, toys of attention --a ping-pong ball on a jet of water, and then, at the start of the second section, "The balloon pops, the attention/ Turns dully away". There is a rhythm to reading this poem, however wandering it may seem. We experience it as a series of contractions and expansions of interest in the painting, depending upon how much the poet is drawn to its powers of foreshortening and concentration, and alternately how cramped he feels breathing its air. <sup>302</sup>

Es así como, siguiendo a Kalstone, los cambios de sección en el poema quedan marcados por regresos al cuadro de Mazzola:

The balloon pops, the attention  
Turns dully away. [...] l. 100-101

As I start to forget it  
It presents its stereotype again [...] l. 207-208

The shadow of the city injects its own  
Urgency: [...] l. 251-252

A breeze like the turning of a page  
Brings back your face. l. 311-312

Es así como nos explicamos que, aunque el rostro de Mazzola esté "en reposo", avanza y retrocede como la mano; y lo hace porque el poeta vuelve a Parmigianino, se olvida y regresa una vez más a él.

Resumamos lo anterior. Ashbery trabaja sobre el cuadro de Mazzola pero lo trata desmesuradamente, variando de tal forma los detalles que ahora estos han dejado de ser sólo detalles: la mano del pintor; y el gesto que el poeta ve en

---

<sup>301</sup> Kalstone, David; " ' Self-Portrait in a Convex Mirror' " in John Ashbery. Harold Bloom, ed. Chelsea House, 1985. pp. 91-114

<sup>302</sup> Kalstone, D. op.cit. pp.98-99

ella, se vuelven motivos a repetir en su poema. Lo mismo ocurre con otros elementos, por ejemplo, si en el cuadro podía verse una ventana:

There are no recesses in the room, only alcoves,  
And the window doesn't matter much, or that  
Sliver of window or mirror on the right, even  
As a gauge of the weather, which in French is  
*Le temps*, the word for time, and which  
Follows a course wherein changes are merely  
Features of the whole. [...] l. 82-88

Ashbery comentará sobre dicha ventana, dirá que en realidad no importa mucho y la hará crecer, la deformará hasta que se vuelva un comentario sobre el clima, el tiempo, y los cambios a los que no podemos escapar. Además, aunque diga que la ventana no es importante, gracias a ella podrá imaginarse la ciudad, a la que, a su vez, también deformará. La ciudad que puede intuir se encuentra detrás de lo que puede intuir es una ventana y se vuelve la ciudad donde se encuentra el escritorio donde escribe. A su vez, esta última, Nueva York, también crece descomunalmente hasta ser un logaritmo de otras ciudades:

[...] Rome where Francesco  
Was at work during the Sack: his inventions  
Amazed the soldiers who burst in on him;  
They decided to spare his life, but he left soon after,  
Vienna where the painting is today, where  
I saw it with Pierre in the summer of 1959; New York  
Where I am now, which is a logarithm  
Of other cities. Our landscape  
Is alive with filiations, shuttlings;  
Business is carried on by look, gesture,  
Hearsay. [...] l. 252-262

Un poco más adelante seguiré refiriéndome a la ciudad, como motivo del poema y como ese mundo en el que Ashbery habita y al que intenta representar. Por ahora, volvamos al cuadro de Parmigianino para ver otro aspecto de esta manera de enfrentarse y habitar la realidad: la media esfera de madera se infla y estalla debido a las formas en que Ashbery intenta plasmar los incontables eventos que rodean a la pintura y a la forma en que él responde a la misma. Intento que sabe inútil y que se opone a lo que Parmigianino pensaba

había hecho. Sin embargo, el poeta sabe que la confrontación de estas oposiciones en un poema es su única opción:

Therefore, I beseech you, withdraw that hand,  
Offer it no longer as shield or greeting,  
The shield of a greeting, Francesco:  
There is room for one bullet in the chamber:  
Our looking through the wrong end  
Of the telescope as you fall back at a speed  
Faster than that of light to flatten ultimately  
Among the features of the room, an invitation  
Never mailed, the "it was all a dream"  
Syndrome, though the "all" tells tersely  
Enough how it wasn't. [...] l. 525-533

Intenta plasmar los eventos del mundo, aunque sepa que es inútil. Retomemos el comentario de Kalstone respecto a los últimos versos citados:

The pun on *chamber*, the dyzzing transformations of rounded room into telescope and gun barrel, are triumphant tributes to all the contradictions of this poem and the hard-won struggle to be free of them. It would be a shallow reading which sees this poem as a modernist's dismissal of the past. Ashbery translates the *topos* into radical and embracing human terms. The elation we feel comes from the writer's unwillingness to take permanent shelter in his work[...] Ashbery admits into the interstices of his poem a great deal of experience --confusion, comedy, befuddlement, preoccupation-- in which he takes as much joy as in the "cold poquets/ Of remembrance whispers out of time," which he also celebrates. <sup>303</sup>

Otra vez el gesto de ida y vuelta de la mano, aunque deformado y ampliado. Sin embargo, y aquí contradigo a Kalstone, al quedar la experiencia incluida en el poema se vuelve parte de él y únicamente quedan simulacros de su confusión, su comedia, sus preocupaciones o perplejidades. Cuando se enmarca a la experiencia, esta deja de serlo y se convierte en lenguaje. Y es aquí donde, otra vez, notamos cómo Ashbery vuelve a deformarlo todo. En el Capítulo 1 vimos como podíamos hacer equivalentes al lenguaje y a los espejos. Recordemos que "The words are only speculation/ (From the Latin

---

<sup>303</sup> Idem. p.102

*speculum* , mirror)” (l. 48-50) así que, si el espejo es convexo, las palabras también lo son y hasta se deforman a sí mismas.

Sabemos que Ashbery también es crítico de arte y que, en el poema, también deformará este oficio. Ha citado a Vasari y ha hablado sobre el cuadro de la misma manera en que un crítico lo hace. Ya lo vimos en el Capítulo 2, cuando nos referimos a la manera en que deformaba las citas, para volverlas comentarios suyos. No quiero repetir eso, lo que haré es referirme a los versos en los que cita a Freedberg para recordar cómo funciona la deformación a este nivel:

[...] Sydney Freedberg in his  
*Parmigianino* says of it: “Realism in this portrait  
No longer produces an objective truth, but a *bizarria* ...  
However its distortion does not create  
A feeling of disharmony... **The forms retain  
A strong measure of ideal beauty,**” because  
fed by our dreams, soon inconsequential until one day  
We notice the hole they left. Now their importance  
If not their meaning is plain. They were to nourish  
A dream which includes them all, as they are  
Finally reversed in the accumulating mirror.  
They seemed strange because we couldn’t actually see  
them.

And we realize this only at a point where they lapse  
Like a wave breaking on a rock, giving up  
Its shape in a gesture which expresses that shape.  
**The forms retain a strong measure of ideal beauty**  
As they forage in secret on our idea of distortion.

l. 185-202

La frase del crítico --marcada en negritas-- es transformada hasta que queda incluida en un contexto totalmente diferente, el de una ola que se rompe en una roca y nos recuerda que, al deshacerse, representa la distorsión a la que la oración ha sido sometida. En la línea 191, parece que Ashbery nos va a explicar por qué las formas mantienen cierta belleza ideal; sin embargo, el “because” no introduce la explicación. No lleva a ninguna razón. Habrá que esperar varias oraciones más para encontrar cómo las formas mantienen dicha belleza ideal. Lo paradójico es que dichas formas consiguen mantener la belleza ideal al deshacerse. La cita a Freedberg es interrumpida y añadida a una oración que no lleva a ningún lado. Más adelante, la misma cita, ahora sin ser anunciada como tal, es utilizada en una frase que es un comentario a la misma forma en

que dicha cita ha sido utilizada: para representar la idea de distorsión del poema. La oración de Freedberg ha sido deformada hasta significar otra cosa y encontrarse en un lugar al que nunca imaginamos llegaría: junto a las olas rompiendo en las rocas de la orilla del mar.

A continuación presentaré otro ejemplo en donde se ven también las deformaciones que Ashbery hace con y al lenguaje. "Cuando se enmarca a la experiencia, esta deja de serlo y se convierte en lenguaje", escribí arriba y ahora observaremos cómo literalmente lo que parecía referirse claramente a la experiencia del poeta se convierte en meras palabras:

[...] Our lanscape  
Is alive with filiations, shuttlings;  
Business is carried on by look, gesture,  
Hearsay. It is another life to the city,  
The backing of the looking glass of the  
Unidentified but precisely sketched studio. It wants  
To siphon off the life of the studio, deflate  
Its mapped space to enactments, island it. l. 259-266

Tal vez hasta aquí, podemos encontrar sin dificultad los referentes de "it" -- nuestro panorama, la parte trasera del cristal que mira y quiere extraer la vida que hay en el estudio. Sin embargo, observemos lo que ocurre en líneas siguientes:

That operation has been temporarily stalled  
But something new is on the way, a new preciosity  
In the wind. Can you stand it,  
Francesco? Are you strong enough for it?  
This wind brings what it knows not, is  
Self-propelled, blind, has no notion  
Of itself. It is inertia that once  
Acknowledged saps all activity, secret or public:  
Whispers of the word that can't be understand  
But can be felt, a chill, a blight  
Moving outward along the capes and peninsulas  
Of your nervures [...] l. 267-278

En estas líneas "it" se refiere a la operación que vacía de vida a la experiencia, al viento que es esa operación. Sugiero una lectura diferente: comprender a ese pronombre "it" como el lenguaje con el que se transmite la experiencia, comprender a ese pronombre "it" como una mera palabra --noción que es casi obligada ya que su repetición nos hace perder el hilo de la referencia, aunque

sigamos escuchando "whispers of the word that can't be understand/ But can be felt, a chill, a blight " . Al leer las líneas anteriores tomando esto en cuenta, vemos que la repetición del pronombre tiene una razón más allá de meras referencias al mundo. Al leer las siguientes líneas nos sentimos incapaces de encontrar a qué se refiere "it" fuera de a sí mismo, como lenguaje, casi como objeto:

[...] Your argument, Francesco,  
Had begun to grow stale as no answer  
Or answers were forthcoming. If it dissolves now  
Into dust, that only means its time had come  
Some time ago, but look now, and listen:  
It may be that another life is stocked there  
In recesses no one knew of; that it,  
Not we, are the change; that we are in fact it  
If we could get back to it, relieve some of the way  
It looked, turn our faces to the globe as it sets  
And still be coming out all right:  
Nerves normal, breath normal. Since it is a metaphor  
Made to include us, we are part of it and  
Can live in it as in fact we have done - l. 291-304

"It" en estas líneas comienza refiriéndose al argumento de Francesco. Sin embargo, el "it" de la línea 296, ya no es el argumento de Mazzola, y recordamos que tampoco el anterior porque es Ashbery quien pone palabras en boca de Parmigianino. Los siguientes "it" a qué se refieren, a ambos argumentos, a ambas referencias de los primeros "it", a todos, a sí mismos. Al pronombre "it" le ha ocurrido exactamente lo anunciado en las líneas 275-278: la diferencia no somos nosotros, cambiando con el transcurso del tiempo, la diferencia es el lenguaje que se interpone entre nosotros y la experiencia y nos transforma, absorbiéndonos: "But it is life englobed" (l. 55). Después de todo, según el poema, el lenguaje, "it", fue construido para eso. Si en el capítulo 1 nos referimos a la manera en que los demás pronombres eran intercambiables, debemos ahora añadir este pronombre impersonal y suponer que, además de los anteriores, éste también se incluye a la múltiple referencia mencionada ahí. Además, el pronombre "it", nos recuerda las distorsiones que se dan todo el tiempo en el poema, y cómo el poeta, que antes se refería a Parmigianino, deja de hacerlo y se refiere sólo a sí mismo. Si la convexidad del espejo de Parmigianino hacía referencia al pintor como manierista, la convexidad de los

espejos de Ashbery, las palabras, hacen referencia al manierismo del poeta y, por un momento, se refieren a sí mismas.

Recordemos lo que, en el capítulo 2, expusimos sobre lo que Ashbery pensaba de los contornos en la pintura de Esteban Vicente. Para él, el pintor consiguió hacer que el espectador estuviera consciente de dichos contornos, pero le fuera imposible observarlos con detenimiento. Esto es exactamente lo que ocurre en el poema con el cuadro de Parmigianino, con Vasari, con Ashbery y los lectores --cuya posición ha quedado, como en las anamorfosis, incluida, incorporada en la impostura, en la simulación que el poeta hace del pintor. Sabemos que el lenguaje se refiere a algo, algo que cambia continuamente y que muchas veces no sabemos qué es porque en el momento en que las palabras, los espejos, consiguieron fijarlo, ese algo dejó de ser lo que era, se vació y se convirtió en mera superficie, en mero lenguaje. El cambio en el poema, la infinita transición, es un intento de representar la transformación que cualquier poema, cualquier lenguaje hace.

Los detalles del cuadro: la mano, el rostro, la ventana, los espejos han dejado de ser detalles, se convirtieron en textos a los cuales, como Sarduy respecto a los modelos científicos, las obras literarias y pictóricas, Ashbery trata deformando. Parmigianino deformaba a otros pintores y Ashbery lo hace respecto a éste, a Vasari, a Freedberg y a sí mismo. Como decía la nota de Perniola respecto a la *Madonna de la rosa* de Parmigianino, el Manierismo fue la experiencia artística de la circulación entre las experiencias iconoclastas e iconófilas. En el caso de Ashbery, su manierismo se convierte en metáfora de las transformaciones de la vida diaria, de la mente y de los lenguajes. En el caso de Mazzola, diría Sarduy, vemos el inicio de la formación de los dos focos del Barroco. En el de Ashbery, aseveraríamos, comprobamos la explosión del universo signifiante, su expansión y cambio constantes; la imposibilidad de fijar nada y la imposibilidad de detenerse y de no intentar hacerlo.

Ahora vayamos a las distorsiones que hace el poema de Ashbery sobre algunos otros poetas. Ashbery trabaja sobre los poemas de Wallace Stevens<sup>304</sup>, su maestro, variando de tal forma un detalle que ahora éste, al ser visto a través del espejo convexo que es Ashbery, se deformará totalmente y dejará de ser sólo un detalle. Comencemos con el poema llamado "Poem with Rhythms"<sup>305</sup>:

---

<sup>304</sup> Aunque los análisis a los poemas de Stevens son míos, la localización de la relación entre el "Self-Portrait in a Convex Mirror" de John Ashbery y los míos se deben a Harold Bloom; "The Breaking of the Form" in John Ashbery, H. Bloom ed. Celsea House, 1985. pp115-126

<sup>305</sup> Stevens, Wallace; "Poems with Rhythms" in *The Collected Poems of...* New York, Vintage Books, 1990. pp.245-246.

The hand between the candle and the wall  
Grows large on the wall.

The mind between this light or that on space,  
(This man in a room with an image of the world,  
That woman waiting for the man she loves,)  
Grows large against space:

*There the man sees the image clearly at last.  
There the woman receives her lover into her heart  
And weeps on his breast, though he never comes.*

It must be that the hand  
Has a will to grow larger on the wall,  
To grow larger and heavier and stronger than  
The wall; and that the mind  
Turns to its own figurations and declares,  
*"This image, this love, I compose myself  
Of these. In these, I come forth outwardly.  
In these, I wear a vital cleanliness,  
Not as in air, bright-blue-resembling-air,  
But as in the powerful mirror of my wish and will."*

En este poema, la voz poética --un poeta-- escribe a la luz de una vela y la sombra de su mano crece al mismo tiempo que su mente trabaja y su poema toma forma. El poeta mismo existe a partir de estos mundos, creados gracias al "poderoso espejo de su deseo y poder". La mano y su transformación representan a los mundos creados por sus poemas, mundos que acaban siendo mayores que el mundo "real", representado por la pared y el aire. Es evidente la relación que existe con el poema de Ashbery; los mismos elementos --la mano, el espejo, la mente del poeta, el poema y el mundo que crea, la pared y el mundo "real" en donde ambos se encuentran-- están presentes. Recordemos lo escrito anteriormente y los siguientes versos:

One would like to stick one's hand  
Out of the globe, but its dimension,  
What carries it, will not allow it,  
No doubt it is this, not the reflex  
To hide something, which makes the hand loom large  
As it retreats slightly. There is no way  
To build it flat like a section of wall:  
It must join the segment of a circle,

Roving back to the body of which seems  
So unlikely a part, [...] l. 56-65

La mano, el arte, la manera de Ashbery deforman y amplían la mano del poema de Stevens. Como la de Parmigianino, la mano de Ashbery quiere salir y crece, como la de Stevens, al escribir poemas. Sin embargo, Ashbery es consciente que sus propias dimensiones --las del arte-- le impedirán hacerlo y, entonces también se retira. Sabe que no hay forma de hacer que sea tan grande y pesada como la pared en el mundo; entonces, se empequeñece y se hace consciente de que dicho movimiento es más cercano al de un segmento de círculo, al segmento de esfera sobre el cual está pintado Francesco. Si en el poema de Stevens, la mano era agente de la mente y de los mundos que construía, en el de Ashbery es la mano, y su gesto de ida y vuelta, quien dirige a la mente del poeta. El poema quedará marcado, como ya vimos, por otros gestos que van y vienen infinitamente. Como escribe David Lehman, al referirse a los últimos versos citados de Ashbery: : "The poem is a hall of mirrors-- all objects reflect back this primal situation of hand and globe [la esfera]"<sup>306</sup> Según esto, parece también que el poema de Ashbery es un comentario al de Stevens, una deformación que hace que la mano de Stevens no sólo crezca, sino que también disminuya. Así, resulta que la mano del poema, no sólo es la del cuadro de Parmigianino, o la de Ashbery escribiendo, sino la de Stevens, reflejada en la pared y distorsionada hasta resultar casi irreconocible.

Veamos otro poema de Stevens en donde también reconoceremos elementos que después Ashbery utilizaría en su autorretrato:

#### ASIDES ON THE OBOE

The prologues are over. It is a question, now,  
Of final belief. So, say that final belief  
Must be in a fiction, It is time to choose.

I

That obsolete fiction of the wide river in  
An empty land; the gods that Boucher killed;  
And the metal heroes that time granulates--  
The philosopher's man alone still walks in dew,  
Still by the sea-side mutters milky lines  
Concerning an immaculate imagery.

<sup>306</sup> Lehman, David; "The Shield of a Greeting" in *Beyond Amazement ...* p.125

If you say on the hautboy man is not enough,  
 Can never stand as god, is ever wrong  
 In the end, however naked, tall, there is still  
 The impossible possible philopher's man,  
 The man who has had the time to think enough,  
 The central man, the human globe, responsive  
 As a mirror with a voice, the man of glass,  
 Who in a million diamons sums us up. <sup>307</sup> l. 1-17

Stevens sabe que tiene que elegir. Aunque los filósofos piensen, como Ashbery, que es imposible escribir nada, que todo es una tierra baldía y que no hay sentido, el arte es para Stevens una posibilidad. "El hombre de cristal que nos suma a todos" reaparece en el autorretrato de Ashbery, dejando de ser el centro. El globo humano responde igual a como lo haría un espejo con voz y ha sumado a Vasari, a Parmigianino, a Imogen, a Berg, a Mahler, a "Ashbery", a los lectores, a Stevens. Sin embargo, en el poema de Ashbery, el globo humano, el hombre de cristal, explota --"The balloons pops" (l.100)-- y con un manierismo ashberiano nos recuerda que los espejos son únicamente especulaciones: "They seek and cannot find the meaning of the music" (l.48), en lo que parece un comentario al título del poema de Stevens.

El poema "Asides on the Oboe" es muy interesante porque muestra cómo Stevens sabe que para algunos el arte es imposible. Sin embargo, considera que eso también es una ficción y elige, construye, la suya propia: mantenerse creyendo que es en ellas, en las ficciones, donde debe vivir. El peso del mundo es demasiado para Ashbery y le impide elegir: es consciente de que en sus ficciones no puede vivir, pero las escribe, negando que pueda hacerlo. Las voces que escuchamos en el poema de Ashbery, una de las cuales es de quien lee y relaciona, parecen leer juntas la última estrofa del poema de Stevens, poema que también es ahora un autorretrato:

It was not as if the jasmine ever returned.  
 But we and the diamond globe at last were one.  
 We had always been partly one. It was as we came  
 To see him, that we were wholly one, as we heard  
 Him chanting for those buried in their blood,  
 In the jasmine haunted forests, that we knew  
 The glass man, without external reference. l. 32-38

<sup>307</sup> Stevens, W. ; "Asides on the Oboe" in *The Collected...* p.250-251 No cito el poema completo.

en donde no sólo es un pronombre el que pierde referencia al exterior, sino el hombre de cristal, el que nos unió a todos.

Antes de pasar a otro poema de Stevens quisiera referirme a las líneas que marqué en negritas en "Asides on the Oboe": "If you say on the hautboy man is not enough,/ Can never stand as god, is ever wrong/ In the end". Hay varias maneras de leer este enunciado. Si se lee como "If you say on ...", como si se repitiera muchas veces lo que sigue --en este caso "the hautboy man is not enough"-- entonces, la repetición de decir que el hombre del oboe no es suficiente y que siempre está mal, al final resultará en que este hombre imposible se hizo posible. La repetición es la única opción, y Ashbery estaría de acuerdo, pero repetición con distancia. Parodia. Más adelante veremos cómo funcionan estas parodias con otro ejemplo.

Ahora vayamos a la otra forma de leer estas líneas. Cuando leemos "If you say on the hautboy man is not enough" sentimos que algo falta. Si fuera "If you say on the hautboy man 'that he is not enough'" tendríamos una oración completa. Entonces, en el poema de Stevens nos faltaría el pronombre relativo "that" y el pronombre "he". Si fuera "...the hautboy man is not enough" también tendríamos una oración completa. Esto hace que nuestra lectura sea algo así como "If you say on the hautboy man: the hautboy man is not enough" para que la oración se complete. Stevens se ha saltado el pronombre en esta interpretación y Ashbery, detectando la necesidad de la repetición, repite pronombres y lo hace hasta que los mismos se vacían de referencia externa.

Quisiera ver otro poema de Stevens para acabar de ejemplificar cómo trabaja Ashbery sobre su maestro. Se trata del poema "The Poems of Our Climate":

There would still remain the never-resting mind,  
So that one would want to escape, come back  
To what had been so long composed.  
The imperfect is our paradise.  
Note that, in this bitterness, delight,  
Since the imperfect is so hot in us,  
Lies in flawed words and stubborn sounds.<sup>308</sup> 1.18-24

---

<sup>308</sup> Stevens, W.; "The Poems of Our Climate" in *The Collected...* p.193-194

Aquí podemos ver también el gesto contrario de la mente, siempre trabajando, que quiere escapar y regresar. Veamos cómo los versos de Ashbery comentan este fragmento de Stevens. Nótese la referencia a “lo perfecto” y “el paraíso”:

Once it seemed so perfect --gloss on the fine  
Freckled skin, lips moistened as though about to part  
Releasing speech, and the familiar look  
Of clothes and furniture that no one forgets.  
This could have been our paradise: exotic  
Refuge within an exhausted world, but that wasn't  
In the cards, because it couldn't have been  
The point. [...] 1.509-516

Parmigianino ya no se ve tan perfecto, así que, siguiendo la lógica de Stevens, debería ser un refugio posible, un paraíso donde habitar. Y, hasta cierto punto lo es. Sin embargo, en la línea 513, Ashbery dice, como con nostalgia --la nostalgia que el paraíso siempre nos hace sentir-- que podría haberlo sido pero si las cartas --¿el azar?-- lo hubieran permitido. O si hubiera algo que pudiera ser el punto de referencia constante de “the never-resting mind.” La palabra imperfecta y los necios sonidos tal vez no siempre sean placenteros, pero son la única opción del poeta.

Ashbery trabaja sobre el trabajo de otros poetas y también los deforma -- al trabajo y a los poetas, recordemos que todo se ha convertido en tejidos de signos, en textos. “I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, For every atom belonging to me as good belongs to you”<sup>309</sup> escribió Walt Whitman en “Song of Myself”. Y, si recordamos lo que escribimos sobre los pronombres y las máscaras en su autorretrato, Ashbery parece escribir: “I dissolve myself, and sing myself”. Como Whitman, Ashbery contiene multitudes, pero el “yo” que las enuncia no es un yo central, como el de Whitman, sino un yo que, al cambiar continuamente, deja de serlo, para convertirse únicamente en pronombres, en lenguaje que se interpone entre él y las multitudes. Ashbery no necesita describirse como Whitman lo hace:

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil,  
this air,  
Born here of parents born here from parents the same, and  
their  
parents the same,

---

<sup>309</sup> Whitman, Walt; “Song of Myself” in *The Norton Anthology of American Literature. Vol.1.*, 2nd edition. New York-London, W.W. Norton & Company, 1979. p. 1986.

I, now thirty-seven years old in perfect health begin,  
Hoping to cease no till death.<sup>310</sup>

A Ashbery le basta con citar a otro describiendo el gesto de otro:

[...]“Francesco one day set himself  
To take his own portrait, looking at himself for that  
purpose  
In a convex mirror, such as is used by barbers...  
He accordingly caused a ball of wood to be made  
By a turner, and having divided it in half and  
Brought it to the size of the mirror, he set himself  
With great art to copy all that he say in the glass,” l. 9-15

De todas formas, “yo” sólo se refiere a otros más, a ti o a mí, como vimos en el primer capítulo.

“I contain multitudes” escribe Whitman, quien, como apunta Douglas Crase en el artículo citado anteriormente, parece haber dividido su tiempo en Manhattan “equally among going to the opera, drinking at Pfaff’s, and stalking trolleys.”<sup>311</sup> Y aunque esa no es la primera impresión que tengamos de Whitman, continúa Crase, “in the context of the real city he lived in his statement suggest a certain savoir faire. [...] the world is very much bigger now, in terms of all the information blazing into to one man-size neocortex. To contain multitudes --the fireworks of experience, language, and belief-- must now require an even greater, more elastic savoir faire.”<sup>312</sup> De esta manera, el estilo de Ashbery no sólo incluirá el de Whitman, sino el de Mazzola o el de Stevens. Así, la ciudad de Ashbery no sólo contiene a Roma, donde Francesco trabajaba durante el saqueo, y a Viena, donde se encuentra el cuadro, sino a la ciudad de los negocios, a la ciudad de Whitman, a la ciudad donde se encuentra quien lee y quien escribe y a la ciudad que en este momento ha dejado de ser la que era y se convirtió en otra. Continuemos con Crase:

This is the exploded culture in which we truly behave, and  
it is no help to cry “No context!” because we cannot find one  
small enough to suit us [...] no still point in a turning world  
but the turning world itself, and it is exploding all around

310 Whitman, W. “Song of Myself” ... l.6-9

311 Crase, Douglas; “The Prophetic Ashbery” in *Beyond Amazement* ... p.40

312. *Ibid*

us like a fireworks factory in one last dazzling orgy of light and sound.<sup>313</sup>

Douglas Crase piensa que el espejo convexo del título del poema de Ashbery se refiere a por lo menos tres cosas, además del espejo de Mazzola. La primera es la imaginación que, como ya vimos, intenta acomodar todo--como Whitman en su poema-- en el autorretrato, la causalidad que da forma a las narraciones: "And the vase is always full/ Because there's only just so much room/ And it accomodates everything" (l. 335-337); la que regresa y abandona el cuadro de Parmigianino y la que se encuentra entre la luz y el espacio de Stevens--the never-resting mind, la que al intentar explicarse lo que ocurre afuera, lo deforma. La segunda cosa a la que el espejo convexo de Ashbery se refiere, según Crase, es a la ciudad, "especially New York, which provides the imagination with its raw material: "We have seen the city; it it the gibbous/ Mirrored eye of an insect. All things happen/ On its balcony and are resumed within," (l. 541- 543). Nueva York, un logaritmo que contiene a las otras ciudades y las deforma, porque recordemos que, si se trata de lo que el espejo de la mente refleja -- lo que está ocurriendo, la vida diaria a la que se intenta incluir en el poema-- entonces también es un espejo, según vimos en el Capítulo 1. Sin embargo, no se trata sólo de la ciudad de Whitman, porque si aquella ya parecía enorme y contenía todo, como el poema, en Ashbery es mucho mayor y no puede ser contenida en hojas de papel.

La ciudad de Ashbery tampoco es únicamente la que Eliot encuentra tan "irreal", cuyas muertas multitudes atraviesan en la niebla y cuyo viento "crosses the brown land, unheard"<sup>314</sup>. En el poema de Ashbery la ciudad, "Our landscape, / Is alive with filiations, shuttlings; / Bussines is carried on by look, gesture,/ Hearsay.[...]" (l.259-262). La ciudad es el mundo "real" al cual el poeta se enfrenta y que no puede atrapar; el viento que atraviesa la ciudad de Ashbery no es el mismo, o no se encuentra en la misma situación, que el que atraviesa el poema de Eliot:

[...] It is another life to the city,  
The backing of the looking glass of the  
Unidentified but precisely studio, deflate  
Its mapped space to enactments, island it.

---

313 *Idem*, pp4-41

314 Eliot, T.S. *The Waste Land*; in *The Oxford Anthology of English Literature*. New York-London- Toronto, Oxford University Press, 1973. pp. 1989. (l. 74-75)

That operation has been temporarily stalled  
 But something new is on the way, a new preciousity  
 In the wind. Can you stand it,  
 Francesco? Are you strong for it?  
 This wind brings what it knows not, is  
 Self-propelled, blind, has no motion  
 Of itself. [...] 1.262-273

Sin embargo, tenemos los mismos elementos que en Eliot --la ciudad, el viento, la vida (en Eliot, muerte). Esta muerte que Eliot asignaba a la ciudad, aparece en el poema de Ashbery pero en la ciudad escrita, la del papel, la que se enmarcó y aisló al representarla. Ashbery intenta representar a la ciudad y, para hacerlo, tiene que reflejar el caos que la rodea; entonces, sus conexiones con la realidad -- mismas que intentaba reforzar refiriéndose a la ciudad -- se "atrofian" y cambian continuamente de dirección:

[...] It is inertia that once  
 Acknowledged saps all activity, secret or public:  
 Whispers of the word that can't be understood  
 But can be felt, a chill, a blight  
 Moving outward along the capes and peninsulas  
 Of your nervures and so to the archipelagoes  
 And to the bathed, aired secrecy of the open sea. 1. 274-279

Otro elemento que también aparece en *The Waste Land* es el de las máscaras. Eliot utiliza la máscara de Goldsmith al citarlo y escribir "When lovely woman stoops to folly"<sup>315</sup> y con ello muestra la diferencia entre el pasado y el fantasmal y muerto presente. Se trata de una parodia, esto es, y de acuerdo con lo que escribimos en el Capítulo 2, repetición con distancia. Si en el poema de Goldsmith, la traición de los hombres --explícitamente, una violación-- conduce a la muerte, en Eliot, la misma situación sólo conduce a la repetición de la rutina:

"Well now that's done: and I'm glad it's over."  
 When lovely woman stoops to folly and  
 Paces about her room again, alone,  
 She smooths her hair with automatic hand  
 And puts a record on the gramophone.<sup>316</sup>

<sup>315</sup> Eliot, T. S. op.cit. l. 253

<sup>316</sup> Eliot, T. S. op.cit. l. 252-256

Ashbery también repite, pero su repetición deforma hasta el momento en que, como en el caso de la cita a Freedberg explicada anteriormente, nos hacemos conscientes del lenguaje. Así, las repeticiones en el poema de Ashbery son metáforas de la representación. Cuando intentamos representar algo, intentamos repetirlo y, al hacerlo, deformamos eso que queríamos representar. De ahí que cualquier manierismo, hasta el de Parmigianino, esté intrínsecamente relacionado con la parodia. La deformación producto de la repetición es equivalente a la inversión irónica de cualquier parodia. Recordemos que en el Capítulo 2 vimos como para Linda Hutcheon la ironía incluía cierta simulación e interrogación, un cuestionamiento del texto parodiado. Esto es lo que hacen las repeticiones de Ashbery: entablan un discurso con sus maestros, en el cual estos son continuamente interrogados y simulados, en lo que es, una vez más, repetición del gesto de la mano del pintor. El poeta, incapaz de detenerse, hasta se cuestiona a sí mismo y se convierte en un texto, un simulacro más, consciente de su posición de fantasma. Al final, lo único que nos queda son las repeticiones, repitiéndose.

El estilo deformante de Ashbery, su elección del manierista como modelo, es su manera de vivir, de representar el mundo. Antes vimos cómo los manierismos de pintores como Mazzola fueron considerados ornamentos que obstaculizaban la exacta equivalencia con el mundo. Los manierismos de Ashbery son también considerados ornamentos que obstaculizan dicha equivalencia; la diferencia es que no lo son por su carácter de "manierismos" sino por su carácter de lenguaje. Al mismo tiempo son equivalentes con el mundo porque la única manera en que podemos aprender y aprehender a ese mundo es representándolo o sea, deformándolo, repitiéndolo y simulándolo. Sarduy, en el libro citado anteriormente de *La simulación*, habla sobre los simulacros y los diferencia de las "copias-íconos", refiriéndose a la relación que hay entre cada uno de estos y las Ideas platónicas:

Si las copias o íconos son buenas imágenes y bien fundadas, es porque están dotadas de parecido. Pero el parecido no debe entenderse como una relación exterior: va menos de una cosa a otra que de una cosa a una Idea, ya que es la Idea la que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna". Al contrario, los simulacros, "a lo que pretenden, al objeto, la calidad, etc., pretenden por debajo, bajo cuerda, utilizando una agresión,

una insinuación, una subversión, "contra el padre" y sin pasar por la Idea".<sup>317</sup>

Mazzola intentaba representar dicha Idea, acercándose a ella gracias a sus manierismos. Para Ashbery, recordando la explosión de la elipse del modelo de Sarduy, "el centro" ha desaparecido. No hay ninguna Idea, ni un sólo padre por el cual pasar. El resultado es que únicamente puede producir simulacros de una Idea inventada, manierismos que no dejan de repetirse.

Recordemos el poema de Stevens "Asides on the Oboe", y su comentario a lo que llama la "obsoleta ficción del ancho río que atraviesa la tierra baldía". Stevens se refiere a la tierra baldía de Eliot y encuentra que, aún a pesar de ella, el hombre de cristal es "the transparence of the place in which/ He is and in his poems we find peace. (l. 18-19)". Así resulta que, aunque el crítico que cito a continuación se refiere a Ashbery de una forma despectiva, tiene cierta razón al decir que: "Ashbery is one of the inheritors of Eliot's Symbolist Waste Land. Eliot, at least, was honest about the agony and emotional barrenness he tried to describe. Ashbery, a professional mindblower, inhabits a Technicolor Waste Land where he seems to feel completely at home".<sup>318</sup> El crítico no se ha dado cuenta que John Ashbery, el hombre que este año cumple 68 años, no describe ninguna tierra baldía en technicolor y que quien lo hace es el que se sienta y ve cómo su habitación comienza a dar vueltas a su alrededor. No ha entendido que no son el mismo y que este último es el producto de una deformación tal, que es un mero simulacro. El otro ya no vive en ninguna tierra baldía. Si Eliot utilizaba el pasado para dramatizar la pobreza imaginativa del presente, "Ashbery's larcenies are accompanied by forgetfulness; where Eliot's sense of tradition is applied as a corrective to the modern world, Ashbery's glad-handed "other tradition" furnishes him with so much raw material, no strings attached, nothing to acknowledge or be faithful to..."<sup>319</sup>.

Lo último que quisiera añadir sobre el espejo convexo que es la ciudad en el "Self-Portrait in a Convex Mirror" de John Ashbery no lo digo yo, sino el Marco Polo y el Kublai Jan de *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino. Pregunta el Gran Jan a Marco: "Tú que exploras a tu alrededor y ves los signos, sabrás decirme hacia cuál de esos futuros nos impulsan los vientos

---

<sup>317</sup> Sarduy, S; *La simulación* ....p. 18

<sup>318</sup> Hughes, J.W., cit. por David Lehman in "Introduction" to *Beyond Amazement* ... p.22.

<sup>319</sup> D. Lehman; "The Sield of a Greeting", in *Beyond Amazement*...p.112

propicios"<sup>320</sup>. Y Marco Polo, entre otras cosas le contesta: " Si te digo que la ciudad a la cual tiende mi viaje es discontinua en el espacio y en el tiempo, a veces rala, a veces densa, no creas que haya que dejar de buscarla. Quizás mientras nosotros hablamos está asomando, esparcida dentro de los confines de tu imperio; puedo rastrearla, pero de la manera que he dicho"<sup>321</sup>. El Jan --o Eliot-- añade: "Todo es inútil si el último fondeadero no puede sino ser la ciudad infernal, y donde, en una espiral cada vez más cerrada, nos sorbe la corriente"<sup>322</sup>. Marco Polo terminará con la siguiente afirmación:

El infierno de los vivos es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos; aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.<sup>323</sup>

Ashbery diría lo mismo, casi. Sólo quitaría el "y" que se encuentra en "buscar y saber quién".

La tercera cosa a la que el espejo convexo se refiere, según Crase, es al estilo de Ashbery, "for how else does an artist make himself an example if not in his own style? And what better way for Ashbery to describe his own style than by reference to this Mannerist painter whose work is in many ways a tantalizing parallel to his own?"

The consonance of the High Renaissance  
Is present, though distorted by the mirror.  
What is novel is the extreme care in rendering  
The velleities of the rounded reflecting surface  
(It is the first mirror portrait),  
So that you could be fooled for a moment.  
Before you realize the reflection  
Isn't yours. "<sup>324</sup>

---

<sup>320</sup> Calvino, I. *Las ciudades invisibles...* p. 170

<sup>321</sup> *Ibid*

<sup>322</sup> *Ibid*

<sup>323</sup> *Idem.* p. 171

<sup>324</sup> Crase, Douglas; *op.cit.* p.43.

Y qué es el estilo de un escritor sino la forma en que utiliza las palabras. Hemos visto que el de Ashbery reside en la forma en que hace que sus palabras distorsionen, al repetir y repetir, los lenguajes de otros, hasta que sus lectores se den cuenta de que lo que leen, lo que ven y lo que piensan, son meras repeticiones debidas al lenguaje. Dichas repeticiones hacen consciente al espectador de que todo es un texto, una superficie a la cual hay que descifrar. Consciencia que hemos adquirido al ver cómo Ashbery trabaja con Stevens y Eliot. Manierismo como metáfora de escritura. Ashberianismo que nos deja con las manos vacías de mundo y que nos sorprende porque, al hacerlo, nos regresa al mundo, porque lo representa.

Otro ejemplo en donde podemos ver cómo se forma la "manera" de Ashbery es si consideramos los siguientes poemas de William Carlos Williams. Comencemos con el famoso "The Red Wheelbarrow" :

so much depends  
upon

a red wheel  
barrow

glazed with rain  
water

beside the white  
chickens.<sup>325</sup>

Cada palabra de este poema tiene una función evocativa. Se centra en el objeto --la carretilla roja-- y las relaciones esenciales que éste tiene con sus alrededores inmediatos --el agua de la lluvia, los pollos y el poeta. "The words are facts, the direct linguistic equivalents to the visual object under scrutiny."<sup>326</sup> El objeto sigue siendo autónomo y, el hecho de que su existencia en el mundo objetivo sea exactamente la misma que la descrita en el poema constituye una afirmación y un comentario sobre dicho mundo objetivo. El significado del poema reside en una imagen sencilla que ha dejado de ser sólo el tema del mismo y se ha convertido en un objeto del mundo. Si consideramos la famosa frase de Williams "not ideas but in things", veremos cómo este poeta intentó

---

<sup>325</sup> Williams, William Carlos; cit. por Bram Dijkstra en *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams. The Hieroglyphics of a New Speech*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1969. pp.167-168.

<sup>326</sup> B. Dijkstra; op.cit. p.168.

presentar ideas, presentando "directamente" a las cosas, en este caso la carretilla roja. Como ha escrito Paul Auster<sup>327</sup>, Ahsbery parece haber invertido la fórmula de Williams y, aunque también parta del mundo de los objetos percibidos, la percepción es un problema para él y no puede estar seguro de nada, mucho menos del lenguaje que tiene para presentar a dichos objetos.: "The words are only speculation/ (From the Latin *speculum* , mirror): / They seek and cannot find the meaning of the music." (l. 48-50)

Williams también dudó de la capacidad de su lenguaje para presentar objetos. Para él, a lo único que podía aspirar era a intentarlo. Su intento suponía conseguir lo que los pintores sí eran capaces de hacer. Esto se puede observar en uno de sus últimos poemas, llamado "Still Lifes"<sup>328</sup>:

All poems can be represented by  
still lifes not to say  
water-colors, the violence of  
the Iliad lends itself to an arrangement  
of narcissi in a jar.  
The slaughter of Hector by Achilles  
can well be shown by them  
casually assembled yellow upon white  
radiantly making a circle  
swart strokes violently given  
in more or less haphazard disarray<sup>329</sup>.

Aquí, Williams expone cómo cualquier buena pintura puede expresar la muerte de Héctor a manos de Aquiles de una forma tan exacta, y mucho más sencilla, como la descripción del mismo momento en *la Iliada*, uno de los grandes poemas de la civilización occidental. Williams considera que el lenguaje verbal tiene muchas limitaciones si se le compara a las posibilidades de la imagen pictórica:

He believed that if he could only succeed in approximating  
the concentration of statement which could be found in  
even a simple watercolor, he might be able to turn words  
into visual objects, into those hieroglyphics of a new speech

---

<sup>327</sup> Auster, Paul; cit. por *Contemporary Literary Criticism*. (1975) tomado de Harper's. Noviembre, 1975.

<sup>328</sup> William Carlos Williams, cit. por B. Dijkstra; op.cit. p.197.

<sup>329</sup> *Ibidem*

which he considered far more powerful, far more intense,  
than any existing language.<sup>330</sup>

Para Williams, un poema debía evocar una imagen, sin embargo no creyó que ésta pudiera ser tan precisa ni detallada como las imágenes de una pintura.

Ya mencionamos que Ashbery tampoco cree que su lenguaje, el de las palabras, pueda representar el mundo. Sin embargo, a diferencia de Williams, no considera que las imágenes pictóricas sí lo hagan. Recordemos lo que escribe respecto al autorretrato de Parmigianino:

[...] The soul has to stay where it is,  
Even though restless, hearing raindrops at the pane,  
The sighing of autumn leaves thrashed by the wind,  
Longing to be free, outside, but it must stay  
Posing in this place. This is what the portrait says.  
But there is in that gaze a combination  
Of tenderness, amusement and regret, so powerful  
In its restraint that one cannot look for long  
The secret is too plain. [...] l. 34-42

Ashbery ha revertido la fórmula de Williams y aunque, como él, piensa que la poesía no puede capturar la realidad, no opina que una pintura sí lo haga. Sin embargo, lo que los lenguajes sí pueden hacer es hacer conscientes sus limitaciones y representar las nuestras al tratar de explicarnos el mundo. En ese aspecto sí son capaces de representar cierta realidad: la que nos impide representar al mundo. Volveremos a esto un poco más adelante. Ahora intentemos resumir lo hasta ahora expuesto.

Ashbery ha tomado a la figura manierista de Parmigianino como su modelo. De la misma forma en que Mazzola deformaba a sus maestros, Ashbery distorsionará a los suyos. Parmigianino lo hacía para obtener la gracia y la delicadeza que el momento le exigía. Aunque Ashbery también sorprenda a un público que parecía insorprendible, su distorsión principalmente busca la consciencia de la deformación. La distorsión en Ashbery nos hace conscientes de la forma en que representamos, y representar incluye la misma noción que tenemos de lo que es el mundo y nosotros mismos. Así que siempre representamos, más bien simulamos.

Sarduy, con quien comenzamos el capítulo, piensa igual al suponer que todo es un texto al cual hay que descifrar. Recordemos lo que escribió sobre la

---

330 *Ibidem*

anamorfosis y supongamos que el poema de Ashbery es una de ellas. Depende de dónde nos coloquemos respecto a él veremos la figura de Parmigianino, la de Stevens, la de Eliot, la del mismo Ashbery o la nuestra. Sin embargo, y esto sí es diferente a las anamorfosis del periodo manierista, desde cualquier posición, aunque a Galileo le habría molestado mucho, veremos también una mezcla confusa de palabras, veremos el lenguaje con el que se ha intentado construir. Veremos las parodias, producto de la repetición, y simulacros de centros: cada uno de los maestros a los que deformó, su propia conciencia como impulsora del poema, la "realidad exterior" y el mismo lenguaje.

Si Sarduy analizaba a las pinturas, los poemas, las ciudades, las cosmovisiones, respecto a la resonancia de ciertas figuras --que también se volvían textos--, Ashbery deformará por igual a un cuadro, poemas, ensayos de historia del arte, o a sí mismo siguiendo el gesto de un pintor. Sin embargo, a diferencia de la obra de Mazzola, que seguía funcionando dentro del código del círculo y de la elipse --si tomamos ahora en cuenta el modelo severiano-- el poema de John Ashbery es la "retombée" de las teorías de la relatividad, es una obra no centrada --ni siquiera en dos focos-- sin emisor identificable ni privilegiado --recordemos que aunque todo el tiempo me he referido a John Ashbery, lo he hecho refiriéndome a la construcción, a la máscara, que es ese "John Ashbery". Se trata de una obra que es el "vestigio arqueológico de su estallido inicial", "expansión de signos". Y sin embargo, las aseveraciones anteriores también son construcciones ya que el poema sí nos hizo presentes, aunque fuera en simulacros-fantasmas a Mazzola, a Ashbery, a Stevens, a Eliot...

Regresemos a Parmigianino y recordemos que pensaba que al pintarse fijaba su imagen y se acercaba a su "idea". La máscara de Ashbery no se permite caer en la trampa en que cayó Mazzola o en la de los seguidores de la perspectiva, que pensaban que presentaban al mundo con ella. Para Ashbery no existe ninguna idea, así que la simula en la multiplicidad. John Ashbery, la conciencia que produce proposiciones ambiguas que alcanzan espacios imposibles para las proposiciones directas y unívocas, se desdobra e intenta reflejar las realidades del espíritu (más que de la conciencia individual) y de la forma en que éste percibe al mundo<sup>331</sup>. Este espíritu se forma a partir de sí mismo y de otros --Stevens, Whitman, Eliot, Williams, Ashbery. Espíritu que

---

<sup>331</sup> Ver capítulo 2, p.28.

también se forma a partir de la "manera" de Ashbery. Al desdoblarse, una de sus formas cree que Parmigianino es el del retrato, una más llora por lo que la anterior creía, otra se ríe de que esta última pueda llorar y otra más escribe:

[...] Does it  
Exist? Certainly the leisure to  
Indulge stately pastimes doesn't  
Any more. Today has no margins, the event arrives  
Flush with its edges, is of the same substance,  
Indistinguishable. "Play" is something else;  
It exists, in a society specifically  
Organized as a demonstration of itself.  
There is no other way, and those assholes  
Who would confuse everything with their mirror games  
Which seem to multiply stakes and possibilities, or  
At least confuse issues by means of an investing  
Aura that would corrode the architecture  
Of the whole in a haze of suppressed mockery,  
Are beside the point. They are out of the game,  
Which doesn't exist until they are out of it. l. 418-433

De esta manera, del "[...] it is a metaphor/ Made to include us" de las líneas 302 y 304 hemos llegado a que el juego no empieza hasta que nos hemos quedado afuera. A este desdoblamiento, en este caso una contradicción, debemos añadir todos los anteriores. Todos corresponden a lo que escribe Paul Ricoeur en *La metáfora viva* ,

lo que sucede en poesía no es la supresión de la función referencial, sino su alteración profunda por el juego de la ambigüedad: 'La supremacía de la función poética sobre la referencial no anula la referencia (la denotación), sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una referencia desdoblada. Esto parece perfectamente subrayado en los preámbulos de los cuentos de hadas de numerosos pueblos; por ejemplo, el exordio habitual de los narradores mallorquines: "*Aixo era y no ern*". 332

En el libro de W.J.T. Mitchell llamado *Iconology* , el crítico escribe que una imagen pictórica no puede verse como tal sin que la conciencia ejerce el truco paradójico que le permita comprender a dicha imagen como algo que está ahí

---

332 Ricoeur, Paul; *La metáfora viva*. p.302-303

y, al mismo tiempo, no está presente. El "esto era y no era" de los cuentos de hadas juega con la misma idea y el poema de Ashbery --lo mismo que los fantasmas--también. Uniendo esto podríamos decir que el poema de Ashbery simula el cuadro de Parmigianino, y, al simularlo, produce un fantasma del mismo, algo que es y no es al mismo tiempo.

Ricoeur, en el libro mencionado arriba, escribe, partiendo de una idea de Nelson Goodman, que "los sistemas simbólicos "hacen" y "rehacen" el mundo"<sup>333</sup>. El suyo es un argumento que "'reorganiza el mundo en términos de obras y las obras en términos de mundo": [...] *Work and World* se corresponden. La actitud estética 'es menos actitud que acción: creación y recreación"<sup>334</sup>. De esta manera, con el poema de Ashbery el mundo del cuadro se reorganiza y el reflejo inicial que teníamos del mismo, como todo reflejo convexo, como cualquier poema o cuadro, se desliza infinitamente:

Once it seemed so perfect --gloss on the fine  
Freckled skin, lips moistened as though about to part  
Releasing speech, and the familiar look  
Of clothes and furniture that no one forgets.  
This could have been our paradise: exotic  
Refuge within an exhausted world, but that wasn't  
In the cards, because it couldn't have been  
The point. l. 509-516

"Así era y no era" el cuadro de Parmigianino, podríamos decir. Después del poema de Ashbery, la pintura se reorganizó y, más adelante, cuando volvamos a ver sus reproducciones, cuando vayamos a Viena, cuando volvamos a leer el poema, seguirá reorganizándose. Cuando volvamos a leer a Stevens, Eliot o Whitman las reorganizaciones continuarán. Pero, si recordamos el poema, lo mismo le ocurría al mundo cuando el poeta intentaba representárselo. Aunque en los últimos versos citados, Ashbery escribiera que Mazzola en su autorretrato podía haber sido nuestro paraíso-- como contestando a Stevens, que escribió que lo imperfecto lo era--, refugio exótico del mundo al cual las cartas no apuntaban, siempre recordaremos que las cartas siempre se siguen tirando y que:

[...] The hand holds no chalk  
And each part of the whole falls off

---

<sup>333</sup> Ricoeur, P. op.cit. p.311

<sup>334</sup> Ibid.

And cannot know it knew, except  
Here and there, in cold pockets  
Of remembrance, whispers out of time. l. 548-552.

Sarduy, en la parte final de su libro *Barroco*, nos dice que ser barroco es "malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse -- ese suplemento de valor-- subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo."<sup>335</sup> La obra barroca busca un objeto perdido, un objeto que ha desajustado la "realidad y la imagen fantasmática que le sostiene, entre [ella] la proliferación ahogante, el horror vacui".<sup>336</sup> Su espacio es el de un suplemento, el de la constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable. Sin embargo, "la constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento".<sup>337</sup>

Sarduy compara al barroco europeo y a lo que llama el primer barroco latinoamericano, reflejos de un universo móvil y descentrado aunque armónico, con el neobarroco de Lezama, en donde se "refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto"<sup>338</sup>. El neobarroco es el "reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia [...] pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza."<sup>339</sup>

El crítico ha buscado en la historia un símil para explicar lo que ocurre en su momento. El barroco se ha vuelto un parámetro que le ayuda a representarse el presente. A partir de dicha comparación, Sarduy se explica el mundo y acuña un término: el neobarroco. Posiblemente habría incluido en él al "Self-Portrait in a Convex Mirror". Ashbery ha buscado también en la historia un símil para explicar lo que hace. El manierismo se ha vuelto un parámetro que le ayuda a representarse representando. La comparación con el manierista, lo hace consciente de que al único mundo que tenemos acceso -- entendiendo como mundo lo que vemos, lo que leemos, lo que escuchamos, lo

---

335 Sarduy, *Barroco...* p.99-100

336 *Ibid.*

337 *Idem.* p.101

338 *Idem.* p.103

339 *Idem.* p.103

que pensamos -- es el que construimos al intentarle dar sentido. No nos es posible habitar un mundo que no lo tenga, y el mundo por sí mismo carece de él. Nuestra única opción es inventar sentidos, o más bien, simulacros de los mismos. Estos simulacros --nuestros lenguajes-- no son más que manierismos, --¿neomanierismos?-- ornamentos que construyen el único mundo al que tenemos acceso.

## Conclusiones

En la introducción a este estudio señalé que la intención del mismo era analizar algunas de las relaciones que existen entre el poema "Self-Portrait in a Convex Mirror" de John Ashbery y la pintura del manierista Francesco Mazzola. El poema es un buen ejemplo de las correspondencias que pueden darse entre la literatura y la pintura porque, desde su mismo título, hace referencia a un cuadro específico. Además, en él también pudimos ver un punto de vista sobre los lenguajes verbales y plásticos y la relación que hay entre estos y el mundo.

Al referirnos a las *ekphrasis* mencionamos que, según Heffernan, las características de toda representación verbal de representaciones gráficas eran la distinción entre lo que se representa y el medio de representación; el impulso narrativo liberado por el lenguaje verbal que, a su vez, es restringido por cualquier representación plástica y el esfuerzo especial que el poeta debe hacer para resistirse a dicho impulso narrativo; y la prosopopeya o figura retórica que hace hablar a algo que normalmente no lo hace. Al buscar estas características en el poema de Ashbery concluimos que en él lo que se representa y el medio de representación es lo mismo: los espejos, las palabras que el poeta utiliza para representarse a sí mismas. Como es imposible, hasta cierto punto, representar la realidad --la ciudad, el cuadro de Parmigianino--porque al representarla se la deforma, lo único a lo que el poeta puede aspirar es a representar esta imposibilidad, a representar la distorsión, el manierismo, al cual no puede escapar.

Respecto a la segunda característica de toda *ekphrasis* recordemos que la tradición que las analizaba suponía que la literatura ponía en movimiento lo que la pintura había congelado. Nos referimos a la manera en que el crítico Heffernan consideraba que no era exactamente esto lo que hacía una *ekphrasis* sino que la narratividad inherente al lenguaje verbal se sobreponía a la restricción del arte gráfico y que los poetas, si querían evitar dicha narratividad, tenían que hacer grandes esfuerzos para no incluirla en su trabajo. Vimos cómo el poema de Ashbery no hacía esas distinciones temporales y espaciales y que la concepción de Heffernan también tenía sus problemas: el pasado estaba aquí, en este lugar, y además, no se detenía y cambiaba según el que lo leía o lo veía.

El cuadro de Parmigianino tenía adjuntas, aún antes de que Ashbery escribiera su poema, narraciones: la inmediata a todo autorretrato --sobre todo a

aquellos en los que el pintor se representa en un espejo-- que supone que el pintor, al pintarse, se movió para aplicar el pincel en el lienzo, después de ver su imagen reflejada; las específicas del cuadro, debidas a Vasari, que cuentan la historia de cómo se pintó el autorretrato, de cómo Parmigianino al morir era muy diferente al joven que aparece retratado; la de Freedberg, el crítico que en su *Parmigianino*, calificó al cuadro como una bizzarria en la cual los ideales del Renacimiento se habían distorsionado, pero aun así la armonía ideal se mantenía; la del mundo de los museos, que permite que el *Autorretrato en un espejo convexo* de Mazzola sea observado, junto a otros cuadros de otros tiempos y lugares, por sus visitantes; la de las reproducciones en libros que permiten que muchos más que los visitantes del museo puedan ver al autorretrato-- o lo que queda de él al aparecer en blanco y negro. Así que suponer que el cuadro era un momento fijo en el tiempo, inmóvil debido a la intención del pintor, y nada más equivaldría a suponer que el espectador del cuadro sólo lo ve y ya, que no piensa ni sabe nada respecto al mismo.

En relación a la última característica de las *ekphrasis*, la prosopopeya, vimos que, aunque en algunos momentos pareciera que Parmigianino le habla a Ashbery, éste último dice que no puede ser, que lo único que se tiene es una superficie y que Mazzola no es el que está ahí. Ahora bien, quien nos dice esto tampoco está hablando si hacemos caso a lo que dice. Esta es la actitud contradictoria que aparece todo el tiempo en el poema y que es una de las posibles formas de interpretarlo. Se dice una cosa y después se dice lo contrario: se busca, como vimos en el Capítulo 2, la ambigüedad porque gracias a ellas accedemos a espacios a los que nunca habríamos llegado por medio de una proposición unívoca, como el mismo Ashbery nos ha dicho. Se busca que los límites se diluyan, pero nunca completamente, lo suficiente para que sigamos sintiendo su presencia--como ocurre con el cuadro y con el pintor.

Ahora bien, esta ambigüedad es esencial a cualquier autorretrato, el cual al mismo tiempo que se presenta como alguien --el que retrata--, también se presenta como una representación, como un simulacro, un fantasma de lo que refleja. En este contexto es donde las máscaras juegan un papel principal. Creemos que estamos frente a la presencia de un rostro, el de Parmigianino; sin embargo, antes que nos demos cuenta estamos frente a otro, el de Ashbery. Las máscaras se han intercambiado y lo seguirán haciendo hasta que únicamente tengamos pronombres, pronombres que a su vez se intercambiarán siempre refiriéndose a Parmigianino, a Ashbery, a los lectores, o hasta a sí mismos

como lenguaje. La ilusión de cualquier retrato de presentarse como el producto de las concepciones europeas de individualidad, materialidad y temporalidad se ve resquebrajada por este poema en donde todo cambia infinitamente: la esfera, la ciudad, el poeta, el lector.

En el primer capítulo también vimos cómo a las narraciones inherentes y adjuntas al cuadro se añadían las del poeta escribiendo el poema, las del crítico de arte citando a otros críticos de arte, las del lector y las de la máscara que nos recordaba que estas narraciones no eran más que producto de los sistemas que se encuentran entre nosotros y el mundo y gracias a los cuales nos explicamos, presentamos y representamos a dicho mundo. Gracias al capítulo tercero podemos decir que los lenguajes, verbal y pictórico, son algunos de esos sistemas, que, aunque al interponerse cambian al mundo, son la única manera que tenemos de acercarnos a él. Esta es la razón por la cual las palabras de un poema, los sonidos en una melodía, los trazos y colores de una pintura, son especulaciones, reflejos y reflexiones, lo que se refleja y el reflejo mismo. Son sólo re-presentaciones de ese mundo que queremos alcanzar y que se nos escapa por la acción de representar, pero son también presencias debidas a que estamos dispuestos a aceptar las convenciones que, recordando a George Steiner, nos permiten seguir leyendo y evitan que el arte muera. Es cierto que todas ellas son únicamente superficies, pero superficies convexas que nos acercan a lo que apuntan.

Muchas de estas ideas surgieron de analizar al poema como una *ekphrasis*. Sería muy interesante analizar otros poemas que también lo sean y, ahora sí, por periodos, ver qué concepciones respecto a, por ejemplo, el tiempo y el espacio presentan. Así podríamos ver si lo que pudimos concluir respecto al poema de Ashbery se aplica a sus contemporáneos, o a escritores anteriores, si las oposiciones que normalmente se detectaban aparecían en los poemas o si eran los críticos los que las fijaban --considerando nuestro papel de críticos y reconociendo que, en el momento en que analizamos algo, lo cambiamos. Así podríamos ver qué es lo que los poetas hacen al representar un cuadro o una escultura y si Ashbery y Eliot, a quien cito a continuación para que el primero no se sienta tan solo, son excepciones y la regla general es la que Heffernan propuso:

Words move, music moves  
Only in time; but that which is only living  
Can only die. Words, after speech, reach

Into the silence. Only by the form, the pattern,  
Can words or music reach  
The stillness, as a Chinese jar still  
Moves perpetually in its stillness.<sup>340</sup>

Donde, la ambigüedad de la palabra "still" acerca a los dos poetas.

Al ocuparnos del concepto de *collage*, en el Capítulo 2, hicimos una comparación interartística de tres términos, si recordamos la clasificación de Wendy Steiner. Fue necesario marcar diferencias entre los que, como ya mencionamos, el Grupo  $\mu$  considera distintos tipos de collage: el collage cubista, en el cual se utilizan elementos ajenos a la superficie del lienzo o papel, y el collage surrealista, en el cual se asocian elementos heterogéneos pero dentro del mismo sistema de significación. La necesidad de esta diferencia es importante para así no caer en el peligro de cualquier comparación de tres términos: la base de la comparación, el término intermedio gracias al cual se compara, se vuelve un homónimo y se refiere a algo distinto en cada una de las disciplinas. El problema se resuelve marcando las diferencias y particularizando el tipo de collage al que se está refiriendo.

La extensión del collage al que denominamos cubista a la literatura es muy interesante porque el término también corre el riesgo de nombrar a dos cosas diferentes: aquellas obras plásticas en cuya superficie se añaden fragmentos de otra superficie y a las obras literarias en cuya "superficie" se ha añadido un fragmento de otro discurso verbal. Esto lleva a la pregunta de cuál es la superficie de un poema. ¿El papel? ¿Acaso debemos entender el término metafóricamente, porque un poema puede funcionar aún cuando no esté escrito? ¿Cómo señalar entonces las adiciones? Esto nos lleva a pensar en lo acostumbrados que estamos a leer poesía, y a la forma en la que muchos poetas han utilizado la tipografía para marcar estas rupturas. En estos casos, resulta que el poema sí tiene como superficie el papel en el cual está pegado. Se ha hecho un desplazamiento y las comillas son a estas superficies, lo que el pegamento era a los collages plásticos.

Ahora bien, si nos ponemos tan estrictos-- como el Grupo  $\mu$  lo ha hecho al marcar las diferencias entre los tipos de collages o como Leslie Wolf lo hizo en la cita que dimos en el capítulo-- y suponemos que éstas no serían adiciones

---

<sup>340</sup> Eliot, T.S.; "Burnt Norton" in *Four Quartets* in *The Norton Anthology of American Literature*, Vol. 2. 2nd. ed. New York and London. W.W. Norton & Company, 1985.p.1233 (l.138-144)

reales, podríamos tener collages verdaderos cuando los fragmentos añadidos realmente se recortaran y pegaran en la superficie de la hoja que leemos. Llegamos a otros límites: los de los libros-objetos, en los que cada libro vale como un objeto individual y una copia del mismo es como una copia de un cuadro. Estas consideraciones nos llevaron a detectar otras diferencias entre las obras plásticas y las literarias: la densidad y autografía, términos tomados de Mitchell pero debidos a Goodman, de las primeras si se las compara a las últimas. Así, cada trazo de una pintura significa en relación a todo lo que lo rodea; si ese mismo trazo se presentara sin su contexto no significaría nada. La densidad del lenguaje plástico es la base de su significación. En cambio, las letras del alfabeto, aunque también funcionan por su contexto, pueden ser separadas del mismo y tener algún significado --la "a" es la primera letra del alfabeto y se pronuncia como "a". Con la autografía de una pintura, como Mitchell explica, se quiere decir que tener una copia de la misma no es tener el original: las pinceladas originales, el estilo del pintor y la forma de construir el cuadro son elementos esenciales para la obra; en cambio, el ejemplar que tengo en el cual viene impreso el "Self-Portrait in a Convex Mirror" me permite observar todo lo observable en el poema de Ashbery.<sup>341</sup>

Un análisis más profundo de lo que es la superficie de un poema, tomando en cuenta cómo varios autores han jugado con este concepto --poesía concreta, e.e.cummings, Mallarmé -- también daría muchas posibilidades interesantes y es una opción para investigaciones futuras.

Respecto a la otra definición de collage, la extensión del término a la literatura no presenta problemas: tanto en literatura como en pintura se

---

<sup>341</sup> El poema de John Ashbery se publicó por primera vez sólo y de una forma similar a la de los volúmenes que tengo (Self-Portrait in a Convex Mirror y Selected Poems). Sin embargo, en 1984 Arion hizo una edición del poema en la cual la superficie del mismo es importante. Veamos cómo describe Heffernan dicha edición: "Limited to 175 copies, this edition prints the 552 lines of the poem radially on 27 large paper disks which must be rotated to be read and which are interleaved with circular prints by Willem de Kooning and various other modern masters and by a Richard Avedon photograph that catches a slightly startled, bare-faced Ashbery reaching into the breast pocket of his seersucker jacket, evidently tucking his glasses away so that he will look better for the camera. The whole set of disks is accompanied by a record of Ashbery reading the poem and is encased in a stainless steel canister cut into concentric rings with a bright little convex mirror as its shining hub." (Heffernan, James A.W. "Ashbery's 'Self-Portrait'" in *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993. p.171.) El ejemplo es importante en nuestro contexto porque muestra como en este caso, el de un libro-objeto con voz, la superficie es realmente importante, la edición se limita a 175 copias y cada una de ellas es equivalente a cada grabado de una serie completa. Aún así, consideremos que un grabado nunca ha podido ser comparado a un lienzo al óleo.

pueden asociar elementos heterogéneos, dentro de cada uno de los sistemas de significación de cada una de las disciplinas. Es más, esta es la poética que se encuentra detrás de la poesía de Breton, Huidobro o Reverdy. Aquí sí tenemos una legítima comparación de tres términos.

Los efectos de los dos tipos de *collage* también fueron discutidos y resultaron en cuestiones muy interesantes. Por ejemplo, del collage cubista plástico resaltamos características como el control de la realidad de la obra que representaban los fragmentos añadidos, la existencia de la obra como un objeto del mundo y la nueva relación entre éste último y aquella. Vimos como estas mismas características aparecían en las obras de poetas como Cendrars o Apollinaire. Pero también observamos que a los arriba mencionados, pueden sumarse efectos que resultaron contrarios. Por ejemplo, Pound utilizaba el collage para sumarse a una tradición de la cual quería formar parte. Nada más contrario a lo que los surrealistas querían hacer: acabar con la tradición, ser libres y descubrir, una vez más, el mundo; de esta manera incluyeron en el arte "lo irracional" y buscaron obtener siempre lo ambiguo.

La discusión del término collage y el análisis de sus efectos siempre llevó al mismo lugar: la Otredad, la presencia de otros autores, otros mundos, otros discursos. En la crítica de arte de Ashbery podemos ver lo mismo. Así, por ejemplo, como vimos en el Capítulo 2, el escritor encuentra que en la obra de Esteban Vicente la ambigüedad está al servicio de un nuevo realismo que refleja las realidades del espíritu (más que de la conciencia individual) y el mundo como es percibido por el espíritu: el estado en el cual *Je est une autre* de Rimbaud.<sup>342</sup> También en la crítica de Ashbery encontramos cómo se refiere a collages plásticos y analiza elementos que llama "poéticos" frente a los meramente plásticos. Así, se puede concluir que Ashbery se da cuenta que una imagen pictórica se encuentra contaminada por lenguaje verbal. Recordemos su descripción de las cajas de Joseph Cornell frente a las de Ernst.

Nuestro análisis también mostró cómo algunos poemas de Ashbery eran collages y conseguían los efectos de estos. Así nos referimos a los poemas "The Skaters" y "Daffy Duck in Hollywood". Así también analizamos el poema "Self-Portrait in a Convex Mirror" y pudimos observar cómo las citas que aparecen en él a Parmigianino, a Vasari, o a Berg funcionan como un control de la "realidad" del poema ya que, al referirse a un cuadro, a críticos de arte o de

---

<sup>342</sup> Ver nota 188.

música, hacen referencia al crítico que está escribiendo sobre algo. Sin embargo, en el poema, las citas tienen un papel doble: por un lado recuerdan que un crítico, Ashbery, escribe sobre un cuadro o sobre la muerte y nos da su opinión, reforzada por la opinión de otros; por otro lado, las citas nos recuerdan que alguien las eligió y las colocó en un nuevo lugar, que son comentarios de esta persona enmascarados en el discurso de otros y que esta "persona" también es una máscara de significación --recordemos lo que ocurrió en el Capítulo 1 con los pronombres.

La manera en la que Ashbery trabajó las citas, los fragmentos de otros discursos incluidos en el propio, también problematizó la relación entre la obra y el mundo porque problematizó a este último. Nuestra representación de la realidad no es la realidad, sino una construcción debida al discurso. Al poner al mismo nivel las citas de un crítico de arte y las de un personaje de una obra de teatro, Ashbery nos recuerda que la única forma que tenemos de acceder al mundo, pasado o presente, es a través de textos; que la historia es una construcción como también lo es la literatura o la música; que las únicas relaciones que conocemos con el mundo se las debemos al lenguaje; que la única forma que tenemos de vernos a nosotros mismos es viéndonos como otros nos ven, como un espejo nos refleja.

Esta repetición debida al espejo, en especial si este es convexo, distorsiona. Se trata de una imitación con distancia, una repetición que marca diferencias, además de similitudes. Se trata de parodias. "Homenajes y profanaciones"<sup>343</sup> que son ambiguos y que cuestionan al texto que repiten. Ashbery cita a Vasari e inmediatamente se apropia de su discurso, deja de utilizar comillas, y nos hace conscientes de que, aún cuando las usaba, no sólo nos daba el comentario del italiano sino el propio. El ejercicio crítico que copia de Vasari o Freedberg, se distorsiona de tal forma que al final, puede deberse a Imogen o al lector, quien debe decodificar la ironía existente en todas las repeticiones. Las distorsiones son tales, que al final, nos hacen conscientes de que el lenguaje es incapaz de representar, que a lo único que tenemos acceso es a manierismos que repiten y cuestionan a sus modelos. La deformación se ha convertido en un espejo de escritura y qué mejor metáfora de la misma que el Parmigianino.

---

<sup>343</sup> Ver nota 230.

En el Capítulo 3 presentamos una comparación de cuatro términos. Si Sarduy utilizaba al barroco para explicar los grandes cambios de la historia de la cultura, Ashbery utilizaba al manierismo para explicar la manera en que habita el mundo. Sarduy utilizó la figura de la elipse para explicar el desajuste que el barroco representó frente al Renacimiento y extendió el término hasta hablar de un neobarroco. Ashbery utilizó la figura de Parmigianino para explicar la imposibilidad de referirse a la realidad, donde esta realidad es el mundo que percibimos, el que leemos, el que recordamos. Para Sarduy, la elipse es metáfora del descentramiento; para Ashbery, el manierismo es metáfora de desciframiento y conocimiento.

Sin embargo, en este capítulo existe otra analogía de cuatro términos. La que compara el manierismo de Mazzola con el manierismo de Ashbery. El manierismo de Mazzola marca un periodo de transición de lo que Sarduy llamaría el centro del círculo, el Renacimiento, a los dos centros de la elipse barroca. El manierismo de Mazzola representa el tránsito del sistema medieval y renacentista de las semejanzas hacia un sistema en el cual todo transita. Mazzola representaba su disegno interno y así se acercaba a la Idea platónica, a la realidad. Mientras tanto, el manierismo de Ashbery no tiene centro ni focos. No hay un lugar en el cual podamos detenernos para observar la realidad, porque a la única realidad que tenemos acceso es a la de nuestras construcciones. No hay Idea, pero se sigue buscando y se inventa. El autorretrato de Mazzola jugaba con las proporciones visibles del modelo y presentaba las de un espejo convexo. Si el espectador se colocaba a cierta distancia, la deformación de Mazzola correspondería a la del mismo espectador reflejándose en un espejo convexo. A cualquier otra distancia, la deformación no correspondería a la de la superficie simulada por la media esfera de madera. Por el contrario, desde ningún lugar podremos olvidar que el poema de Ashbery es un poema. Veremos a Parmigianino, a Stevens o a Eliot pero al mismo tiempo veremos el lenguaje, las manchas y trazos sobre hojas de papel. El manierismo de Parmigianino comenzó a indicar el desajuste del centro circular y el de Ashbery repite la explosión de la elipse barroca, esto es del universo significante y de la expansión y cambio constantes; los repite y los simula. Sólo tenemos fantasmas que construimos sabiendo que es lo único que podemos tener.

Ashbery escribe diciendo que es imposible escribir y que él, el que dice que es imposible escribir, es una construcción más, una máscara del lenguaje.

Ashbery escribe que Parmigianino no pudo hacer su autorretrato porque las herramientas que tenía para copiarse se lo impedían; y escribe lo anterior en su propio autorretrato, que entonces también se vuelve imposible y contradice todo lo que en él dice. Con esta paradoja, Ashbery representa lo irrepresentable y el cambio infinito queda incluido, al ser sugerido, en un poema que, como cualquier otro tiene límites.

El poeta se ha referido a todo esto partiendo del cuadro de un pintor, al cual deformó de la misma forma en que deformó a otros poetas, a críticos de arte, a personajes teatrales, a la ciudad que podía ver a través de su ventana y hasta a sí mismo. El cuadro fue el pretexto para seguir escribiendo y el gesto del pintor, de autorretratarse en un espejo convexo, fue repetido, parodiado y simulado. El abismo entre las palabras del poema y la imagen representada por Parmigianino en su autorretrato se estrechó en un fantasma que simuló un autorretrato escrito. El abismo que sí continúa siendo muy ancho es el que separa a los lenguajes de la realidad porque ésta, por sí misma, no tiene ningún sentido y nosotros no podemos habitarla sin inventar dichos sentidos.

# Bibliografía

## Libros de John Ashbery

-- Ashbery, J. ; *And the Stars were Shining*. New York, The Noonday Press-Farrar, Straus and Giroux, 1995.

*April Galleons. Poems by John Ashbery*. New York, Elisabeth Sifton Books-Viking, 1987.

*Hotel Lautréamont*. New York, Alfred A. Knopf, 1994.

*Self-Portrait in a Convex Mirror. Poems by John Ashbery*. New York, Penguin, 1976.

*The Tennis Court Oath. Poems by John Ashbery*. Connecticut, Wesleyan University Press, 1962.

*Three Poems*. New York, The Ecco Press, 1972.

*Reported Sightings. Art Chronicles: 1957-1987*. David Bergman, ed. and int. New York, Alfred A. Knopf, 1989.

*Selected Poems*. New York, Elisabeth Sifton Books. Penguin, 1985. pp. 188-204.

## Libros y artículos sobre John Ashbery

-- Applewhite, James; "Painting, Poetry, Abstraction, and Ashbery" in *The Southern Review*. Spring, 1988. 24 (2) pp.272-290.

- Auster, Paul; cit por *Contemporary Literary Criticism* (1975), tomado de *Harper's*. Noviembre, 1975.
- Altieri, Charles; "John Ashbery and the Challenge of Postmodernism in the Visual Arts" in *Critical Inquiry*. Summer, 1988. 14 (4) pp.805-830.
- "Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem", in *Genre*. V. 11, 1978. pp. 653-687.
- Bedient, Calvin; "Four American Poets" in *The Sewanee Review*. Spring, 1976. Vol. LXXXIV. No.2. pp.351-364.
- Bensko, John; "Reflexive Narration in Contemporary American Poetry: Some Examples from Mark Strand, John Ashbery, Norman Dubie and Louis Simpson" in *Journal of Narrative Technique*. 16 (2) 1980. pp. 81- 96.
- Bloom, Harold; "The Breaking of the Form", in *John Ashbery*. Harold Bloom ed. Chelsea House, 1985. pp.115-126.
- Boyers, Robert; "A quest without an object" in *The Times Literary Supplement*. Friday, September 1, 1978. No. 3987.
- Bromwich, David; "John Ashbery: The Self Against Its Images" in *Raritan*. Spring, 1986. 5 (4) pp.36-58.
- Brown, Merle; "Poetic Listening" in *New Literary History*. 1978 (10) pp.125-139.
- Corn, Alfred; "A Magma of Interiors" in *Contemporary Poets*, ed. and int. by Harold Bloom. New York-Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1986. pp. 235-244.
- Davie, Donald; "Poetry as Taking a Stand" in *Shenandoah*. 29 (1978) ii. pp.45-52.
- Di Piero, W.S.; "Lowell and Ashbery" in *The Southern Review*. 1978, 14. pp. 359-367.
- Erwin, John W.; "The Reader is the Medium: Ashbery and Ammons Ensphered" in, *Contemporary Literature*. XXI, 4 (1980),pp.588-609
- Fink, Thomas A. "The Comic Thrust of Ashbery's Poetry" in *Twentieth Century Literature*. 30 (1); pp.1-14.

-- Heffernan, James A. W. ; "Ekphrasis and Representation" in **New Literary History**. 22, no 2 (Spring, 1991)pp. 297-316.

**Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.** Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.

-- Jackson, Richard; "Writing as Transgression: Ashbery's Archeology of the Moment --A Review Essay" in **Southern Humanities Review**. Vol. 12, 1978 . pp. 279-284.

"Many Happy Returns: The Poetry of John Ashbery" in **Ploughshares**. Vol.12. No.3. 1986. pp. 136-145.

-- Kalstone, David; "Self-Portrait in a Convex Mirror", en **John Ashbery**. Harold Bloom ed. Chelsea House, 1985.pp. 91-114.

-- Kinzie, Mary; "'Irreference': The Poetic Diction of John Ashbery. Part II: Prose, Prosody, and Dissembled Time" in **Modern Philology**. May, 1987. 84 (4) pp.382-400.

-- Lehman, ed. **Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery**. New York, Cornell University Press, 1980.

-- Lindop, Grevel; "On Reading John Ashbery" in **PN Review**. Vol 4, No.4. 1977. pp.30-32.

-- Maus, Fred. E.; "Ashbery and the Condition of Music" in **World, Self, Poem. Essays on Contemporary Poetry from the "Jubilation of Poets"**. Trawick, Leonard, ed. Ohio, The Kent State University Press, 1990. pp.178-186.

-- Miklitsch, Robert; "John Ashbery" in **Contemporary Literature XXI**, 1, 1980. pp. 118-135.

-- Mills-Courts, Karen; **Poetry as Epitaph. Representation and Poetic Language**. Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1990.

-- Murphy, Marguerite S. ; **A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery**. Amherst, The University of Massachusetts Press, 1992. pp.168-231.

-- Molesworth, Charles; "'This Leaving-Out Business': The Poetry of John Ashbery" in **Salmagundi**, 1977. (39) pp. 21-41.

- Moramarco, Fred; "John Ashbery and Frank O'Hara: The Painterly Poets" in **Journal of Modern Literature**, V. 5, 1976. pp. 436-462.
- Perloff, Marjorie G.; "Transparent Selves": The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara", in **The Yearbook of English Studies**. 1978, v.8 pp.171-196.
- Ross, Andrew; "The Alcatraz Effect: Belief and Postmodernity" in **SUBSTANCE**. 1984 (42) pp. 71-84
- Schulman, Grace; "To Create the Self" in **Twentieth Century Literature**. 1977(23) pp.299-315.
- Stamelman, Richard; "Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'" in **New Literary History**. 1985, Spring 15 (3) pp.607-630.
- Wheale, Nigel; "The All, the All in the Poetry of John Ashbery" in **Poetry Review**. 69 (3) 1980. pp.56-60.

#### Libros de teoría literaria e historia del arte

- Abel, Elizabeth; "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix" in **The language of Images**. W.J.T. Mitchell, ed. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.
- Aragon, Louis; **Les collages**. Paris, Hermann, 1965.
- Barthes, Roland; **Crítica y verdad**, 8a. ed. México, siglo veintiuno editores, 1987.
- La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Ediciones Paidós, 1990. (Colección Paidós Comunicación, 43)
- S/Z, 4a ed. México, siglo veintiuno, 1987.
- Bartra, Roger; **La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano**. México, Grijalbo, 1987.

- Bozal, Valeriano; *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, Visor, 1987. 231 pp. (Col. La balsa de la Medusa).
- Breton, André; *Primer Manifiesto del Surrealismo*, en *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid, Ediciones Turner/Fundación F. Orbeagozo, 1979.
- Brilliant, Richard; *Portraiture*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1991.
- De Campos, Haroldo, *Metalinguagem & outras metas. Ensaio de teoria e crítica literária*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.
- De Campos, Haroldo; prol. a Pound, E. *Cantares*. Ministerio da Educação, 1960.
- De Costa, René; *Huidobro: los oficios de un poeta*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984. 215 pp. (Col Tierra Firme)
- De Torre, Guillermo; *Historia de las literaturas de vanguardia. Vol. I*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971.
- Dijkstra, B. ; *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams. The Hieroglyphics of a New Speech*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1969.
- Dubois, C.G. ; *El Manierismo*. Barcelona, Ediciones península, 1980.
- Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Editorial Lumen, 1988.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, 21.ed. México, Editorial Siglo Veintiuno, 1991.
- Gage, John ; *Color y cultura*. Madrid, Editorial Siruela, 1993.
- Gimferrer, Pere, *Max Ernst o la dissolució de la identitat*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A., 1977.
- Golding, John; *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*, 3rd. ed. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1988.
- Gombrich, Ernst. H. *Historia del Arte*. Madrid, Alianza Forma, 1981.

- Groupe µ; **Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image.** Paris, Éditions du Seuil, 1992. p.22.
- Gubern, Román; **La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea**, 3a. ed. Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1993. 426 pp.
- Hartt, Frederick ; **History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture**, new revised edition. London, Thames and Hudson, 1987.
- Hauser, Arnold; **Literatura y Manierismo.** Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
- Hocke, Gustav R.; **El mundo como laberinto. I El manierismo en el arte.** Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.
- Howard, Leslie. Introducción a la 9a. Sinfonía de Mahler. Folleto que acompaña la grabación de la sinfonía, interpretada por la Filarmónica de Viena, dirigida por Lorin Maazel, los días 13, 14 y 16 de abril. Jubile Edition, 150th Anniversary of the Wiener Philharmoniker. Sony. p.3
- Hutcheon, Linda; **A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.** New York, Routledge, 1988.
- A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.**  
New York, Methuen, 1985. p.6.
- Jean, Marcel; **The History of Surrealist Painting.** New York, Grove Press, Inc., 1959. -- Letss, Rosa María; **Introducción a la Historia del Arte. El Renacimiento.** Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A. , 1981. p.43.
- Lotman, Ju.M.; "Problems in the Typology of Culture", in Daniel P. Lucid, ed. trans. and int.; **Soviet Semiotics . An Anthology**, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1977.pp.213-221)
- Lucie-Smith, Edward; **El arte hoy; del expresionismo abstracto al nuevo realismo.** Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1983. p.40
- Merrill, James; "Notes on Corot" in **Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets.** J.D. McClatchy, ed. Berkeley-Los Angeles-London; University of CALifornia Press, 1990.pp.312-321.

-- Mitchell, W.J.T. "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" in *The Language of Images*. W.J.T. Mitchell, ed. Chicago, The University of Chicago Press, 1980. p271-300.

*Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986.

*Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984.

-- Parkinson-Zamora, Lois; Introducción al catálogo de la exposición de fotografía latinoamericana organizada en Houston para FOTOFEST. (Por publicar) p. 6 y 7.

-- Perkins, David. *A History of Modern Poetry*. Harvard University Press.

-- Perloff, Marjorie, *Frank O'Hara: Poet among Painters*. Austin, University of Texas Press, 1979.

-- Perniola, Mario; "Entre vestido y desnudo" en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte segunda. Madrid, Taurus, 1991.

-- Reverdy, Pierre; Nord-Sur, 13, Mayo 1918 en P. Reverdy; *Escritos para una poética*. Caracas, Monteávila.

-- Ricoeur, Paul; *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Europa, 1980.

-- Rodríguez-Monegal E. *Neruda: El viajero inmóvil*, nueva versión ampliada. Caracas, Monte Ávila Editores, C.A., 1967. p.21

-- Sarduy, Severo; *La simulación*. Venezuela, Monte Ávila Editores, C.A., 1982.

-- Sarduy, Severo; *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana.

-- Shearman, John; *Manierismo*. Bilbao, Xarait Ediciones, 1984.

-- Smith, C. Ray; *Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture*. New York, E.P. Dutton, 1977.

-- Stangos, Nikos, comp.; *Conceptos de arte moderno*. Versión española de Joaquín Sánchez Blanco. Madrid, Alianza Editorial, 1986. p.30.

-- Steinberg, L. , *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid, Hermann Blume, 1989.

- Steiner, George; **Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción.** México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Steiner, Wendy; **The Colors of Rethoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting.** Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
- Ulmer, Gregory; "El objeto de la poscrítica", en **La Posmodernidad.** Hal Foster, sel. y prol. Barcelona, Editorial Kairós-Colofón S.A. 1988. pp. 125-163.
- Vasari, Giorgio; **Lives of the Artists.** Vol II. George Bull, trans. London, Penguin Books, 1987.
- Von Seyfried, Ignaz, cit. por Stefan Kunze en "Schiller's Ode and Beethoven's Finale" en el folleto que presenta el disco de la Sinfonía No. 9 d-moll op.125, dirigida por Herbert von Karajan. Hamburgo, Polydor International GmbH, 1984.
- Wescher, Herta. **La historia del collage. Del cubismo a la actualidad.** Versión castellana Enric Vázquez. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.(Col. Comunicación visual)
- White, Hayden; "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" in **Critical Inquiry**, 1980, 7, (i). p. 24.

### Obras literarias de otros autores

- Borges, Jorge Luis; **Ficciones**, 10a. edición. Madrid, Alianza Editorial, 1981, (El libro de bolsillo).
- Calvino, Italo; **Las ciudades invisibles.** Aurora Bernárdez, trad. Madrid, Ediciones Siruela, 1990.
- Cervantes, Miguel de; **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.** Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Dante; **Comedia.** H.F. Cary, transl. in A. Tennyson; "Ulysses" in **The Poems of Alfred Tennyson.** Christopher Ricks, ed. Harlow, Longman, 1969.

**Divina Comedia;** Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, ed. México, REI, 1988.

-- Homero; **La Ilíada.** Vol. I y II. Trad. por Alberto Pulido Silva. México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

**La Odisea.** José Luis Calvo, ed. y trad. México, REI -México, 1992.

-- Huidobro, Vicente; **Altazor,** 6a. ed. prol. de Bernardo Ruiz. México, Premia Editora, S.A., 1986. (Libros del bicho, 19)

-- Paz, Octavio; **El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia.** 3a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

**Salamandra (1958-1961),** 5a. ed. México, Joaquín Mortiz, 1987.

-- Pound, Ezra; "Vorticism" in **Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets.** J.D. McClatchy, ed. Berkeley-Los Angeles-London; University of California Press, 1990. pp.13-22.

-- Shakespeare, William; "Cymbeline" in **The Complete Works of William Shakespeare.** London, Oxford University Press, 1962.

-- Stevens, Wallace; **The Collected Poems of Wallace Stevens.** New York, Vintage Books, 1990.

-- Tennyson, Alfred; "Ulysses" in **The Poems of Alfred Tennyson.** Christopher Ricks, ed. Harlow, Longman, 1969. pp.565-566.

-- Virgilio; **La Eneida,** Cardona, Francesc-Lluís. prol. Barcelona, Edicomunicación S.A.

### Diccionarios y enciclopedias

-- **Diccionario de la lengua española,** 21a. ed. Madrid, Real Academia Española, 1992.

- **Diccionario de símbolos.** Cirlot, Juan-Eduardo; Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1969.
- **Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms.** Makaryk, Irena R. ed. Toronto, University of Toronto Press, 1993.
- **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** Preminger, Alex and T.V.F. Brogan, ed. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- **The Norton Anthology of American Literature, I and II, 2nd. ed.** New-York, London, W.W. Norton & Company, 1985.
- **The Oxford Anthology of English Literature.** New York- London-Toronto, Oxford University Press, 1973.