

01092



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GALERÍAS DE PALABRAS

LA VARIEDAD DE LA ECFRASIS

T E S I S
que para optar por el grado de
Doctora en Literatura Comparada
P R E S E N T A
Irene María Artigas Albarelli



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

A Juan

A Benito

En primer lugar, quiero agradecer a mi director de tesis, el Dr. James Brusseau, a mi comité tutorial, la Dra Luz Aurora Pimentel y la Dra. Rosa Beltrán, y a los lectores de la tesis, la Dra. Nair Anaya, el Dr. José Ricardo Chaves, el Dr. Héctor Perea y el Mtro. Colin White.

Además, después de todos los años que tardé en hacer este trabajo, casi tengo que agradecerles a todas las personas que han estado cerca de mí en diez años, pero quiero mencionar especialmente, y una vez más, a Lois Parkinson-Zamora, Julia Constantino, Claudia Lucotti, Nair Anaya, Rosario Faraudo, Nadia Lie y su apoyo para la estancia de investigación que realicé en la Universidad Católica de Leuven, Brigitte Adriaensen y Horácio Costa.

Finalmente, no quiero dejar de mencionar a mis alumnas y alumnos.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. La crítica efrástica	18
Capítulo 2. El paisaje	65
Capítulo 3. El retrato	124
Capítulo 4. La naturaleza muerta	206
Conclusiones	287
Bibliografía	302

INTRODUCCIÓN

Roland Barthes (1980) comienza su *S/Z* recordándonos que, a fuerza de ascesis, algunos budistas consiguen ver un paisaje completo en un haba (1). Según él, esto es lo que buscaban los primeros analistas del relato, que querían encontrar “la” estructura de todos los relatos. Se trataba de uno de los caminos a los que condujo la búsqueda formalista por establecer qué era “lo literario” y que llevó a un callejón sin salida, como apunta el mismo Barthes al decir que encontrar dicha estructura general era imposible porque el texto no puede perder su diferencia:

Esta diferencia no es evidentemente una cualidad plena, irreductible (según una visión mítica de la creación literaria), no es lo que designa la individualidad de cada texto, lo que lo nombra, lo señala, lo rubrica, lo termina; por el contrario, es una diferencia que no se detiene y se articula con el infinito de los textos, de los lenguajes, de los sistemas: una diferencia de la que cada texto es el retorno(1).

Así, él cree que a los textos no hay que obligarlos a encajar en un modelo general, sino que hay que devolver a cada uno “no su individualidad, sino su juego, recogerlo [...] en el paradigma infinito de la diferencia, someterlo de entrada a una tipología fundadora, a una evaluación” (1). Dicha evaluación debe estar ligada a la práctica de la escritura, el valor que se busca es lo que él llama “lo escribible”, lo

que puede ser escrito, “re-escrito”, del texto. “El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente* [...] el texto escribible somos *nosotros en el momento de escribir* antes de que el juego infinito del mundo [...] sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular [...] que cede en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes” (2). Así, afirma que una interpretación no debe buscar ser la única forma de entrada al texto, no debe intentar acabar con todas las otras entradas posibles al mismo. Sin embargo, ¿cómo evitar seleccionar una de ellas? ¿Es posible encontrar todas las entradas al texto? Si son infinitas, es claro que no. Cada interpretación debe buscar afirmar, “frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible [...] Todo esto quiere decir que en el texto plural no puede haber estructura narrativa, gramática o lógica del relato”(3). Cuando parece que las hay es cuando estamos frente a textos cuya pluralidad no es completa. “Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía, sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura”(2-3). Creo que esta noción de lo escribible está emparentada con “lo literario”, lo que sólo podemos atisbar, caracterizar hasta cierto punto, sabiendo que siempre queda algo que apenas podemos intuir gracias a nuestras interpretaciones y que varía de texto en texto.

Más adelante volveremos a esta idea, pero desde otra perspectiva. Por ahora, digamos que este trabajo intenta apuntar a lo escribible a través de la interpretación de ciertos textos. Para ello, hay que seleccionar una entrada - y he seleccionado la ecfrosis--, pero es importante aclarar que no busco una estructura

general de la misma. Mi interés está en otra parte: en la práctica de una escritura que, como la de los mismos escritores de cada uno de los poemas que analizaré (esta relación entre la poesía y la crítica es característica, como veremos, de las ecfraisis), se sabe sólo una entrada a las redes que articulan a los mismos y que busca explicar cómo se conforma una de las posibles lecturas a cada uno de estos textos.

El trabajo se inserta en los estudios comparativos y en la creencia de que el pensamiento crítico funciona en gran parte gracias a la noción de semejanza; a la formación de metáforas, analogías y modelos; y a su capacidad de revelar “verdades inesperadas”. Steiner (1982) se ha referido a la riqueza de los signos icónicos, esto es, los que poseen cierta semejanza con su referente, para explorar un sistema detalladamente o para rastrear todas las relaciones e implicaciones de un concepto, aun cuando éstas debiliten el impulso original de la formulación icónica (1). Una nueva analogía puede entonces mostrarnos algo que no habíamos visto o puede cambiar nuestra noción de lo que siempre vimos. Así, específicamente para el caso de la analogía pintura-literatura, Steiner escribe: “There can be no final consensus about whether and how the arts resemble each other, but only a growth in our awareness of the process of comparing them, of metaphoric generation and regeneration”(2). Entonces, este trabajo intenta contribuir a dicha conciencia comparativa y explora una serie de analogías (específicamente de ecfraisis), además de que se asume como una analogía más, una pequeña contribución a la conciencia del proceso comparativo.

Definamos ahora los límites del trabajo. Entenderemos ecfraisis como lo hace la crítica contemporánea que considera que es “la representación verbal de una

representación visual” (Heffernan 1993, 3). Ahora bien, según apunta Ruth Webb (1999), en la Antigüedad, el término tenía un significado más amplio que el que tiene en nuestros días, porque se refería a la descripción de una persona, un lugar o una batalla, y no sólo a la de un objeto representativo visual (8). Se trataba de un ejercicio retórico que debía hacer que el público viera lo descrito ante sus ojos, de ahí la importancia del efecto que la descripción producía. Según Webb, la restricción del término “dates not to late antiquity (the broad ancient definition was still familiar to Byzantine writers), nor even to the Renaissance (when the term was used as a translation of *descriptio*, or copied directly from Byzantine sources, where it was used at all), but as far as I have been able to trace its developments only to the mid-twentieth century” (10).

Webb continúa indicando que los primeros en utilizar el término según la definición que seguimos ahora fueron Leo Spitzer (1955) y Jean Hagtrum (1958). El primero de ellos, al referirse a la urna griega del poema de Keats, escribe:

It belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the *ekphrasis*, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, “une transposition d’art”, the reproduction through the medium of words, of sensuously perceptible *objets d’art* (“Ut pictura poesis”) (72).

Con ello, Spitzer marcó la pauta de lo que sería el estudio del término (la forma en que se transponen diferentes medios), subrayó la existencia de una tradición (que

incluía, entre otros, a Homero, Teócrito y Rilke) y apuntó a una de las características que hacen del espacio de la ecfrosis uno muy sensible para la comparación interartística. En dicho espacio, la relación entre la literatura y las artes visuales es tangible; no se trata de una comparación basada en impresiones ni en un “nebuloso sentido de afinidad” (Heffernan 1993, 1).

Por su parte, Hagstrum se centró en la etimología del término (*ek*, afuera y *phrasein*, decir, declarar pronunciar) y restringió aún más el significado del mismo al referirse a que se trataba de poemas que hacían hablar a obras de arte mudas (189-190). A partir de estos dos críticos, Murray Krieger, como veremos en el Capítulo 1, discutió conceptos que llamarían poderosamente la atención y que originarían la escuela crítica de la que se deriva este trabajo. La definición que he decidido seguir, la representación verbal de una representación visual, supone varios problemas. El primero tiene que ver con lo que es representar. En el transcurso del estudio nos referiremos a la idea de representación y veremos cómo aparece en los diferentes poemas que analizaremos. Sin embargo, el problema de la definición de ecfrosis que vamos a usar es que no se refiere más que a poemas que sean representaciones y a obras plásticas que también lo sean. Para no entrar a discutir si lo contrario (el caso del arte abstracto, por ejemplo) es posible, me he limitado a ecfrosis de cuadros figurativos.¹ Sin embargo, el problema ha llevado a diversos críticos (Yacobi (1998) y Clüver (1998), por ejemplo) a buscar definiciones más amplias, como la siguiente: “la ecfrosis es la verbalización de textos reales o ficticios compuestos en un sistema de signos no verbales” (49). Así, Clüver incluye también a textos sobre música, arquitectura y cualquier otro sistema semiótico;

también excluye el problema de lo que es y no es literatura. Para mis fines, la definición de Heffernan es suficiente, pero los problemas planteados por Clüver son apasionantes y señalan un campo de investigación que promete ser fructífero. Por cuestiones prácticas, he decidido escoger sólo poemas y no referirme a ejemplos en prosa –sin contar con los problemas entre determinar cuáles son los límites de la prosa y la poesía—de los que también hay muchos ejemplos (Mack Smith (1995) sobre el realismo literario, Luz Aurora Pimentel sobre Proust (2001), por mencionar sólo algunos).

Ahora bien, ¿cómo se debe estudiar la ecfrosis? ¿Por su disposición a crear un efecto particular en la mente del público, como la retórica clásica la suponía? ¿Es, entonces, un elemento del texto, y no un texto completo? ¿O debemos estudiarla como un término para denominar un género (descriptivo) que debe estudiarse por su composición y tema? ¿Se trata de un término que se refiere a la “macroestructura” de un texto y que, entonces, debe definirse de manera sintáctica y con respecto a los materiales que se ordenan de acuerdo a dicha “macroestructura”? ¿O es un tipo de texto que se define por su relación característica con otro texto? (Scholz 1998, 73-74) En este trabajo exploraremos respuestas a estas preguntas y veremos cómo la ecfrosis ha sido considerada de todas estas formas.

Yo estaría de acuerdo en entenderla como un género descriptivo (con todo el alcance que veremos tiene el calificativo), que debe estudiarse en términos de su composición y tema, y de que se trata de una forma de intertextualidad. Pero esto

¹ El tema de si el arte abstracto puede escapar de ser una representación es muy interesante, aunque se sale de los límites de este trabajo.

se verá más adelante. Lo importante aquí es que, con base en esto, organicé los capítulos que conforman este estudio.

En un trabajo anterior (1995) analicé las relaciones que se establecían entre el “Self-Portrait in a Convex Mirror” de John Ashbery y el *Autorretrato en un espejo convexo* de Parmigianino. Uno de los aspectos que trabajé en esa ocasión fue el del género del retrato y me di cuenta de las posibilidades que el análisis ofrecía. Así que decidí ampliar ese trabajo y estudiar otros géneros de representación pictórica. Mieke Bal (1988, 178) caracteriza a la “poética visual” como una disciplina comparativa que utiliza elementos de análisis que siempre se utilizaron sólo para una de las áreas de la comparación en la otra área. Aquí estoy utilizando una clasificación de la historia del arte para el análisis de poemas, así que podríamos considerar a este estudio dentro de la poética visual.

La jerarquía de los géneros pictóricos se estableció de acuerdo con el “árbol de Porifirio” (Schneider 7) y con la idea de que “la realidad se halla constituida por un orden que va de lo inanimado –provisto o no de cuerpo—pasando por lo animado, hasta llegar al hombre, poseedor de un alma inmortal y obra maestra de la creación” (7). Dicha jerarquía ordenaba, entonces, a los cuadros de la siguiente manera, de mayor a menor importancia: pintura de historia (escenas bíblicas o mitológicas y de “actos estatales” ejecutados por príncipes y potentados), retratos, cuadros de animales, paisajes y naturalezas muertas. Las clasificaciones variaban y llegaban a incluir desde representaciones de temas “morales” de la vida de la clase media francesa de la segunda mitad del siglo XVIII, hasta naturalezas muertas con flores, con frutos o con objetos asociados a cada uno de los sentidos. No podía seguir todas las clasificaciones (que a veces parecen incluir en cada género a un

único pintor y hasta a un único cuadro), así que decidí buscar la más general e inmediata: representación de personas, de lugares y de cosas.

Decidí trabajar con el siglo XX y los poemas que se incluyen en esta selección final son de mediados de siglo en adelante. Originalmente quería explorar los términos “modernismo” y “posmodernismo”, pero el análisis de los poemas me llevó por caminos muy distintos. No rastree lo que le ocurrió al “género” en el siglo debido a que las posibilidades de análisis que se fueron presentando en cada uno de los poemas me obligaban a discutir otros conceptos. Así que, al final, busqué variedad: quería estudiar las posibilidades de la efrasis, la gran gama de formas en las cuales es posible referirse, a través del lenguaje verbal, a algo que, a su vez, es una referencia a otra cosa. Las opciones son tantas que tenemos efrasis en las cuales claramente se marca la referencia visual y otras en las cuales las marcas son borrosas, indeterminadas, casi escondidas; efrasis que intentan obtener la presencia de la fuente visual que es su pre-texto y otras que la evitan por no considerarla importante; efrasis que llevan a callejones sin salida y otras que apuntan a infinidad de caminos; efrasis que son formas de memoria, salvavidas contra el olvido, conjuros casi mágicos y otras que se asumen como un juego de reflejos. Así que, con los criterios que había establecido -poemas que representaran cuadros que a su vez representaran algo y que fueran paisajes, retratos o naturalezas muertas - llegué a la selección final: diez poemas escritos entre 1948 y 1995, en inglés y en español.

El primer capítulo del trabajo es una revisión de los principales estudios sobre efrasis. En él presento los conceptos de quienes considero son los más importantes estudiosos del tema (por lo menos aquéllos cuyas teorías me parecen

más útiles). Reviso el trabajo de Murray Krieger² que considera que la ecfrosis es el paradigma de un principio gracias al cual el texto literario adquiere autosuficiencia lingüística. Para él, la literatura debe restaurar la corporalidad de las palabras y fusionar términos opuestos, como espacio/tiempo, movimiento/inmovilidad. Después resumo el trabajo de James W. Heffernan, quien cree que el término “ecfrástico”, en la teoría de Krieger, se volvió un sinónimo de “formalismo”. Heffernan identifica los elementos que distinguen al “modo” (lucha por el poder entre imágenes visuales y palabras, que es, a su vez, una lucha de género; uso de narrativas enmarcadas y prosopopeya; presencia de fricción representacional, conversión de lo que era un momento detenido en una sucesión de acciones) y lo subraya como uno en el cual la relación interartística es tangible y manifiesta. Su trabajo pretende convencernos de que, a lo largo de la historia de Occidente, es posible rastrear una tradición ecfástica y la profundidad de sus análisis es realmente impresionante.

Los estudios de Grant F. Scott no se encuentran muy lejos de los de Heffernan: él se ocupa de describir la retórica emocional que rodea a la ecfrosis y se refiere a su carácter dividido (que unas veces se presenta como una descripción llana y objetiva, mientras que otras es un ornamento que desvía la atención hacia los temas poco importantes). Su análisis de la “Ode on a Grecian Urn” de Keats, como una alegoría de identidad sexual, poder femenino y miedo masculino, me pareció muy revelador y por eso incluí un resumen del mismo en el capítulo. El trabajo que más ha llamado mi atención sobre el tema es el de W.J.T. Mitchell y su teoría de las tres fases de nuestra respuesta ante un objeto artístico visual (las

² Para la bibliografía completa de los libros de estos críticos, véanse los capítulos específicos

llamadas indiferencia, esperanza y miedo efrásticos) ha permeado el trabajo de todos los demás. Es interesante ver cómo estos tres críticos (Heffernan, Scott y Mitchell) se nutren de lo que hacen los otros dos y van discutiendo los mismos conceptos de formas distintas; con ello, el campo de estudio se vuelve más interesante y complejo. Para Mitchell, la efrasis se caracteriza por su tema y no hay ninguna diferencia a nivel del significante ni del medio representacional entre un texto de este tipo y otro descriptivo. En este capítulo, y a lo largo del trabajo, pueden verse otros conceptos fundamentales que he retomado de Mitchell y que han determinado mi forma de entender la comparación entre las palabras y las imágenes visuales.

Los tres últimos autores a los que me refiero en este primer capítulo son Valerie Robillard, Tamar Yacobi y Peter Wagner. Sus trabajos se nutren sobre todo de las teorías de la intertextualidad y es desde ella desde donde se acercan a la efrasis. Robillard busca una tipología que incluya todas las posibilidades en las que un texto verbal puede referirse a un texto visual y que marque las diferencias en dicha referencia. El resultado es un modelo en dos partes que encuentro muy útil para identificar, caracterizar y analizar un texto efrástico. Por su parte, Yacobi apunta a la necesidad de un modelo efrástico que dé cuenta de las relaciones que se establecen entre el (los) texto(s) verbales y el (los) texto(s) visuales. Para ella, debemos estudiar todos estos casos y no sólo la tradicional relación que incluye un texto verbal y uno visual, además de que no debemos concentrarnos en el estudio de poemas. Así, su trabajo impulsa el análisis de ejemplos de textos en prosa, de estudios temáticos (en los cuales un mismo concepto o tema visual aparece en

del trabajo.

varios textos literarios), de la inclusión de otros sistemas semióticos además del de la pintura, por ejemplo la arquitectura o la escultura. Este capítulo termina con la presentación de términos utilizados por Peter Wagner (intermedialidad, iconotexto) y con la mención de los diferentes campos de los cuáles, según él, la ecfraasis debe nutrirse. Su trabajo enfatiza el carácter retórico de los sistemas semióticos y se refiere explícitamente a la posibilidad de la comparación entre los mismos.

El tema del Capítulo 2 es el del paisaje. Ahí me refiero al desplazamiento que hizo que el término se utilizara tanto para nombrar un escenario natural como la representación pictórica de dicho escenario; además presento algunas de las posibles razones para la ambigüedad del término. Siguiendo a Mitchell, intento estudiar al paisaje como un jeroglífico social que expresa cierto valor, cierto significado y que comunica a las personas, a lo humano y lo no humano. Por ejemplo, en el siglo XV, la pintura de paisaje fue un espacio en el cual se presentaron, entre otros, la posesión del lugar representado, la racionalización del espacio, un paraíso desconocido o ecos de la historia principal representada. El capítulo se centra en cuestionamientos sobre la diferencia entre lo que se representa y la representación, lo natural y lo creado por el hombre, lo que puede hacerse con palabras y con imágenes visuales, el lenguaje y el mundo. Analizo dos poemas de William Carlos Williams (“The Corn Harvest” y “Haymaking”) e identifico las marcas textuales que los hacen ecfraasis de cuadros de Brueghel; me refiero a la manera en la cual los poemas parecen evitar todo impulso narrativo y enfatizan la espacialidad tradicionalmente asignada a los objetos visuales. Williams parece intentar presentar el objeto por medio de su poema, así que rastreo en la historia de

la representación, y las formas de entenderla, la razón por la cual Williams considera que fracasa en su intento.

El siguiente poema que analizo en ese capítulo es “El Bosco” de Rafael Alberti y me refiero a cómo crea imágenes que expresan el cuadro, y cómo la imaginación se sobrepone a la indiferencia efrástica presente en el ejemplo de Williams. Identifico temas importantes en el cuadro (el del “mundo al revés”, la utilización de monstruos, lo que le ocurre a los límites entre alta y baja cultura) y los busco también en el poema. Así, concluyo que el poema de Alberti no es un texto autocontenido y es un intento por regresar al lenguaje su capacidad de “medium”, esto es, de acceso al mundo. En el último poema analizado en ese apartado, el de “The Seed Cutters”, de Seamus Heaney, analizo la referencia a uno de los cuadros de Brueghel y concluyo sobre la manera en la cual una idea de paisaje es más poderosa que el paisaje mismo. Utilizo los elementos del modelo de Robillard para analizar esta efrasis y rastreo otra de las tradiciones de representación en Occidente para la cual el término “imagen” reside en la idea de semejanza “espiritual”. El poema de Heaney evidencia la enciclopedia cultural compartida por los signos visuales y verbales; además, enfatiza nuestro papel como “constructores de referentes”.

En el Capítulo 3 presento las diferentes nociones sobre las cuales se hicieron retratos a lo largo de la historia: retratos en los cuales se buscaba una semejanza fisionómica para referirse a la identidad de un ser humano; aquéllos en los cuales la identidad se define por pertenecer a cierta institución social o política; aquéllos en donde se busca pintar la interioridad del retratado, ya que esa es la verdadera esencia del individuo y no lo meramente visible. Así, resulta que la historia del

retrato se encuentra ligada a los cambios en los conceptos relacionados con la identidad personal y a los relacionados con qué aspectos de dicha identidad se pueden o se deben retratar. En el siglo XX, por ejemplo, el retrato cuestionó que la semejanza visual con un modelo vivo fuera necesaria, apropiada y hasta posible para representar la identidad. En el análisis del poema de John Ashbery sobre el *Autorretrato en el espejo convexo* de Parmigianino me refiero al carácter contradictorio de todo retrato que, como cualquier sistema semiótico representativo, tiene un referente externo y también niega dicha referencia. En el poema de Ashbery se hace explícita esta contradicción y se une a la noción de que la identidad es múltiple e inaprensible. Reviso obras de Ernst, Picasso y Miró para ejemplificar la manera en la cual presentan diferentes nociones de identidad: como un palimpsesto, como parte de un proceso de reconocimiento que no depende de los conceptos tradicionales de semejanza, como lo que se registra en un momento exacto de ruptura y alienación, y por el establecimiento de genealogías. Esto me lleva a analizar en el poema la multiplicación de pronombres, el uso de máscaras y la noción de que el lenguaje es una barrera para acceder al mundo, además de ser la única herramienta que tenemos para relacionarnos con él.

En el apartado dedicado al poema de Margaret Atwood analizo la forma en la cual el género marca la efrasis y cualquier representación de una mujer. En el siglo XVIII, por ejemplo, se pensaba que había que representar la virtud femenina, misma que se basaba en la falta de interioridad, constancia y unidad personal; en el siglo XIX, se representó a la mujer como un ideal que seguía ciertos patrones y, por eso, la *Olympia* de Manet resultó un problema. El análisis del poema de Atwood se centra en el carácter equívoco de cualquier efrasis y lo relaciona a la ambigüedad

del cuadro del francés, a la del mismo poema y a la subjetividad de cualquier descripción. Aquí también se presenta el modelo Medusa que Heffernan piensa característico de muchas ecrasis y la manera en la cual la mirada femenina se vuelve una amenaza en los poemas “My Last Duchess” de Robert Browning y “On the Medusa of Leonardo da Vinci” de Shelley. El poema de Atwood busca dotar a la imagen femenina del poder de la palabra para, así, desmitificarla y dar a la mujer un lugar como sujeto. La idea principal es marcar lo diferente que es el concepto de identidad y sujeto masculinos, frente a los femeninos, y explorar si la opción de Atwood presente en este poema es satisfactoria. En el poema de Walcott sobre el cuadro *El jinete polaco* de Rembrandt, la identidad reside en el concepto de otredad y en la identificación con el entorno, el pasado y la cultura. Las diferentes interpretaciones del cuadro dan la pauta para analizar el poema de Walcott. De esta manera, me refiero a las genealogías que se establecen en ambos, a la alusión a la mirada en el poema y a cómo es un ejemplo del miedo ecrástico descrito por Mitchell. Se trata de un poema híbrido, un espacio impuro y fragmentario que puede explicarse gracias a teorías como la del caos y el rizoma.

El último capítulo del trabajo es, tal vez, el que se refiere al género que más me gusta, la naturaleza muerta, y empieza con una revisión del origen y uso del término. La naturaleza muerta se localiza en la intersección de tres zonas culturales que son la de lo relacionado con la mesa, los interiores domésticos y los objetos que rodean al sujeto en su espacio doméstico; la de los sistemas semióticos que codifican lo que ocurre en dichos espacios y los discursos que relacionan a estos eventos supuestamente “insignificantes” con los espacios de la ideología, la sexualidad y la clase social; y la de las técnicas y tradiciones pictóricas específicas para representar

estos espacios. Los elementos característicos de este género son su retórica (basada sobre todo en la alegoría, el oxímoron y la paradoja); el ilusionismo visual que termina siendo autorreferente y se revela como artificio; y el tema de la *vanitas*, la alusión al transcurso inexorable del tiempo, la brevedad de la vida y el destino final de todo.

La identificación de las marcas textuales efrásticas estructuran el análisis del poema de Octavio Paz, "Objetos y apariciones". Además, el análisis es una aproximación a la obra de Joseph Cornell que considera el título del poema de Paz; así, presenta ciertas reflexiones en torno al collage, el surrealismo, la indeterminación de las cajas del norteamericano y su concepto de arte. Entonces me refiero a la manera en la cual el poema de Paz va construyendo su sentido: presenta un ilusionismo como el que caracteriza a otras naturalezas muertas y, al hacerlo, acciona diferentes niveles de realidad; la yuxtaposición de sus estrofas tiene efectos similares a la yuxtaposición de objetos en el trabajo de Cornell, aunque hay una gran diferencia entre ambas obras. En el trabajo del mexicano la metáfora es un puente al mundo, mientras que en el del estadounidense siempre hay algo que apunta a que no se puede entender nada por completo. En este apartado introduzco ciertos temas que ampliaré al referirme al poema de Bishop, por ejemplo el carácter redundante y suplementario de la naturaleza muerta y la efrasis.

El siguiente apartado se ocupa de un poema que, además de ser una efrasis, tiene otra característica fundamental: es una traducción que hizo Elizabeth Bishop del poema de Paz. Como la naturaleza muerta, la traducción ha sido considerada un género menor en Occidente. La idea es apuntar que el concepto de traducción se inscribe en sistemas culturales, históricos y políticos, por lo cual varía con el tiempo

y el espacio. Para analizar la traducción de Bishop, considero diferentes aspectos; por ejemplo, establezco que la idea de una traducción literal y transparente requiere de un acto de fe como el del ilusionismo de las naturalezas muertas. Sobre todo considero a la traducción como un metatexto, un comentario crítico que muestra ciertas características del texto del cual surge y que hace notar la forma en la cual este último construye el sentido. Así, el poema de Bishop continúa el proceso de creación de significados comenzado por Paz (y Cornell, antes que él). Trabajo con conceptos desarrollados por la teoría feminista de la traducción, como el suplemento, los prefacios y pies de página, y el secuestro, y muestro cómo la traducción de Bishop nos hace conscientes de la forma en la cual funciona el poema de Paz.

El último poema que el trabajo analiza es “Botines con lazos” de Vincent Van Gogh”, de Olga Orozco. A partir del análisis de las naturalezas muertas de Sánchez Cotán y Zurbarán, me refiero a cuestiones como qué sucede cuando se presta atención a lo insignificante, de qué forma se nos puede enseñar a ver lo mismo de otra manera y cómo estos extrañamientos cuestionan el mundo, sus objetos y nuestra relación con ellos. El trabajo de estos dos pintores españoles establece un protocolo de distancia, característico de muchas obras del género de la naturaleza muerta, que se colapsa en el trabajo de Van Gogh y en el poema de Orozco. Lo mismo ocurre con otros elementos, como el carácter impersonal de los objetos representados y la intercambiabilidad de los sujetos dueños de dichos objetos. Van Gogh consigue que sus naturalezas muertas sean retratos gracias a las distorsiones en la perspectiva, los contextos y combinación de colores, las pinceladas y la selección de objetos que se convierten en símbolos. Orozco lo consigue gracias a su

uso de la metáfora, y el modelo metafórico, que Ricoeur supone como paradigma del desplazamiento desde el ámbito de la percepción sensorial hasta el del lenguaje (desplazamiento que respondería a lo que buscaba Cornell y a lo que encontró Paz), explica la manera en la cual dicha figura consigue hacernos ver las cosas como nunca las habíamos visto; además, nos obliga a participar activamente en la lectura y romper el protocolo de distancia de otras naturalezas muertas. El poema de Orozco es, sobre todo, una manera de describir emparentada con aquella concepción de la imagen como una semejanza espiritual, que desconfía de las apariencias y que pretende mostrar otra forma de ver.

No quisiera terminar esta Introducción sin subrayar, una vez más, el carácter comparativo del trabajo y mi interés en buscar analogías entre las disciplinas que puedan enriquecer la forma en la cual entendemos cada una de ellas. De esta manera, aunque como Barthes, sí creo que no podemos encontrar un modelo completo que dé cuenta de todo lo que ocurre en cada una de las efrasis, por lo menos podemos, analizando algunas de ellas, ver lo que no habíamos visto antes o ver de otra forma lo que siempre vimos. Espero que el trabajo lo consiga.

CAPÍTULO 1. LA CRÍTICA ECFRÁSTICA

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.

T.S.Eliot

En 1965, Murray Krieger presentó un artículo que daría nueva vida a un término que parecía olvidado: la ecfraasis. En ese artículo, “The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited”, se define el término como “the imitation in literature of a work of art ” (Krieger 1967, 106). El objeto de imitación, la obra plástica, es una obra espacial que se convierte en una metáfora de la obra temporal y parece quedar capturada en dicha temporalidad. Es también un símbolo del mundo de las artes plásticas, congelado y detenido, que debe ser sobrepuesto al mundo cambiante de la literatura para detenerlo. Sin embargo, Krieger no se limita a definir el término, sino que hace que este movimiento de la ecfraasis se convierta en un principio por el cual un poema adquiere autosuficiencia lingüística y formal:

Central to a poem’s becoming successfully poetic, as I have tautologically put it, is the poem’s achieving a formal and linguistic self-sufficiency [...] That is, through all sorts of repetitions, echoes, complexes of internal relations, it converts its chronological

progression into simultaneity, its temporally unrepeatable flow into eternal recurrence; through a metaphorical bending under the pressure of aesthetic tension, it converts its linear movement into circle (1967, 105).

Krieger resalta el uso de metáforas espaciales --línea y círculo-- para referirse a la deseada autosuficiencia del poema y lo atribuye a la necesidad de convertir la transparencia del medio verbal en la solidez física del medio plástico. Sus ideas se derivan de la noción que supone que las imágenes poéticas son imágenes sólo en un sentido metafórico. Aunque ésta es sólo una manera de comprender las imágenes poéticas, y en el Capítulo 2 me referiré a otra forma de hacerlo, sigamos el argumento de Krieger.

Cuando un pintor pinta algo -- un árbol es el ejemplo de Krieger-- la imagen que crea se presenta corporalmente ante nosotros. La palabra "árbol" es sólo un signo que señala cierta configuración preestablecida en nuestra memoria visual --la imagen poética-- y consigue su efecto cuando niega su propia esencia; una palabra nos hace pensar en alguna otra cosa y no en sí misma. Sin embargo, para Krieger, la principal función de muchos elementos poéticos-- ritmo, metro y metáfora, por ejemplo-- es liberar a las palabras de su relación con el significado, liberarlas de su mero papel referencial y restaurarles la corporalidad exigida a un medio verdadero. Si la poesía aspira a esa corporalidad, entonces, una de las formas por las cuales puede conseguirla es siguiendo el movimiento intrínseco a toda efrasis, movimiento que Krieger ejemplifica refiriéndose al uso de la palabra "still" en los versos de nuestro epígrafe. En esta palabra se puede identificar la fusión de elementos opuestos, nunca/siempre, en relación al movimiento:

as still movement, still moving, and more forcefully, the stilling of movement: so “still” movement as quiet, unmoving movement; “still” moving as a forever-now movement, always in process, unending; and the union of these meanings at once twin and opposed in the “stilling” of movement, an action that is at once the quieting of movement and the perpetuation of it (1967, 109).

La poesía fusiona también elementos opuestos: el espacio y el tiempo. Krieger toma esta idea de un trabajo de Joseph Frank llamado “Spatial Form in Modern Literature” (1945). En este artículo, Frank hace referencia al libro *Laocoön* (1766) de Lessing, en el cual se asevera que la literatura y las artes plásticas difieren en sus leyes fundamentales de creación ya que trabajan con diferentes medios. Las artes plásticas tienen como medio de simbolización el color y la forma en el espacio, mientras que la literatura hace uso de sonidos articulados en el tiempo. La primera expresa su tema gracias a la yuxtaposición de elementos, mientras que la segunda lo hace por medio de elementos consecutivos. Para Lessing, ambas actividades deben armonizar con la cualidad esencial de su medio, así que las artes visuales deben presentar el aspecto visible de los objetos en yuxtaposiciones hechas en un instante de tiempo, mientras que la literatura debe basarse principalmente en alguna forma de secuencia narrativa.

Sin embargo, Frank expone que la literatura moderna sigue un camino que se opone a la concepción de Lessing. Algunos ejemplos que este crítico da son la poesía imaginista, la cual, según Pound, debía constituirse por imágenes, definidas como complejos intelectuales y emocionales en un instante de tiempo; las yuxtaposiciones de imágenes en el tiempo que presenta Eliot en *The Love Song of Alfred J. Prufrock*; y la dislocación de la temporalidad del lenguaje en

Un Coup de dés de Mallarmé, con la autonegación del lenguaje y la creación de un híbrido pictográfico. También se refiere a la escena de la feria en *Madame Bovary*, donde Flaubert disuelve la secuencia temporal al ir y volver a los diferentes niveles de acción: la gente en la calle observando el ganado de la exposición; los oficiales que, al mismo tiempo, en una plataforma dan sus discursos; y Rodolfo y Ema observando desde un balcón lo que ocurre abajo mientras conversan. Durante esta escena, el flujo temporal narrativo de la novela se ha detenido y la atención debe fijarse en la interacción que ocurre entre los diferentes niveles. Joyce hace lo mismo, prosigue Frank, en el *Ulysses*, novela compuesta por un gran número de referencias y autoreferencias que se relacionan entre sí independientemente de la secuencia temporal narrativa. Como en una pintura, es necesario conocer el todo para entender las partes; es necesario haber leído el libro para que entonces todas las referencias se acomoden y se comprendan como partes de un todo. Joyce, según Frank, no puede leerse, sólo releerse.

Para Frank, la literatura moderna se caracteriza por “espacializar” lo que esencialmente es temporal. Krieger supone que el ideal de la poesía es también la espacialización y que gracias al principio efrástico, el lenguaje verbal es autosuficiente. Para ambos críticos, el tiempo y el espacio son opuestos, y la literatura es una excepción que consigue unirlos. A partir de estos conceptos, sobre todo de los presentes en el artículo de Krieger, se inauguró una escuela crítica que tendría como punto central la noción de ecfraasis. Sin embargo, ningún otro estudio ha extendido tanto el término como él. Según James A.W. Heffernan, en su libro *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), Krieger estiró tanto el concepto de ecfraasis que ya no servía para referirse a ningún grupo especial de obras: “it merely becomes a new name for formalism [2] If ekphrasis is simply a weak

metaphor {Krieger's words} for poetic integrity and a continuing threat to poetic vitality, its critical value is minimal. To maximize its critical value, we must identify the distinguishing features of ekphrasis as a literary mode" (Heffernan 1993, 192). En consecuencia, el libro de Heffernan es el intento por "maximizar" el valor crítico del término, al identificar los elementos que distinguen a este modo literario.

Ahora bien, ¿cuáles son las razones por las que Heffernan piensa que el término es tan importante como para hablar de un "modo" literario con elementos claramente distintivos? En las ecfraisis, a las cuales define como las representaciones literarias del arte visual, este crítico encuentra implícita la lucha por el dominio entre imágenes y palabras; al evocar el poder de una imagen silenciosa, la ecfraisis busca someter a ésta a la autoridad del lenguaje verbal. El estudio de esa lucha por el poder es la nueva línea de investigación que él considera seguirán los estudios de literatura y artes visuales en general. Esta lucha, como todas, se encuentra claramente marcada por diferencias de género. Se trata de un duelo entre miradas femeninas y masculinas, entre una voz masculina que intenta controlar a una imagen femenina que lo amenaza y lo hechiza; entre una narrativa masculina que intenta sobrepasar el impacto congelador de la belleza que posa en el espacio. Otra razón para estudiar este género, sigue Heffernan, es que en ellas la relación entre la literatura y las artes visuales es tangible y manifiesta; no se trata de una "comparación" basada en impresiones, ni en un mero acto de yuxtaposición basado en un nebuloso sentido de afinidad. Finalmente, considera que, aunque apenas se comienza a escribir su historia y su teoría, la ecfraisis es un modo que surgió desde la Antigüedad clásica --en la descripción del escudo de Aquiles en *la Ilíada*-- y que sigue apareciendo en la actualidad --su ejemplo es el "Self-Portrait in a Convex Mirror" de John Ashbery (1974), aunque yo también me

referiría a los “Melismas para Gunther Gerzso” publicados por Francisco Hernández en septiembre de 1996, sólo por mencionar algo más reciente.

El análisis que Heffernan hace de la descripción del escudo de Aquiles ilustrará la forma en la cual este autor se acerca a las ecfraisis. Sigamos sus razonamientos. Las obras de Homero fueron escritas en el siglo VIII A.C., aproximadamente cuando comenzó la escritura en Grecia. Esto hace a Heffernan aseverar que la ecfraisis en Occidente es tan antigua como la escritura y suponer que la descripción del escudo de Aquiles, del libro 18 de *La Ilíada*, invita a comparar los nuevos poderes de la escritura con los de las artes visuales, mucho más antiguos. Esta idea se ve reforzada por lo que escribe Roberto Calasso (1994):

la Ilíada se basaba en un juego de palabras, en el cambio de una letra. Briseida, Criseida. El objeto de la disputa que está en el origen del poema es Briseida *kallipáreos* “la de hermosas mejillas”: Agamenón quiere que sea cambiada, sustituida por Criseida *kallipáreos* “la de hermosas mejillas”. Sólo una letra separa a las dos doncellas. Y no “por amor de una muchacha”, repite infantilmente Aquiles, se desencadena la disputa, sino a causa de la sustitución, como si el héroe presagara que en aquel acto se apretaba el nudo corredizo que ningún héroe, y nadie de las generaciones siguientes a los héroes, desataría (1994, 88).

Si el libro se basa en esas sustituciones, el pasaje de la descripción del escudo de Aquiles nos invita a comparar la escritura con las artes visuales.¹ Esta

¹ Decir que la escritura sustituye a las artes plásticas me parece demasiado radical, sin embargo ese movimiento parece comenzar. Homero escribe sobre hombres y mundos espléndidos que en su época ya habían desaparecido. No había palacios de altos techos, ni joyas asiáticas, ni copas de oro labrado. El esplendor, que Homero relaciona siempre con

invitación aparecerá, de manera explícita o implícita, en toda ecfrosis y es una de las características que Heffernan comienza a delinear llamándola fricción representacional. Homero nos recuerda que está representando una representación cuando, al escribir lo que Hefesto forjó, dice:

También presentó la figura de un barbecho de tierra nueva; un campo fértil, extenso y labrado ya por tercera vez. Numerosos labradores hacían ir y venir las bestias con sus arados [...] La tierra se ennegrecía detrás de ellos y aunque hecha de oro, su color era semejante al de la tierra arada; un verdadero milagro artístico. (1986, II, 134)

La maestría del herrero divino consigue incluso que el oro adquiriera el color de la tierra arada. El poeta hace implícita la confrontación entre su narrativa y el medio del artista plástico. En ocasiones, el medio utilizado por el herrero se aproxima o es idéntico a lo que representa. Así, en los versos: “Se habían depositado dos talentos de oro en el suelo y debían entregarlos a aquél de los dos que pronunciara la sentencia más justa”, los talentos de oro estarían

lo bello y bueno, sólo estaba en su mente. “Entre los objetos que tocaban había ánforas y vasos en los que se repetían, testarudas, unas figuras geométricas, como si de repente hubieran pensado que sólo importaba una cosa: el perfil, la línea angulosa y clara, la separación. En la inmensa ánfora del Dipilon, hay innumerables fajas de motivos geométricos hasta que, encuadrada entre ellas, aparece una escena con figuras humanas. Es una ceremonia fúnebre, y los hombres son perfiles negros, de músculos muy visibles, sin rostro. El cuerpo del muerto está colocado en un largo féretro, como un insecto peligroso” (98). Nada más alejado del escudo de Aquiles y de las escenas representadas en él. En un sentido, las palabras poco a poco van sustituyendo a las creaciones plásticas representacionales. Esta sustitución es fácil de observar en las obras de los sofistas. Más adelante me referiré a ellos. Sin embargo, en las obras homéricas: “Cualquier idea de progreso es refutada por la existencia de la *Ilíada*. La perfección del primer paso hace risible cualquier pretensión de ascensión progresiva. Pero, al mismo tiempo, la *Ilíada* es una acción provocativa con respecto a las formas, las desafía y las abarca en un abanico que todavía debe abrirse. Y eso precisamente gracias a la claridad imperativa con que es excluido, y casi expulsado, de su interior aquello que después, durante siglos, se articularía en la palabra. Ese inicio perfecto evoca con su aparición contrapesos ausentes, Mallarmé”(99).

representados por pequeños discos trabajados en el mismo metal. De la misma manera, Homero narra:

Igualmente plasmó una grande y hermosa viña de oro, cargada totalmente de uvas, pero los racimos que colgaban eran negros; las cepas estaban apuntaladas por rodrigones de plata de un extremo a otro del viñedo. A su alrededor se había trazado un foso de color de lapislázuli y un seto de estaño(1986, II, 133).

¿Cómo saber si Hefesto representó una viña de oro, o si esta cualidad áurea se debe a la descripción de Homero? La misma pregunta surge respecto a los rodrigones de plata, el seto de estaño y respecto al “resplandeciente bronce” que revestía a los guerreros que acosaban la segunda ciudad representada. ¿Es el bronce que reviste a los guerreros, el que utilizó Hefesto para representar este revestimiento, o ambos? Esto nos hace recordar que no tenemos el escudo de Aquiles para contestar nuestras preguntas. La descripción homérica es, en consecuencia, una ecfrosis nocional².

Hasta ahora nos hemos referido al pasaje de Homero como una descripción. Las implicaciones de esta aseveración también son analizadas por Heffernan. Tradicionalmente se ha hecho una división entre narración y descripción. Según Heffernan, la narración ha sido definida como la representación de objetos o personas en movimiento, mientras que la descripción es la representación de objetos o personas inmóviles. Hay que notar los problemas en estos conceptos: la narración supone un entramado de acciones (debido a una temporalidad o una causalidad) y la descripción puede

²Este término se debe a John Hollander (1988), quien lo define como la descripción de un objeto plástico que no existe más que en la ficción de la misma descripción.

utilizar verbos de movimiento sin convertirse en una narración mientras no exista una trama. Ahora bien, sí estoy de acuerdo con Heffernan cuando cita a Genette y escribe que el efecto en una descripción suele ser el de suspender el tiempo; así, “ [it] spreads the narrative ‘in space’, and thus serves as a ‘mere auxiliary of narrative’, as ‘the ever necessary, ever submissive, mere emancipated slave’” (Heffernan 1993, 5). Si la ecfrosis, continúa Heffernan, representa formas fijas, entonces parecería estar ligada a la descripción, pero, como puede observarse en las citas a Homero, lo que se tiene ahí son narraciones de acciones sucesivas: las figuras que el arte visual parecía haber detenido bailan, pelean, trabajan la tierra, discuten. Heffernan resuelve esta contradicción recordando a Genette, de quien son las definiciones anteriores, y negando la existencia de una barrera categórica entre narración y descripción. La narración pura no existe y la descripción del escudo de Aquiles narra la historia de cómo Hefesto forjó el escudo o la historia de la disputa en el mercado. Esta es la razón por la cual, otra de las características que Heffernan encuentra en toda ecfrosis es la animación de “the fixed figures of visual art, turning the picture of a single moment into a narrative of successive actions” (1993, 4).

Es importante notar cómo para Heffernan, a diferencia de Krieger, la ecfrosis no representa la fusión de elementos opuestos. Tiempo y espacio, narración y descripción no son antagónicos necesariamente. Al respecto Heffernan discute lo que llama representación multitemporal, recordando a Ingarden. Para él, los eventos que transcurren en el tiempo nunca son representados en todas sus fases. Se presenta un momento, una fase aislada -- larga o corta-- y después otra. Lo que ocurre entre ambas queda indeterminado. Se representan segmentos aislados de una realidad de la cual nunca podrá copiarse su continuidad en flujo constante. El tiempo representado, concluye

Heffernan, es análogo al espacio representado, y nunca podrá ser más que uno o varios segmentos del espacio real. Sin embargo, su análisis sigue refiriéndose a tiempo y espacio. Más adelante hablaremos de esto en detalle.

Otro de los elementos que Heffernan analiza en el pasaje homérico es lo que llama narrativas enmarcadas, *framed narratives*. Una vez más podemos notar cómo vuelve siempre a las categorías espacio-tiempo. Por el término narrativa enmarcada, Heffernan designa la manera en la cual la ecfrasis se encuentra verbalmente delimitada, de manera abrupta, sin explicaciones causales ni consecuencias decisivas. Cada una de las secuencias narrativas sobre las figuras del escudo --la representación del universo, los fragmentos sobre las dos ciudades, la vida en el campo-- se interrumpe para explicar cómo las figuras y objetos fueron hechos. Así, lo que había estado fijo y puesto en movimiento, vuelve a fijarse para dar paso a otra narración más. Sabemos que existe una disputa en la ciudad, pero no sabemos quiénes discuten, ni de qué ciudad se trata. En la ecfrasis homérica, a diferencia del resto de la obra, el contexto se ha eliminado, lo mismo que los nombres y las historias completas de las figuras representadas.

Esto último nos hace pensar en la relación que existe entre la descripción/narración del escudo de Aquiles y *La Ilíada*. A primera vista, explica Heffernan, el pasaje parece estar totalmente separado del resto de la obra, pero aparece en un punto muy importante del poema: cuando Aquiles decide finalmente regresar a luchar con los aqueos, olvidar su cólera contra Agamenón y vengar la muerte de su amigo Patroclo. La creación del escudo y su entrega a Aquiles lo mandan a enfrentarse a su destino y no retrasarlo más. El momento es tan importante que incluso Zeus reúne a todos los dioses. Hasta las Ninfas menores y los ríos son llamados. Todos esperan una señal para librar la última batalla de Aquiles. Es el honor que Zeus le brinda ya que debe morir

de cierta manera y en determinado instante: la batalla será difícil, indecisa, furiosa y doble. Los brazos de los hombres se verán impulsados por los de los dioses que los acompañan. La ira de Aquiles podría hacerle tomar Troya, pero no es el momento para que esos muros caigan. El orden no puede romperse y la intervención de los dioses en la batalla sube la tensión hasta su máximo y la equilibra.

El escudo también representa el mundo que Homero intenta conservar: la civilización micénica del s. XII.A.C.³ La ciudad rodeada de fuerzas armadas de los versos 509-16 (1986, II, 133) evoca la lucha por conquistar Troya y la escena de los leones que atacan al toro (1986, II, 135) recuerda la muerte de Patroclo. Las escenas de guerra y paz representadas muestran la forma de vivir de los griegos y el escudo mismo es intercambiable por Aquiles, quien es entonces el escudo de todo el mundo griego. Además, como el mismo Périda, el escudo participará en batallas y sufrirá sus efectos al ser atravesado por la lanza de Eneas y golpeado por Héctor.

What does it mean, then, that the shield is prodigally ornamented with scenes of human life --that the shield represents precisely the life it is ostensibly designed to protect? What does it mean that every one of the figures in the designs of the shield is unshielded, unprotected, fully exposed to the spears of the enemy? It suggests, at the very least, that this meticulously wrought piece of armor is a radically ambiguous symbol of protection. If Aquiles is himself the shield of Mycenaean civilization, he is nevertheless shielding himself behind something that symbolically offers that civilization to the enemy, and that will eventually prove unable to protect his own life (Heffernan 1993, 11).

Esta ambigüedad del escudo, prosigue Heffernan, se ve acentuada por la indeterminación del lenguaje utilizado para describir sus materiales y su construcción. Recordemos la ambigüedad en la descripción de los setos, los rodrigones y del bronce que cubría a los sitiadores de la ciudad. Recordemos también que el escudo estaba hecho de estaño, oro, bronce, plata, pero no sabemos exactamente qué escenas estaban hechas de qué material, ni sabemos nada de la escala según la cual es posible representar al sol, la luna, las constelaciones y dos talentos de oro.

La última característica a la cual Heffernan se refiere como común a las ecfraisis es la prosopopeya, aquella figura que da voz a un objeto mudo e inanimado. En el pasaje homérico no hay ningún personaje que hable, pero el poeta menciona sonidos que surgen de las figuras del escudo. Mencionaremos únicamente el canto del himeneo que se desarrolla en la primera ciudad (1986, II, 133) o la música que sale de las flautas de los dos pastores que morirán a manos de los sitiadores (134). En las ecfraisis siguientes, a diferencia de ésta en la cual los sonidos se reportan como si el poeta los oyera, la prosopopeya aparece como el discurso de alguna figura representada.

Para acabar con el análisis de Heffernan de la descripción del escudo de Aquiles quisiera referirme al tema de la rivalidad que el crítico encuentra presente en ella. Anteriormente vimos cómo el lenguaje del poeta rivalizaba y desplazaba el escudo forjado porque se trataba de una ecfraisis nocional. La rivalidad inunda todo el pasaje: Hefesto es superior a cualquier mortal, hasta a Tiquio. La palabra que se utiliza para describir el comienzo de la fragua del escudo es *daidallon*, “elaborar diseños en él”. Así, Hefesto se convierte también en el rival de Dédalo, creador del laberinto y castigado con la muerte de su hijo,

³Ver nota 2.

Ícaro, por su ambición artística. Hefesto intenta recrear el arte de Dédalo al *daidallon daidala* --"obras creadas con gran maestría".⁴

Esta repetición de la invocación a Dédalo respecto a lo que hace Hefesto se ve reforzada cuando se habla del suelo en donde los danzantes bailan, o *koron*: "También cinceló un coro de danza semejante al que el arte de Dédalo había edificado para Ariadna, la de hermosa cabellera rizada" (136). Según Heffernan, Homero podría estarse refiriendo al suelo que Dédalo construyó en relieves de mármol blanco, en Knosos. Si esto fuera así, Hefesto estaría tomando el arte representacional de Dédalo como el precedente a igualar:

But even if --as is more probable-- Homer is referring to or thinking of an actual dancing floor built at Knossos, he draws us into a labyrinth of representation. The Greek word for what Hephaestus does at this point is *poikille* (line 590), "fashions" --a verb used only here instead of *etithei* (placed) or *poiese* (made), which are used to denote the construction of other scenes. The rarity of the verb accentuates the distinctiveness of the line in which it appears --*En de koron poikille periklutos amphigueeis*, literally "and a dancing floor was made by the renowned double cripple. (1986, 16)

Aunque el cojo dios Hefesto no puede bailar, sí puede representar tanto el piso como las figuras que bailan en él. Cada paso, cada movimiento de los danzantes --que imitan el diseño del laberinto y el torno del herrero-- nos hacen pensar

⁴ En la traducción al español se pierde esta redundancia: "Primero, fabricó un escudo grande y fuerte; bien terminado en todas sus partes. Lo rodeó de un borde brillante, triple, resplandeciente, y colgó de él una abrazadera de plata. El cuerpo del escudo estaba formado de cinco láminas: *con gran maestría* cubrieron la superficie ricas decoraciones: representó en la primera, la tierra, el cielo, el mar, el sol infatigable y el plenilunio" (133).

en el artista, Dédalo, el herrero divino y el mismo Homero, quien como el herrero cojo que es capaz de crear danzas maravillosas, aunque ciego, puede observar muy claramente.

Sin embargo, notemos que la rivalidad no es directamente entre poeta y herrero. Hefesto rivaliza con Tiquio y con Dédalo, y Homero puede representar como el mismo Hefesto lo hace. Ésta es la razón por la cuál Grant F. Scott escribe, en su libro *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts* (1994), que Homero y Hefesto colaboran y no compiten al generar el escudo / texto. Según él, aunque Hefesto sólo aparece trabajando en el escudo al comienzo de la descripción / narración, durante todo el pasaje se hacen referencias a su actividad: “Representó también dos ciudades de hombres mortales (1986, II, 133); “También presentó la figura de un barbecho de tierra nueva” (134); “Igualmente plasmó una grande y hermosa viña de oro” (135); o “El ilustre Cojo formó también un pastizal en un hermoso valle” (135). Homero describe y anima las figuras que acaban de ser creadas en el bronce. El escudo y el poema parecen tomar forma al mismo tiempo y la palabra griega *poiein*, utilizada para referirse a la acción de Hefesto, es la misma palabra que describe al poeta y su arte. Scott se refiere también a la tensión que hay entre narración y descripción. Su argumento es muy cercano al de Heffernan; no lo repetiré. Sólo citaré un ejemplo en el cual también podemos apreciar el elemento prosopopéyico al cual Heffernan alude: “Asimismo, labró una manada de vacas de altos cuernos; estaban hechas de oro y estaño; marchaban, mugientes, del establo a la dehesa, a lo largo de un río de rumorosas aguas, cuyas orillas cubría un espeso cañaveral” (135). Las vacas acaban de ser forjadas y ya mugen, al caminar al lado del río. Scott concluye entonces que en Homero, la ecfraesis es la producción y presentación simultánea de metal, texto y mundo. No hay reglas especiales para describir objetos estáticos respecto al

tiempo y al espacio, sucesión o simultaneidad, ni rivalidad, o *paragone*, entre poeta y herrero.

Roberto Calasso también encuentra esta falta de divisiones en Homero. El poeta no distingue entre hombres y héroes, ni entre dioses ni *daímones*;⁵ “Esto impide descargar sobre los *daímones* las acciones tenebrosas de los dioses e impide cualquier concepción de una escala del ser donde, a través de purificaciones sucesivas, se pueda ascender a lo divino o lo divino pueda ordenadamente descender al hombre” (1994, 248). Por eso en el libro de Homero, “el enemigo de la mediación” (1994, 249), ni Aquiles, ni ningún héroe que combate en Troya, puede ser salvado ni escapar a su destino. Ni siquiera existía una palabra para “salvación”. Lo único que podían desear era: “mantenerse por algún momento más en la cresta de la ola, antes de caer en la sombra de la escarpada sima. La palabra que con mayor frecuencia calificaba la muerte era *aipe*, “escarpada”. Muerte era precipitarse, apenas superada la cresta de la aparición” (1994, 246). La ecfrosis del escudo de Aquiles en *La Ilíada* marca la aparición de esa escarpada: Aquiles recibirá su escudo y se precipitará. Tal vez, la larga descripción del escudo sea el último intento de Homero por mantenerlo por algún momento más en la cresta de la ola. Si Zeus le concede el honor de morir en una batalla que se libra en dos campos, uno visible y otro invisible, el poeta le concede el honor de retrasar su muerte al “detener” con movimientos el flujo de la narración de la guerra de Troya. El mundo, el poema y el escudo; Homero, Aquiles y Hefesto aparecen simultáneamente en la ecfrosis del escudo.

Sin embargo, como bien pregunta Scott, ¿acaso la ecfrosis nos hace olvidar la línea narrativa primaria de *La Ilíada* o es parte fundamental de los temas y preocupaciones de la misma? ¿Está en función de la narración o

compite con ella? La respuesta de Scott es que la ecfrosis homérica no sólo se apropia del escudo y lo convierte en historias, sino que se rinde ante la ilusión óptica de las escenas del escudo y se ve apropiado por la imagen. En Homero no existen todavía las divisiones y rivalidades que vendrán después y a las cuales Scott considera esenciales para el género:

[Ekphrasis] is the genre specially designed to describe works of art, to translate the arrested visual image into the fluid movement of words. Ekphrasis is equally the *topos* of stillness, however; it is that teasing moment in Homeric tales when the narrative halts and the poet intervenes to describe a shield or a sword or a tapestry. Ekphrasis, then, is that which quickens as well as that which stills life [...] Ekphrasis appropriates *and* liberates the image, captures and enables it, depending on the context, and that is its beauty (1994, XII).

Para Scott, lo interesante del concepto es ese carácter dividido que depende del contexto en el cual se encuentre: en algunas ocasiones, la ecfrosis desvía la atención de la línea narrativa primaria; en otras, enfatiza los temas y preocupaciones de esta narrativa; es periférica, central, metonimia o metáfora; rivalidad o acompañamiento; o, como observamos en el ejemplo homérico, todas estas posibilidades.

Scott apunta dos definiciones del OED en las cuales podemos distinguir estas oposiciones. La primera, de 1715, se refiere al término como “A plain declaration or interpretation” (31). Sin embargo, cualquier descripción u observación depende de la identidad y el contexto cultural del observador. Una descripción llana es un sueño retórico, escribe Scott, y esta definición muestra

⁵ Como Hesíodo haría después.

el deseo utópico por eliminar cualquier descripción creativa de la ecfrasis, proporcionando una reflexión precisa y exacta de una persona, lugar u objeto. Al mismo tiempo, la definición lleva implícita la aceptación de que ese esfuerzo es imposible. Scott está pensando aquí que las palabras alejan de la realidad. El lenguaje siempre distorsiona.

La segunda definición citada por Scott, de 1814, es, a primera vista, contraria:

But the same florid effeminacies of style, which in a love-letter of Philostratus, or an ekphrasis of Libanius, are harmless at least, if not amusing, become altogether disgusting, when applied to sacred topics; and are little less offensive to piety and good taste, than the rude exhibitions of the old Moralities, in which Christ and his Apostles appeared dressed out in trinkets, tinsel, and embroidery. (1994, 31)

La ecfrasis está del lado del exceso y el error; se le asocia al trabajo floral y decorativo y a lo femenino. El fragmento está tomado de una reseña de Thomas Moore sobre las licencias que se tomaban el traductor y los Jerarcas de la Iglesia cuando escribían. Después del fragmento, se nos recuerda que las mejores aliadas de estos Jerarcas para aceptar sus caprichos y difundir sus milagros eran mujeres, “valuable agents... in the imposing machinery of miracles” (1994, 33). La ecfrasis se liga a lo irracional y hay que desconfiar de ella porque “decorar” y “embellecer” es hacer trabajo de mujeres.

En las dos definiciones podemos observar una dicotomía más que correrá a lo largo de todo el pensamiento occidental: hay que sospechar de los artistas y preferir una representación mimética a un adorno descriptivo; hay que preferir la claridad a los sofismas. Este es el punto de vista que sigue la

tradición de Platón y Aristóteles, según el cual “language is a form of revealing truth rather than disguising it or making it felt. In this sense, it is profoundly moral: language aims to convey knowledge and therefore to educate” (1994, 34). Después veremos cómo se asoció este concepto al de imagen visual y el efecto que tuvo este movimiento en la relación entre las palabras y las imágenes visuales.

Ahora pensemos en el otro punto de vista, el de los sofistas, para los cuales “words help display the self by drawing attention to the identity of the orator. The more inventive the language, the more dazzling and appealing the speaker” (1994, 34). En las ecfrosis de Filóstrato el Viejo veremos esta forma de entender el lenguaje verbal. Por ahora, quisiera resaltar la asociación entre ecfrosis y sofística que corre a lo largo de la historia de Occidente. Se le considera como fragmento extraño, separable, prescindible; como un alejandrismo que pervierte la descripción al frustrar el movimiento narrativo. Scott señala como símbolo de este punto de vista a la sirena --el primero de nuestros monstruos-- porque su canto aleja a los hombres de su destino verdadero. La ecfrosis es todo lo que es diferente a la narrativa central y seguimos atrapados en las mismas oposiciones a las cuales nos referimos anteriormente. A los pares tiempo / espacio, literatura / artes visuales, narración / descripción hay que añadir el de la retórica / sofística.

Scott piensa que la mayoría de los trabajos críticos sobre las artes visuales queda atrapada discutiendo estas oposiciones. Su proyecto es otro. Siguiendo el trabajo de W. J. T. Mitchell, que veremos después, Scott se interesa por la retórica emocional que rodea tanto a la descripción ecfástica como a los escritos sobre ecfrosis. Además intenta dilucidar los sistemas culturales que se reflejan en estas obras y que se hacen evidentes gracias a ellas. Intenta contestar preguntas como, ¿qué es lo que tiene la ecfrosis que provoca

ansiedad y miedo, especialmente a la mirada masculina?, ¿por qué plantea mayores dificultades que una descripción ordinaria?, ¿por qué es considerada más una transgresión que un punto de encuentro?, ¿por qué el límite entre la palabra y la imagen se considera peligroso? Tal vez Scott no encuentra respuestas a todas estas preguntas; sin embargo, el mero hecho de buscar estos elementos ya es muy diferente a seguir trabajando dentro de las mismas oposiciones. Veamos ahora algunos de sus análisis.

Para, Scott, la ecfrosis que aparece en el fragmento, atribuido a Hesiodo, del “Escudo de Heracles” (1982) es una revisión consciente de la ecfrosis homérica e intenta aumentar los detalles del escudo de Aquiles. La descripción es aterradora, llena de efectos visuales y horrendas escenas de destrucción y muerte. En el centro del escudo se encuentra la personificación del miedo y el autor enfatiza continuamente que el escudo es para verse: sus escenas son “inenarrables” (1982, 23). Continuamente se pide a la audiencia observar el escudo como un lugar de ilusionismo mimético y de paradojas verbales / visuales, como un sitio donde las gorgonas representadas intentan salir de la superficie metálica, retándola y haciéndola sonar al volver a quedar atrapadas en ella. La conciencia del escritor, tanto respecto a la cualidad representacional del herrero como de la propia, queda clara al final de la ecfrosis, cuando se describe a los jinetes como continuando “su carrera, y la victoria no se decidía, y el combate permanecía dudoso”.⁶ Hesiodo hace explícito que se trata de una representación en metal y las figuras en realidad están quietas.

En el escudo descrito en *la Eneida*, Scott encuentra otras características. La ecfrosis de Virgilio es una narrativa lineal del ascenso al poder de Roma. Es

la única de estas tres descripciones de escudos que presenta sus escenas en orden cronológico y que hace referencia explícita a la disposición espacial del mismo. Es una obra que escoge leyendas romanas y se basa en la historia del Imperio para ejemplificar los ideales del carácter nacional y, en ella, el poeta también da su punto de vista moral sobre algunas de las escenas: el escudo es profecía y mensaje específico autorizado por los dioses. Otra diferencia con las ecfasis anteriores es que, en ésta, el héroe épico, Eneas, contempla el escudo, admirado por la maravillosa historia de Roma. Virgilio mezcla en su ecfasis la historia política y cultural con una importante conciencia de la respuesta estética de quien observa y escucha estas representaciones.

Para Scott, el eslabón entre las ecfasis hasta ahora analizadas y las románticas, recordemos que su trabajo se centra en la poesía de Keats, son las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, del siglo II d.C. Se trata de ecfasis que explican e interpretan varios cuadros “específicos”. No se sabe si todos estos cuadros existieron o si Filóstrato inventó algunos “por razones literarias”, basándose “siempre en temas, composiciones, juegos de luces y colores, expresiones o formas anatómicas propias de cuadros que él pudiera haber visto” (Filóstrato el Viejo 1993, 15). Para nuestros fines esto no importa mucho porque Filóstrato, como buen sofista, no está interesado en el cuadro en sí. Él quiere lucir sus habilidades y las *Imágenes* son ejercicios retóricos para desarrollar sus facultades; su preocupación no es por los objetos descritos, sino por la forma de describirlos, la cual deberá mostrar lo hábil y convincente que puede ser. Otro sofista, Luciano, había llamado a Homero “el mejor de los pintores”: un poeta es el mejor de los pintores. Recordemos la frase de Simónides acerca de que la pintura era “poesía muda” y comprenderemos la idea que hay detrás de estas

⁶ En la versión inglesa es más fácil identificar el momento congelado de la descripción: “engaged in an unending toil, and the end with victory came never to them, and the contest

frases: la pintura es poesía a la cual se le ha quitado la voz. Para ellos, la palabra ocupa un lugar privilegiado y no debe extrañarnos que a Filóstrato no le importara si los cuadros que describía realmente existían o no.

Las *Imágenes* son, supuestamente, explicaciones de cuadros a un niño, hijo del dueño de las pinturas. El lector debe identificarse con el pequeño y quedar también extasiado ante la belleza de las pinturas y, por supuesto, ante la belleza de las palabras que las describen. Las descripciones de Filóstrato se centran en la historia que cuenta el cuadro: Filóstrato es mitógrafo y crítico de arte. En sus obras, la palabra, la visión y la realidad se interpenetran continuamente y se puede saltar de un nivel a otro, como puede verse en el siguiente fragmento:

¡No corráis, cazadores, ni aguijéis a vuestros caballos, hasta que podamos averiguar qué os proponéis y qué es lo que cazáis! Decís que estáis persiguiendo un fiero jabalí y veo los destrozos que ha causado a su paso: ha hozado bajo los olivos y ha arruinado las vides, sin respetar las higueras ni los manzanos con sus flores, pues ha arrancado los árboles de la tierra ya escarbando, ya arrojándose encima, ya restregándose contra ellos. Lo estoy viendo con el pelaje hispido, los ojos destellando fuego y los colmillos rechinando contra vosotros, mis valientes, pues tan terribles fieras son capaces de oír desde muy lejos el más mínimo ruido. Bien creo, en cambio, que si pretendierais cazar la belleza de aquel joven, ya habríais sido cazados vosotros por él y estaríais dispuestos a cualquier riesgo por su causa. Por qué estáis tan cerca? ¿Por qué lo rozáis? ¿Por qué os habéis vuelto hacia él? ¿Por qué os atropelláis con vuestros caballos? (1993, 84)

Filóstrato parece haber entrado a la pintura y habla a los cazadores representados, como esperando una respuesta y recordándonos el elemento prosopopéyico al cual se refería Heffernan. Scott dice que Filóstrato ha invertido la situación normal entre los espectadores y las obras de un museo: los personajes representados corren alrededor de los espectadores, en lugar de ser estos los que recorran una galería en la cual los cuadros están fijos. Esta característica de museo, un lugar donde se exhiben varias obras de arte que, en ocasiones, lo único que tienen en común es estar en ese mismo lugar, es una de las razones por las cuales las *Imágenes* son eslabones entre la ecfrosis clásica y la romántica. La voz que explica los cuadros nos hace conscientes de que se trata de cuadros, de representaciones. Estamos en una galería, no en Troya ni en el Olimpo. Así, la obra de Filóstrato adquiere el calificativo de moderna: el autor “comenta” los objetos representacionales a los que alude y los presenta en forma de enciclopedia o índice cultural. Más adelante, cuando hablemos ya de las obras del siglo XX, veremos qué importante es esta característica.

En el fragmento citado, el movimiento de las figuras y su interpenetración con el mundo de Filóstrato es tal que éste, intentando regresar todo a su lugar, termina su imagen así:

Entonces los perros derriban al jabalí, mientras los cazadores de la orilla, entusiasmados, rivalizan unos con otros en griterío; ese de ahí se ha caído del caballo por haberlo aguijado a destiempo en vez de refrenarlo, y se entretiene ahora trenzando una corona para el cazador victorioso en la pradera que se extiende junto al marjal. El muchacho se encuentra aún en el estanque, todavía en postura de lanzar el venablo, y sus

compañeros, asombrados, lo contemplan como si se tratase de un cuadro (1993, 86).

La ecfrosis hace un círculo y regresamos a la escena que parece haber sido la original. Scott establece que, en esta ocasión, lo pictórico ha sido puesto al servicio de la narrativa verbal, ya que la alusión a lo visual sólo sirve como la forma de cerrar su secuencia narrativa. En este pasaje el autor, como el del “Escudo de Heracles”, reconoce explícitamente el *trompe l’oeil* de la pintura y se burla de ella.

En resumen, Filóstrato posee algunas de las características de sus antecesores literarios: la fuerza narrativa de Homero, la conciencia de las posibilidades de las representaciones verbales y visuales del “escudo de Heracles”, y el énfasis en la respuesta estética de Virgilio. Sin embargo, en las *Imágenes* se presta especial atención a la inteligencia y urbanidad del crítico, quien parece haber ocupado el lugar del artista, sea el del herrero o el del mismo pintor. Filóstrato, apunta Scott, no da muestras de ninguna de las ansiedades que considera esenciales para los románticos: ansiedades históricas y personales.

Para seguir mejor el análisis que Scott hace de las ecfrosis románticas, veamos primero una teoría que fundamenta el trabajo de este crítico. Por lo pronto analicemos el trabajo de W. J. T. Mitchell, quien sin ninguna duda representa la gran diferencia en la forma de estudiar las ecfrosis. Después de él, nadie volverá a ver la relación entre las palabras y las imágenes visuales de la misma manera.

W. J. T. Mitchell, en su artículo “*Ekphrasis and the Other*” (1994) se refiere a la reacción de todo aquél que escribe y lee este tipo de obras. Según él, la fascinación producida por la ecfrosis se presenta en tres fases o momentos. A

la primera fase, que se da cuando nos enfrentarnos al texto y pensamos que el lenguaje verbal nunca será capaz de representar lo que el lenguaje plástico representaba, le llama “indiferencia efrástica”. El lector, en este momento, piensa que “[a] verbal representation cannot represent --that is, make present-- its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can “cite” but never “sight” their objects.” (1994, 152) Según este punto de vista, la efrasis es un género literario menor y muy oscuro, del cual siempre hay que dudar. En esta fase, la idea de que las imágenes visuales son más cercanas a las cosas que representan que las palabras que las nombran es evidente y se debe a la creencia en la capacidad de las primeras para “presentar” el objeto que representan. Recordemos el argumento de Krieger al respecto y cómo para él una palabra, a diferencia de lo que consigue una imagen visual, sólo puede indicar la imagen que nuestra mente ha creado del objeto al cual ésta se refiere. En Occidente, donde se ha privilegiado la vista sobre los demás sentidos, esta idea ha prevalecido sobre otras, aunque, estas “otras” siempre han existido y después nos referiremos a ellas.

A la segunda fase de nuestra reacción ante una representación verbal de una representación plástica, Mitchell le llama “esperanza efrástica” y se da cuando descubrimos un “sentido” gracias al cual el lenguaje verbal es capaz de “hacernos ver”. En palabras de Mitchell, “[t]his is the phase when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a “sense” in which language can do what so many writers have wanted it to do: “to make us see”” (1994, 152). En esta fase, la palabra “efrasis” pierde sus sentidos más estrechos, como el que se deriva de su etimología, esto es, “dar voz” a un objeto artístico mudo y se vuelve un paradigma de la

tendencia fundamental de toda expresión lingüística. Así, el sentido de la palabra se extiende e incluye a cualquier descripción que intente traer hasta los “ojos de la mente” a cualquier persona, lugar, cuadro, etc. Recordemos que Krieger utilizaba el término para referirse a un principio general de la poesía. Como resultado de esta fase, las divisiones entre la imagen pictórica y el texto verbal desaparecen y se obtiene una especie de icono verbal, una forma sintética capaz de incluir a ambos.

El tercer momento de nuestra reacción frente a las ecfraisis es una consecuencia del anterior y Mitchell lo llama “miedo ecfrástico”. Según él, esta fase se da cuando nos damos cuenta que la diferencia entre la representación verbal y la plástica pudiera desaparecer, cuando esta diferencia se vuelve una necesidad moral y no un hecho natural en el cual podemos confiar. Es entonces cuando todo lo que la esperanza ecfrástica suponía se vuelve siniestro y peligroso, como podemos ver en la prescripción de Lessing respecto a que la poesía no debe utilizar los mismos recursos que la pintura --refiriéndose a la espacialidad de esta última-- y convertir a un ser superior en una muñeca. Mitchell introduce así la cuestión del género en su estudio y escribe al respecto:

It would make as much sense, argues Lessing, “as if a man, with the power and privilege of speech, were to employ the signs which the mutes in a Turkish seraglio had invented to supply the want of a voice”[...] The tongue, of course, was not the only organ that the mutes in the Turkish seraglio were missing. Lessing’s fear of literary emulation of the visual arts is not only of muteness or loss of eloquence, but of castration, a threat which is re-echoed in the transformation from “superior being” to “doll” a mere feminine plaything (1994, 155).

En esta fase, la utopía que supone que las imágenes visuales y las palabras podrían llegar a ser ventanas transparentes hacia la realidad se ve sustituida por la idea de que las imágenes son ilusiones engañosas, artilugios mágicos que amenazan con inmovilizar al poeta y al que observa o escucha.

Las tres fases de la fascinación efrástica, continúa Mitchell, hacen que nuestra relación con este tipo de obras sea siempre ambivalente. Por un lado queremos ver lo que el poema intenta presentar, aunque creamos que esto sea imposible. Por otro, cuando podemos ver lo que nos presenta, nos horrorizamos porque sentimos que no debería ser capaz de hacer lo mismo que una imagen pictórica. Veamos ahora cómo Scott encuentra estas fases en su análisis del poema "Ode on a Grecian Urn" de Keats.

Según Scott, en este poema la relación existente entre el crítico y el poema es muy similar a la que hay entre el poeta -- o voz poética-- y la urna. El objeto artístico, como el poema, es un enigma, un oráculo al cual el poeta se acerca para obtener información y conocimiento. En los versos 47-48 podemos ver cómo éste sabe que su situación personal será la misma para "other woe / Than ours": la interpretación es una actividad continua e imparable. Para el crítico, el poema debe ser analizado en términos de género, como una alegoría de identidad sexual, de poder femenino y miedo masculino. La urna posee cierta cualidad que asusta y reta al poder del discurso masculino; su forma, su vacuidad, su silencio amenazan al que la observa y lo enmudecen, convirtiéndolo en una estatua sin vida. Scott también rastrea poemas anteriores y contemporáneos al de Keats para situarlo junto a ellos. Escribe que en ese periodo hay muy pocos poemas sobre urnas o vasos y los que hay, más que descripciones de objetos artísticos, son mensajes didácticos sobre la mortalidad. Entonces, Scott relaja un poco sus patrones y observa que en el

siglo anterior se escribieron muchos poemas sobre pintura y ensayos en verso sobre pintura. Considera que uno de los principales focos de “Ode on a Grecian Urn” es el friso de la urna y el ritual de fertilidad descrito ahí y, como en la oda también se hace referencia a la forma y la tridimensionalidad de la urna, Scott apunta que el poema se encuentra entre los que existen sobre pinturas y los que hay sobre esculturas. En poemas anteriores a éste Keats había reflexionado sobre las formas pictóricas y escultóricas: en “On Seeing the Elgin Marbles”, el poeta menciona la presencia inmediata y la característica de tratarse de piezas integrales y solitarias de la escultura; y en “Ode on Indolence”, presentó la idea de que la secuencia y el orden gobiernan lo representado en un friso. Así que, para Scott, la oda a la urna es una síntesis, en su aspecto formal, de estas dos posibilidades.

Para Scott, los cuatro primeros versos de “Ode on a Grecian Urn” son un homenaje a la extraña genealogía de la urna --el silencio y el tiempo lento-- y a sus paradójicos poderes de elocuencia --un florido cuento más dulce que nuestra rima:

Thou still unravish'd bride of quietness,
 Thou foster-child of silence and slow time,
 Sylvan historian, who canst thus express
 A flowery tale more sweetly than our rhyme. (l. 1-4)

Sin embargo, en las siguientes líneas, la voz poética parece llenarse de impaciencia por el silencio de la urna e intenta obligarla a contestar.

What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
 Of deities or mortals, or of both,
 In Tempe or the dales of Arcady?

What men or gods are these? What maidens loth?
 What mad pursuit? What struggle to escape?
 What pipes and timbrels? What wild ecstasy? (l. 5-10)

Se ha distanciado del objeto que describe, al que reconoce como un otro al cual intenta descifrar. Pareciera que los patrones que posee para describirla / apropiársela --identificación de los personajes pintados, de sus acciones, de los objetos que cargan; del éxtasis derivado de las “flautas y panderos”, de la observación de la escena, o incluso de la mera observación de la urna; lectura de la leyenda que “hechiza la forma”--no lo ayudan a comprender a la vasija. El ritmo acelerado creado por colocar preguntas de distinta longitud (de la más larga a la más corta) no es precisamente análogo al “tiempo lento” con el que saludó anteriormente al objeto.

En la siguiente estrofa, el tono ha vuelto a cambiar. La voz poética parece aceptar, incluso parece haber comenzado a entender, a la urna, que se vuelve análoga a una flauta dulce que toca melodías inaudibles, melodías que conjuran a los dioses del “no-tono”, la no-música:

Heard melodies are sweet, but those unheard
 Are sweeter, therefore, ye soft pipes, play on;
 Not to the sensual ear, but, more endear´d,
 Pipe to the spirit ditties of no tone:
 Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
 Thy song, nor ever can those trees be bare;
 Bold Lover, never, never canst thou kiss,
 Though winning near the goal --yet, do not grieve;
 She cannot fade, though thou has not thy bliss,
 Forever wilt thou love, and she be fair! (l. 11-20)

En las líneas 21-30 podemos detectar la esperanza efrástica en su forma más plena. Según Scott, la línea 25, centro exacto del poema, representa el punto en

el cual la lógica narrativa de la progresión temporal se ha derrumbado y la simultaneidad espacial del friso de la urna impera:

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
 Your leaves, nor ever bid the spring adieu;
 And, happy melodist, unwearied,
 For ever piping songs for ever new;
 More happy love! more happy, happy love!
 For ever warm and still to be enjoy´d,
 For ever panting, and for ever young;
 All breathing human passion far above,
 That leaves a heart high-sorrowful and cloy´d,
 A burning forehead, and a parching tongue. (l. 21-30)

La voz poética se identifica con los amantes representados, repite la palabra “happy” seis veces y “for ever” cinco, de tal forma que el impulso estático de la ecfrasis parece haber triunfado:

At the midpoint of the ode, then, language is no longer able to perform its task of narration; as he utters it the sixth time, the word *happy* becomes meaningless, capable of being understood only as an illustration of the speaker´s erotic fixation and his beholdenness to the urn. (Scott 1994, 137)

Estoy de acuerdo con Scott en el cambio que esta estrofa representa respecto a las anteriores. El problema que veo es seguir hablando de simultaneidad espacial de un friso pintado contra el objetivo narrativo (y por lo tanto) verbal del lenguaje. Esta es sólo una forma de analizar esta estrofa ya que Heffernan considera que en esos versos no hay un colapso de progresión temporal:

These lines are profoundly self-contradictory. To imagine the figures on the urn as lovers caught in a state of permanently arrested desire is to expose them to the strain of time even as we profess to exempt them from it. To tell the lover not to grieve is to endow him with the capacity to do so, and thus to imply that he will do so forever, for by the very nature of graphic representation, the lover is powerless --both physically and psychologically -- to do anything other than what he is already doing. (Scott, cit. por 1994, 203)

La contradicción entre estos análisis, y tal vez entre los mismos versos, se debe a la suposición lessingiana discutida anteriormente: arte visual / espacio y arte verbal / tiempo. Cuando volvamos a Mitchell, veremos cómo resuelve él el problema o a qué lo atribuye.

Scott continúa su análisis diciendo que en la cuarta estrofa, la voz poética se ha recuperado de su parálisis y vuelve a formular preguntas, preguntas que considera tienen más que ver con condiciones externas al mundo de la urna y mucho más narrativas:

Who are these coming to the sacrifice?
 To what green altar, O Mysterious priest,
 Leads´ t thou that heifer lowing at the skies,
 And all her silken flanks with garlands dressed?
 What little town by river or sea shore,
 Or mountain-built with peaceful citadel,
 Is emptied of this folk, this pious morn?
 And little town, thy streets for evermore
 Will silent be; and not a soul to tell
 Why thou art desolate, can e´er return. (l. 31-40)

Para el crítico, la voz poética ignora a la urna y alcanza lugares más allá de sus límites, especulando sobre una historia que esta última no puede contar. Ni el altar, ni el pueblo aparecen en la superficie de la urna y la voz poética se convierte en la “Sylvan historian” que cuenta el pasado (el pueblo) y el futuro (el altar). La estrofa invierte paródicamente el comienzo del poema y se refiere a un lugar invisible, olvidando el espectáculo material que representa el artefacto de museo, la urna: “Implicit in this second homage is a critique of the urn’s permanent imprisonment and its silencing of the townsfolk. The happy stasis of stanza 3 is now revealed to be hostile to human interaction and ultimately to language and story-telling as well” (Scott, 138). No estoy de acuerdo con Scott en este punto: la urna es la que disparó la narración; el lugar invisible al cual él se refiere es consecuencia de la supuesta observación de la urna. En capítulos posteriores hablaremos de este impulso de “ventriloquía” que el arte plástico dispara. Por ahora, sigamos con el argumento de Scott.

La última sílaba de la estrofa “urn” parece hacer recordar a la voz poética su tema y vuelve a dirigirse a ella como lo hiciera al principio:

O Attic shape! Fair attitude! with brede
 Of marble men and maiden overwrought,
 With forest branches and the trodden weed;
 Thou, silent form, dost tease us out of thought
 As doth eternity: Cold Pastoral (41-45)

Sin embargo, el tono es muy distinto, como si el poeta reprochara la impertinencia de la urna al “tease us out of thought”. Para Scott, el reproche es por sentirse apartado de su verdadero proyecto de meditación estética neutral. El regreso a esta forma de dirigirse al objeto artístico --en la cual la voz poética establece una separación explícita entre ella y el objeto artístico --

parece responder a la sospecha de que la urna usurpará los poderes de creación del poeta y lo convertirá en un objeto mudo e inofensivo. La urna es una “unravish´d bride” y el que la observa la violentará con su mirada para descifrar los misterios que han encantado a tantos antes que a él. Scott compara al poeta con un Perseo moderno que intenta capturar a la urna - Medusa y convertirla en su propio discurso masculino. Al final, la tridimensionalidad de la vasija ha sido convertida en un símbolo de dos dimensiones, como la cabeza de la Medusa en el escudo de Atena, y puede mostrarse como un ejemplo de domesticación debida a la palabra. El poeta hace preguntas que sabe no tienen respuesta para llenar espacios y darle la seguridad de que su mente sigue trabajando frente el silencio, que parece ser más elocuente, de la urna. El objeto artístico se ha convertido en un historiador que cuenta mejores historias que las del poeta y en un reto a la masculinidad del mismo (¿podrá violarla?) y a su escritura (¿podrá escribirla?):

The problem in the poem reduces itself to several variations on a key question: Can the poet-observer tell the tale the urn tells better than the urn can? Can he counter the urn´s silence, ravish it, turn it into writing, and then dazzle us in the way the urn dazzles him? (140)

A primera vista, la respuesta a estas preguntas es “no”. El lenguaje verbal parece haberse rendido ante el visual y ya no es capaz más que de repetir y repetir. Sin embargo, para Scott, aunque el poeta parece estar paralizado, todavía puede mostrar el potencial de las palabras, libres ahora de su progresión narrativa. Keats juega con la ambigüedad de las palabras:

The impulse to sabotage the timeless and idyllic circumstances on the urn can be traced in almost every line of the poem: witness the fiendish juxtapositions of words at key moments, the hangman hid in the verbal puns: “For ever *wilt* thou love ” (20), “thou *art* desolate” (40), “thou, silent form, *dost* tease us out of thought” (44). Every “happy” in this ode finds its counterpart in a cruel double entendre, a deftly concealed *memento mori*[...] (141)

Además, con sutiles antítesis como “green altar”, “Sylvan historian”, “soft pipes” o “peaceful citadel”, despliega su maestría verbal frente a la habilidad visual de la urna. La rivalidad, abandonada antes, vuelve a presentarse en la tercera estrofa con la escena del sacrificio. Esta confrontación continúa y, en la línea 42, la urna parece estar a punto de vencer. Los “hombres de mármol” nos llevan a pensar otra vez en la Medusa y su cueva llena de hombres petrificados. En el momento de mayor intensidad y pasión, el observador se queda paralizado y la unión que busca con el objeto artístico se aleja.

Casi al final del poema, apunta Scott, la lucha entre urna y poeta parece decidirse a favor de la primera. Aunque algunas batallas fueron para él, la vasija ha impedido que éste la conozca. Sin embargo, las líneas finales,

Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say’st,
“Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.” (l. 47-50)

parecen ser la leyenda que anteriormente no podía leerse. Según Scott, el verso 49 es un intento por dejar sin decidir la tensión entre palabra e imagen: la primera parte, “Beauty is truth”, es narrativa; en la segunda, “truth

beauty”, a la cual define como icónica, el lenguaje asume el efecto yuxtaposicional de la escultura, abandona su impulso narrativo y se deja dominar por la eterna suspensión del arte visual. La forma del aforismo refuerza esta idea de dejar en tensión la relación entre palabras e imágenes.

En resumen, para Scott, uno de los temas del poema es el carácter doble de esta lucha entre poema y urna. La segunda palabra de la oda, “still”, funciona en los dos sentidos que Krieger había explorado: como “todavía” y como “inmóvil:

The same holds for the later pair of famous puns, the “*brede / Of marble men and maiden overwrought*” (l. 41-42). The words reflect both dimensions of ekphrasis and appear to alternate them like the duck/rabbit trick: “breed” animates the figures; “brede” stills them into art, just as “overwrought” signifies both the passionate pursuit of the initial stanza, with its implicit narrative tension, and the excessively ornate frieze of the urn itself. (Scott 1994, 147)

Para muchos críticos, Mitchell entre ellos, el epigrama final es incongruente respecto al resto del poema. Scott piensa que esta anomalía es consciente y permite otra lectura. Keats quiere que los lectores olviden la urna y se concentren en las palabras que ésta “dice”. El objeto silencioso ha sido derrotado y forzado a un medio que desconoce. En las últimas cuatro líneas, el poeta escribe

a phrase resplendent in its dazzling panoply, a polished epigram as circular as the urn itself, cleverly appropriating and reflecting its iconic, talismanic power. In this regard, the phrase is analogous to the

mirror of Athena's shield that Perseus uses to con Medusa into petrifying herself. Keats uses the urn to defeat the urn. (148)

Los últimos versos acaban con toda diferencia. Scott, con las analogías belleza-urna y verdad-palabra, piensa que la esperanza efrástica domina estos versos: los límites ideológicos se han roto y el poeta ha domesticado y se ha apropiado de la imagen visual y amenazadora. La urna acaba siendo un epigrama, una etiqueta, un nombre colocado en un museo.

Como podemos ver, la esperanza efrástica acaba con la diferencia, al intentar sobreponerse a la Otredad. Dejemos ahora a Scott para seguir con el argumento de Mitchell (1994). Para él, la poesía efrástica es el género en el cual los textos se encuentran con sus "otros" semánticos, aquellos modos de representación rivales que se encuentran del otro lado de las tradicionales oposiciones de la semiótica: representación icónica y simbólica; signos naturales y convencionales, modos espaciales y temporales. En otro libro, *Iconology* (1987), Mitchell se ha referido a dichas oposiciones y ha mostrado cómo en realidad se trata de "ideologemas", alegorías de poder y valor que se disfrazan en la forma de un metalenguaje neutral. El siguiente razonamiento de Mitchell, regresando a su artículo "Ekphrasis and the Other" (1994), es fundamental:

The "otherness" of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of a poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the "self" is understood to be an active, speaking subject, while the "other" is projected as a passive, seen, and (usually) silent object (157).

Una representación visual, como las masas, los conquistados, los que no tienen poder ni voz, no puede representarse a sí misma y debe ser representada por un discurso. Recordemos la máxima final de la oda a la urna. Para Mitchell, el encuentro con los otros en el texto efrástico es meramente figurativo y quizá esto es lo que Scott olvida, la urna sólo existe en el poema. El objeto representado no está en realidad presente --aunque para la esperanza efrástica estos poemas sí adquieren características icónicas y se “asemejan” de alguna manera a la forma visual que representan-- y entonces el otro del texto debe siempre permanecer ausente: el poema debe invocar el objeto visual y esta característica de invocación parecería ser específica de este tipo de obras: “The ekphrastic image acts, in other words, like a sort of unapproachable and unpresentable “black hole” in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it in fundamental ways” (158). Mitchell va más allá. Retomando el término de “ecfrasis nocional” de Hollander, con el cual si recordamos se definía a los poemas que se referían a objetos artísticos imaginarios o perdidos, lo extiende para que incluya a cualquier efrasis. Su argumento se basa en esta idea de que el texto efrástico crea una imagen específica que sólo puede encontrarse, como un otro residente, en este texto. Aun en los versos en los cuales el objeto representado está presente, la imagen creada por el poema lo desplaza y hace extraño y por eso cualquier efrasis es, para Mitchell, nocional.

La distancia que existe entre el objeto representado y la imagen de éste construida por el poema no es la única a la cual Mitchell se refiere. También indica la diferencia que existe entre estos y la reconversión de la representación verbal en el objeto visual que lleva a cabo el lector:

The “working through” of ekphrasis and the other, then, is more like a triangular relationship than a binary one; its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured as a *ménage à trois* in which the relations of self and other, text and image, are triply inscribed (164).

La poesía efrástica puede hablar a, para, o sobre obras de arte visual pero este hecho no supone ninguna diferencia a nivel del significante ni del medio representacional. Gramaticalmente hablando, no existe ninguna diferencia entre referirse a una pintura o a un paisaje. La diferencia es sólo temática y se encuentra, por lo tanto, al nivel de los significados:

We think, for instance, that the visual arts are inherently spatial, static, corporeal, and shapely; that they bring these things as a gift to language. We suppose, on the other side, that arguments, addresses, ideas, and narratives are in some sense *proper* to verbal communication, that language must bring these things as a gift to visual representation. But neither of these “gifts” is really the exclusive property of their donors: paintings can tell stories, make arguments, and signify abstract ideas; words can describe or embody static, spatial states of affairs, and achieve all of the effects of ekphrasis without any deformation of their “natural” vocation (whatever that may be) (160).

En resumen, no existe ninguna diferencia esencial, en la pragmática comunicativa, comportamiento simbólico, expresión o significación, entre los textos y las imágenes. Las diferencias se encuentran en el nivel del tipo de signos, formas, materiales de representación y tradiciones institucionales. La

pregunta es entonces, ¿por qué convertimos estas diferencias de medios en oposiciones metafísicas que parecen controlar nuestros actos comunicativos? Mitchell responde así a esta pregunta:

A phenomenological answer would start, I suppose, from the basic relationship of the self (as a speaking and seeing subject) and the other (a seen and silent object). It isn't just that the text/image difference "resembles" the relation of self and other, but that the most basic pictures of epistemological and ethical encounters (knowledge of objects, acknowledgment of subjects) involve optical / discursive figures of knowledge and power that are embedded in essentialized categories like "the visual" and "the verbal"[...] It is as if we have a metapicture of the image / text encounter, in which the word and the image are not abstractions or general classes, but concrete figures, characters in a drama, stereotypes in a Manichean allegory or interlocutors in a complex dialogue (162).

Para Mitchell, nuestra ambigüedad ante las ecfraisis es consecuencia de nuestra ambigüedad ante otros, sean estos sujetos u objetos, en el campo de la representación verbal o visual. La esperanza y el miedo ecfrásticos expresan nuestra ansiedad respecto al mezclarnos con otros (recordemos al poeta frente a la urna). La indiferencia ecfrástica ocupa un lugar frente al hecho de que el de la ecfraisis no es un tema sencillo y que, si únicamente es una ilusión, entonces se trata de una ilusión que se debe analizar. De esta forma, Mitchell concluye que para trabajar con estos poemas debemos considerar diferentes "figuras de diferencia" que alimentan la relación entre las imágenes visuales y los textos. Al problema del género, añade las diferencias entre el objeto visual

de la representación verbal y el hablante o lector; la distancia histórica entre lo arcaico y lo moderno; la alienación entre lo humano y lo que éste crea; el conflicto entre un orden social moribundo y los monstruosos “otros” revolucionarios que lo amenazan.

Además de todas estas diferencias debidas a los temas de las representaciones visuales, considera que el tipo de representación también tiene consecuencias en esta alteridad, trátase de grabados, óleos, dibujos, bajorrelieves, etc. También apunta otras posibilidades de estudio de este tipo de representaciones verbales:

I have not mentioned the verbal representation of other kinds of visual representation such as photography, maps, diagrams, movies, theatrical spectacles, nor reflected on the possible connotations of different pictorial styles such as realism, allegory, history painting, still-life, portraiture, and landscape, each of which carries its own peculiar sort of textuality into the heart of the visual image (181).

Estas posibilidades de análisis son la que hacen de la ecrasis un campo muy fértil para la investigación y son la causa original por la cual escribo este trabajo. Aún cuando el análisis de Mitchell es el más prometedor, e incluye severas críticas a los de otros, los trabajos de Heffernan y de Scott ofrecen realmente nuevas interpretaciones y formas de acercarse a textos tan clásicos como los de Homero y Keats. Por esto, cuando analice las ecrasis del siglo XX seguiré refiriéndome a ellos.

Para finalizar esta revisión de la crítica ecrástica quisiera mencionar el trabajo de otros tres estudiosos, caracterizados por la influencia de la intertextualidad: Valerie Robillard (1998), Tamar Yacobi (1998) y Peter Wagner

(1996). Comencemos por mencionar que Robillard se basa en la intertextualidad para caracterizar a un poema efrástico. Según ella, a pesar de que, en su origen, se trata de un campo que da cuenta de las transferencias entre textos escritos, puede extenderse hasta las artes visuales para conseguir un marco teórico comparativo. La ventaja de considerar a los textos efrásticos como constructos intertextuales, apunta, es que no sólo se enfatiza el texto y su producción, sino también se presta atención a quien lee y sus posibles reacciones ante el texto, reacciones que están determinadas por ciertas marcas textuales. Ella nos recuerda que Rifaterre se refiere al reconocimiento, por parte de quien lee, de ciertas rupturas en el tejido del texto que señalan la presencia de un intertexto. Les llama “ungrammaticalities” (or “textual strangeness”); se trata de elementos extraños (casi escondidos) que se integran a un nuevo sistema en el cual quien lee intenta descubrir algún grupo de palabras pre-existentes que dio origen al sistema (el hipograma⁷), del cual cada segmento del poema es una variante. Robillard utiliza el modelo de Rifaterre para apuntar la importancia de identificar ciertas marcas textuales que obligan a considerar su relevancia en el texto.

También se refiere a Heinrich Plett cuando sugiere que la relación entre un texto verbal y uno visual puede definirse como una subcategoría de la intertextualidad a la que llama intermedialidad ya que no se trata sólo de un intercambio de significados, sino del intercambio de significados por temas, motivos, escenas y hasta “moods of a pretext which take shape in a different medium” (Robillard 1998, 56). Esta noción de intermedialidad da cuenta no sólo de las referencias directas, sino de las referencias y alusiones indeterminadas

⁷ Para Rifaterre, el hipograma es “A structural pre-text, a generator of the poetic text, that is, one in which the poetic function dominates. The hypogram may be a cliché, a quotation, a group of conventional associations, or a thematic complex. It may be a single word, [...] or a complete text.” (Makaryk 1993, 554)

en los poemas sobre cuadros que normalmente no son consideradas en las discusiones sobre ecfraasis. Un poco más abajo retomaremos el término para ver de qué forma lo utiliza Pater Wagner.

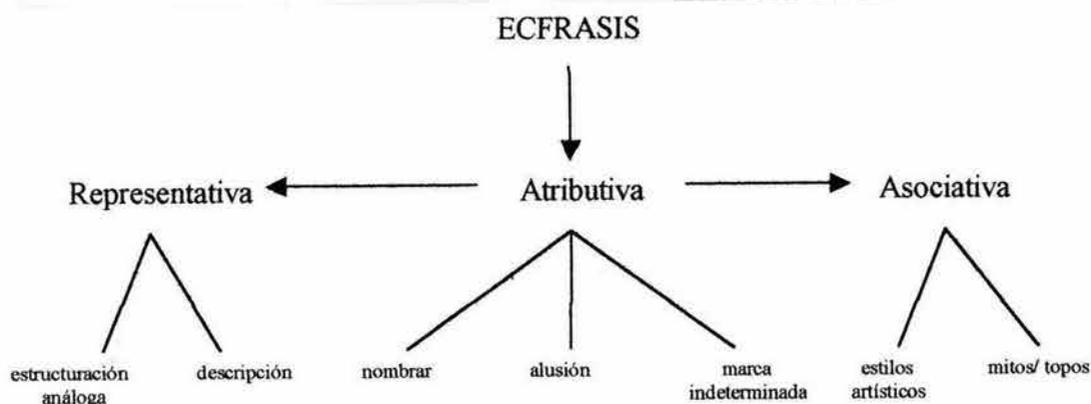
A partir de la intertextualidad, Robillard construye un marco descriptivo que considera diversas formas de aproximarse a las ecfraasis. Se trata de un modelo en dos partes (el modelo escalar y el diferencial) que intenta articular tanto la forma como el grado en el cual las dos artes interactúan entre sí. Ahora únicamente describiré dicho modelo y, en el Capítulo 4, cuando analicemos el poema de Octavio Paz sobre las cajas de Joseph Cornell, lo ejemplificaré. En su modelo escalar, Robillard adapta el marco teórico intertextual de Manfred Pfister para que responda a la especificidad de la ecfraasis. La primera categoría del modelo es la comunicatividad, esto es, la cantidad de marcas que apuntan a la obra de arte en el texto verbal. Se trata de un espectro de posibilidades que va desde la alusión vaga, pasa por referencias directas en un título y llega hasta la marca explícita en el cuerpo del texto. La comunicatividad se refiere entonces al grado de conciencia de la relación intertextual tanto al nivel del autor como del lector.

La segunda categoría, la de referencialidad, designa el uso que se hace en el texto verbal de la mención de la obra artística. Se trata de una categoría cuantitativa que se ocupa de ver hasta qué punto se utiliza la referencia a la obra plástica. La tercera categoría es la estructuralidad, esto es, la integración sintagmática del pre-texto en el texto verbal y Robillard utiliza sólo la subcategoría de “imitación” de Pfister (que utilizaba además “parodia”, “trasvestismo”, “traducción”, y “adaptación”) y la define como el intento del poeta de producir un análogo estructural a la obra plástica.

La selectividad es la cuarta categoría y se refiere a la densidad de elementos pictóricos seleccionados; también incluye la transposición de ciertos

temas, mitos, normas o convenciones de periodos o estilos particulares de la representación pictórica. Las dos últimas categorías, la dialogicidad y autorreflexividad, se ocupan de dar una perspectiva específica al pre-texto. La primera se refiere a la tensión semántica e ideológica creada entre el texto original y el nuevo, esto es, se relaciona con la recontextualización. La autorreflexividad específicamente refleja y problematiza la relación entre el poema y la fuente pictórica.

Ahora bien, Robillard piensa que, aunque el modelo escalar es útil para demarcar la variedad de formas en las cuales el texto verbal y su referente artístico interactúan en una ecrasis, todavía es necesario establecer una tipología que ayude a diferenciar los textos que tienen marcas ecrásticas fuertes y explícitas, de aquéllos en los cuales las relaciones con la obra plástica son más nebulosas. Así será posible diferenciarlos de los textos que Heffernan llama “pictóricos” y de los que no pueden considerarse en esta discusión. Para esto propone su modelo diferencial, cuyo diagrama transcribo a continuación:



En la categoría “representativa” (depictive) incluye a los textos que representan explícitamente un objeto artístico, bien sea gracias a una estructuración análoga (lo cual implicaría el grado más alto de semejanza estructural) o una descripción, misma que puede ser tan detallada como el

autor decida. La categoría “atributiva” asegura que la ecfraasis, de una forma u otra, marque sus fuentes y por eso está colocada en el centro y tiene flechas hacia las otras dos categorías. Respecto a ella, Robillard escribe:

The texts may be marked by direct *naming* in the title or elsewhere in the text, which creates the strongest link to the pictorial source; by *alluding* to painter, style or genre, which is a less specific form of attributive marking; or through *indeterminate marking*, which is the weakest form of reference: here the reader, though recognizing what Rifaterre terms “ungrammaticalities” signaling an intertext, would nevertheless have to belong to a particular interpretive community to be able to identify the visual source (61).

Se trata de una categoría que establece la importancia de reconocer que la ecfraasis es un tipo de relación intertextual.

En la categoría asociativa se incluyen poemas que se refieren a convenciones o ideas asociadas con las artes plásticas –estructurales, temáticas o teóricas. Incluiría a los textos que son principalmente dialógicos o autorreflexivos.

Así, el modelo diferencial se convierte en una herramienta de clasificación de los textos ecfraásticos que intentan representar artes plásticas como si estuvieran ahí, y aquéllos en donde la presencia del pre-texto es más sutil. Además proporciona un marco concreto en el cual podemos establecer esta diferencia. Es importante subrayar que el modelo de Robillard es muy útil para identificar a los poemas ecfraásticos; es una herramienta que ayuda a decidir si las relaciones entre el texto verbal y el visual se derivan de ciertas características que el primero tiene o si se deben a impresiones de quien está

leyendo (que pueden ser muy válidas, pero que no se deberían a que se está frente a una ecfrafrasis). La tipología de Robillard resulta muy interesante porque la ecfrafrasis, como veremos en los poemas que analizaremos, se relaciona con su pre-texto visual de muchas formas.

Tamar Yacobi (1998) también se refiere a esta variedad y apunta que la mayor parte de los estudios sobre ecfrafrasis se ocupan de aquellos casos en los cuales una obra verbal (casi siempre un poema) se refiere a una obra visual. Sin embargo, considera que no es la única manera en la cual se establecen las relaciones ecfrafrásticas. También se refiere a los casos en los cuales una fuente visual es el punto de partida de varios textos verbales, o cuando varios textos visuales son pre-textos de uno o varios textos verbales. Así, por ejemplo, escribe respecto a la relación entre varios textos visuales y varios verbales que, “[it] consists in a number of traditional or repeat performances, as when a writer, a school, or an age revisits a certain image (a landscape topos, for example) common to various paintings.” (25)

Yacobi considera que más análisis como éstos nos harán darnos cuenta de la riqueza de formas que la ecfrafrasis puede adoptar. Continúa así:

Across all its forms and occurrences, the ekphrastic model works to identify and integrate the inter-media transfer within the verbal discourse. Identifying the reference to the visual source is an all-important function, because everything turns on it: our awareness of an extra-linguistic inset, the difference between first-order representation and second-order re-presentation, hence the very reading of the text as ekphrasis. (27)

En los poemas que analizaremos en los siguientes capítulos veremos qué importante es identificar la referencia visual. Sin ella, el poema queda parcial o totalmente a oscuras. Una vez identificada dicha fuente es apasionante rastrear la forma en la cual el sentido se va articulando y cómo surgen preguntas relacionadas con esa supuesta “diferencia” a la cual Yacobi se refiere como existente entre la representación de primer orden y la de segundo.

No quiero terminar este capítulo sin mencionar el trabajo de Peter Wagner (1996), quien también se refiere a la intertextualidad como el marco en el cual se debe estudiar la ecfrasis. Según él, los estudios de intermedialidad (una subdivisión de la intertextualidad que es específica de textos con relaciones entre diferentes medios) deben incluir interpretaciones prácticas que se refieran a la naturaleza intermedia(1) de los iconotextos. El iconotexto es un término que él define como “the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa)” (1996, 15); se trata de un artefacto en el cual los signos visuales y verbales se mezclan para producir una retórica que depende de la presencia de palabras e imágenes. El presente trabajo se presenta, entonces, como una serie de dichas interpretaciones prácticas en las cuales se analizan las relaciones que se establecen en ciertos iconotextos y sigue algunos de los caminos que Wagner sugiere deben seguirse. Por ejemplo, según él, el estudio de la ecfrasis debe nutrirse del trabajo de Barthes que plantea que la pintura, los objetos, las prácticas sociales y hasta la gente pueden ser estudiados como textos; del de la semiología y la manera en la cual ésta puede ayudarnos a comprender las culturas, sus prácticas sociales y la manera en la cual se expresan a través de imágenes; del de Foucault y Althusser respecto a la producción social del significado y su inscripción en el poder; del psicoanálisis lacaniano y su

noción de que el sujeto humano se conforma gracias al juego de la diferencia de género; y, finalmente, del de Derrida, que subraya el hecho de que la única forma en la cual nos podemos referir al lenguaje es a través del lenguaje mismo (Wagner 1996, 2). Wagner apunta también, siguiendo a Bal, que debemos considerar a las imágenes visuales como signos retóricos o codificados que debemos y podemos leer con herramientas desarrolladas por la narratología y las teorías postestructuralistas, incluyendo el feminismo (3). Así, él está convencido de la naturaleza inestable de los signos, que dependen siempre de determinantes sociales y personales, y por eso cree en la posibilidad de una disciplina que estudiaría la relación entre el arte verbal y el visual (7). Wagner escribe que:

Together with the oral tradition, text and rites, images thematise and preserve what is virtually present in the (sub)consciousness and memory of people, precisely because visual art (of the painted or engraved variations) is also rhetorical and thus embodies unspoken attitudes. Images throw light on a “latent” memory that is always in danger of being obscured, hidden and displaced (37).

Wagner también apunta que es importante recordar que, a fin de cuentas y a pesar de que el término tiene una larga genealogía, en el sentido en el cual se le considera ahora, “ecfrasis” es un neologismo. No podemos olvidarnos de ello porque falsificaríamos las bases retóricas y poéticas de la crítica clásica de las artes visuales (13).

Llegamos así al punto de partida de este capítulo, en el cual nos referimos al artículo de Krieger que dispararía todos los estudios sobre la ecfrasis que hemos mencionado. En los capítulos siguientes los iremos

retomando, pero era importante presentar antes todos estos conceptos para entender en qué basaremos los análisis que siguen. Sin embargo, la idea de este capítulo no sólo es introducir estas nociones, sino ejemplificar la manera en la cual el estudio de la efrasis puede ofrecer lecturas realmente novedosas de textos tan analizados como la descripción del escudo de Aquiles en *La Iliada* o el poema "Ode un a Grecian Urn" de Keats. Espero que los siguientes capítulos puedan hacer lo mismo con lo poemas a los que se refieren.

CAPÍTULO 2. EL PAISAJE

Art "copying from life" and life itself
life and the memory of it so compressed
they've turned into each other. Which is which?

Elizabeth Bishop

Según W.J.T. Mitchell, en su introducción al libro *Landscape and Power* (1994b), durante el siglo XX el estudio del paisaje siguió dos caminos muy definidos. Uno de ellos intentó estudiar la historia del paisaje basándose principalmente en la historia de la pintura de paisaje, narrativizándola como un movimiento progresivo hacia la purificación del campo visual. El otro intentó que la pintura y la pureza formal visual perdieran su papel central para ser sustituidas por aproximaciones hermeneúicas y semióticas que consideran al paisaje una alegoría de temas ideológicos o psicológicos. Aunque en este capítulo mencionaré de manera general el camino que la pintura de paisaje siguió hasta la abstracción, en realidad el trabajo se inserta en la otra vertiente y considera las nociones relacionadas con el paisaje que aparecen en los poemas "The Corn Harvest" y "Haymaking" (1962), de William Carlos Williams; "The Seed Cutters", (1975) de Seamus Heaney; y "El Bosco" (1948) de Rafael Alberti. Se trata de ecrasis de los cuadros de Brueghel "La cosecha" y "La siega", en los casos de Williams y Heaney, y de "El jardín de las delicias" del Bosco, en el de Alberti.

Si la definición de una ecrasis es, como ya vimos, la representación verbal de una representación visual, es evidente que el problema de la referencia (tanto al cuadro como al mundo) ocupa un lugar central en este tipo de poemas y más si consideramos que a la literatura y las artes visuales tradicionalmente se les ha considerado “artes hermanas” por ser artes miméticas, esto es, artes que pueden asociarse con imágenes reconocibles en el mundo. De esta forma, como escribe Wendy Steiner (1982), la pintura “has stood as the paradigmatic “mirror of reality”; the “sister arts” analogy thus permits literature as well to be considered an icon of reality rather than a mere conventional means of referring to it” (2). Stephen Melville y Bill Readings (1995) también se refieren a la analogía implícita en la *ut pictura poesis* de Horacio y la localizan como el modelo que explícitamente guía al arte clásico y neoclásico:

The notion of the “speaking picture” bound painting and writing together as rhetorically structured renderings of the world and the objects within it, and likewise linked visual work and writing about it through the practice of description and criticism as the verbal reproduction of pictorial rhetoric. Poetry aims to paint a world upon the mind’s eye, just as painting seeks to present the mute objects of the world in a framework that will make them speak. The mimetic analogy between painting and poetry is symmetrical with the mimetic analogy between life and art (8).

Esta simetría entre la comparación de las artes hermanas y la relación entre la vida y el arte ha sido enmascarada por la misma tradición que nos ha hecho utilizar el término “paisaje” para referirnos tanto a un escenario natural como a la

representación de un escenario natural. Esta es la razón por la cual he decidido referirme al género del paisaje considerando la relación que se supone se establece entre este tipo de obras y el mundo a representar. Aprovecharé esta característica para analizar la manera en la cual los poemas mencionados se refieren a los cuadros, ya sea describiéndolos, intentando expresar lo mismo que ellos o re-creándolos; también consideraré las ideologías que pueden desprenderse de ellos respecto a su capacidad de referirse a los cuadros y al mundo; y a la noción misma de mundo a representar. Esta discusión es particularmente importante si recordamos el principio efrástico de Krieger, según el cual la poesía debía aspirar a la autosuficiencia de los objetos plásticos, y la crítica que Heffernan, entre otros, hace al concepto (Véase la Introducción). Pero vayamos por pasos.

Enfaticemos otra vez que la misma palabra, “paisaje”, funciona para denominar un escenario “natural” y para referirse a la representación de un escenario “natural”. En esta ambigüedad podemos detectar uno de los conceptos fundamentales que se encuentra detrás de la idea de representar, sobre todo visualmente, y de la historia de la pintura de paisaje mencionada anteriormente. En Occidente, hasta antes del siglo XX, la historia de la pintura ha sido la de la búsqueda de una representación más “natural”, de una forma de presentar las cosas como se ven, de representar la forma en que vemos y hasta de representar las cosas como son en realidad. Así, por ejemplo, la perspectiva artificial intentaba, según Mitchell (1986), “nothing less than to convince an entire civilization that it possessed an infallible method of representation, a system for the automatic and mechanical production of truths about the material and the mental worlds” (37). En la historia de la pintura de paisaje, dice Keneth Clark

(1969), podemos también observar la búsqueda de lo mismo. En un principio, los paisajes se situaban únicamente en los fondos de los cuadros en donde se representaba algún otro tema principal; con el tiempo, empezaron a ser algo más que meros elementos decorativos hasta llegar a ser figuras únicas de la representación. La historia de la pintura de paisaje se puede contar entonces como una historia en la cual los artistas intentaron liberarse de la ilustración literaria, la instrucción religiosa o la ornamentación; como un intento por representar únicamente un escenario “natural”. Lo que se buscaba era: “a pure representation of nature [...] [and also] pure painting” (Mitchell 1994b, 13). De ahí se deriva el que utilicemos el mismo término “paisaje” para referirnos a lo que se representa y a la representación.

Según Francisco Calvo Serraller (1993), el término “paisaje” se deriva de “país” y ambas palabras se introducen al español, adaptadas del francés *paysage* y *pays*, respectivamente, al comenzar el siglo XVIII. Sin embargo, Calvo Serraller apunta que cuando la Real Academia Española da esta fecha se refiere al uso extendido del término y no al momento en que empezó a usarse, que él localiza en el siglo XVI y relaciona con la expansión del Renacimiento en España. Parece ser que M.A. Michiel, hacia 1521, fue el primero en utilizar el término en francés, al referirse a una colección de Padua, llamándola “países a la aguada” de Campagnola; específicamente hablaba del cuadro de Giorgione *La tempestad* y lo describía como “un pequeño país en tela con tempestad, gitana y soldado” (Enciclopedia del Arte Garzanti 1991, 720). En español y en francés, las palabras se derivan del latín *pagus*, que denomina una demarcación rural o cualquier cosa relacionada con el campo. Calvo Serraller apunta al origen común del verbo “pagar”. En la Edad Media, la actividad económica tenía como base el campo y

predominaban las operaciones de compraventa de terrenos; la economía era de subsistencia y el campesino tenía una gran carga económica que incluía:

los diezmos que tenía que pagar religiosamente a la Iglesia y [...] los impuestos que le cobraba su señor. Así, el verbo “pagar”, que tan comúnmente utilizamos, se ha instalado en nuestro lenguaje como recuerdo inconsciente de una época en la que cualquier actividad económica tenía que ver con los bienes rústicos, con la tierra (12).

Para que el “pago” se transformara en “país” y “paisaje” tuvo que darse un cambio profundo en la relación entre el hombre y la tierra. Según Calvo Serraller, el cambio se debió, entre otros motivos, al auge del comercio, que no depende tanto del ritmo de las estaciones como lo hacen las actividades del campo, y a la transformación de las sociedades feudales para irse organizando en entidades nacionales con un ámbito territorial y una personalidad política en los que se anunciaron los futuros Estados. Ann Jensen Adams (1994) apunta cómo, en Europa occidental, existió una larga tradición que identificaba a la tierra con la persona del monarca o el señor feudal que la poseía. Esta asociación del señor feudal con su tierra y los derechos que tenía sobre ella se volvió esencial tanto para el señor como para la tierra misma. Cuando monarcas como Elizabeth I comenzaron a consolidar su poder político, su persona se volvió el símbolo de la identidad nacional. Así, Jensen considera un retrato de la reina (de 1592) en el cual se le representa de pie sobre el globo terráqueo,

with her feet appropriately on Oxfordshire, the home of her adviser Sir Henry Lee, who commissioned the painting [...] More literally, in 1537, Johannes Bucus created a remarkable map of the Holy Roman Empire that is physically made up of its monarch, with crown, orb and scepter. Spain constitutes his head, Italy his right arm, and northern Germany his left. (42)

Jensen también enfatiza el uso de frases como “Enrique V es Inglaterra” o “Luis XIV es Francia”. Pero, ¿qué ocurrió en el caso de los “países” que no tenían rey ni señor? En Holanda, por ejemplo, el sistema feudal, estructurado con base en campesinos que servían a las familias nobles trabajando sus tierras, nunca se propagó. Los campesinos trabajaban tierras que les pertenecían y que eran tan malas que nadie las quería. En su caso, “land was a commodity to communally create and to personally own” (42). No es de extrañar entonces que, durante el siglo XVII, en Holanda, donde nunca hubo una figura que simbolizara el poder económico, político y religioso, la tierra se convirtiera en ese símbolo de identidad nacional que el monarca normalmente ocupaba, y la pintura de paisaje alcanzara gran importancia.

Al principio, el término “país” se utilizó para referirse a las características físicas, antropológicas, políticas que identificaban a un territorio. No fue hasta después que sirvió también para designar un motivo pictórico. El Diccionario de Autoridades de 1737 fue el primero en establecer que el término “significa también la pintura en la que están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas” (Calvo Serraller 1993, 14). Por el contrario, la palabra inglesa *landscape*, según James A.W. Heffernan (1984), se escribía originalmente *landskip* y se utilizó primero como “a technical term for a picture representing natural

inland scenery; then it was also used to mean a particular tract of land that could be seen from one point of view, as if it were a picture; and finally it came to mean the whole of natural scenery” (3). Según Ernst-Peter Schneck, quien apunta el origen holandés, *landschap*, del término, este desplazamiento comenzó en el siglo XVII, cuando los términos técnicos tomados de fuentes literarias tradicionales se vieron suplantados por modelos que supuestamente se basaban en la experiencia visual directa, pero que en realidad se derivaban de las convenciones de las artes visuales: “More and more the dominant mode of description turned to pictorial terms, almost all centering around the concept of ‘natural landscape’” (55). Para Schneck, el significado de experimentar el medio ambiente físico como un “paisaje” residió en la objetivización de dicho medio ambiente *como si* fuera una representación pintada o dibujada del mismo. Así,

the pictorialization of descriptive accounts of nature on the one hand aimed at a more immediate effect that could be invested in the authenticity of the experience described; on the other hand it could serve as a more flexible mode of “reading” the landscape. Instead of “fixing” its potential meaning in general terms like “natural paradise”, the pictorial pattern only “frames” a relatively open space of potential differences and discursive differentiation (55).

Como en el caso de la perspectiva artificial, estos efectos originales se enmascararon y entonces resultó que utilizamos (en los diferentes idiomas) la misma palabra para referirnos a dos cosas muy distintas. Así, nos olvidamos de que nuestra noción del escenario natural se vuelve menos “natural” que lo que

suponemos y la representación del escenario natural se vuelve menos “representación”, que presentación, menos una construcción retórica del mundo que el mismo mundo. Más adelante nos referiremos a estos desplazamientos en detalle.

Hemos mencionado algunas de las razones por las cuales, siguiendo a Mitchell (1994b), no consideramos a las representaciones del paisaje como un género aparte, sino como un medio, un “jeroglífico social” que expresa cierto valor, cierto significado y que comunica a las personas, a lo humano y lo no humano. Algunos investigadores, como Arsenio Moreno Mendoza (1992), han apuntado la importancia que juega la ciudad, lo urbano, lo construido por el hombre en nuestra percepción del paisaje. “Cierto es que no podemos hablar de paisaje urbano, sería una tautología contradictoria [sic]. El paisaje [etimológicamente] es rural por definición, mas la ciudad es agente y sujeto de sus alteraciones [...] La ciudad se inserta en el paisaje de un modo natural o violento” (22). Esta idea ha llevado incluso a argumentar, y recordemos a Calvo Serraller (1992), que en la Alta Edad Media, cuando no había un modo de vida claramente urbano, desapareció toda referencia al mundo natural, que es o un misterio o un modo de producción del cual se extrae lo necesario para la subsistencia. Cuando la vida en las ciudades se asentó -- a principios del siglo XIV- - vuelve el goce estético por la representación paisajística y esta se vuelve con los años un espacio para representar distintas intenciones. Por ejemplo y como Turner (1993) escribe respecto a los cuadros del siglo XV, las pinturas de paisaje eran espacios que representaban distintas intenciones: la posesión del lugar representado, la racionalización del espacio, un paraíso desconocido y deseado, ecos de la historia principal representada. Turner también se refiere a que,

el tema que se representa en la pintura de paisaje es casi siempre el paisaje cultural, puesto que es rara la escena general o particular en la que no estén presentes los hombres o sus producciones. El paisaje natural, por el contrario, sería un territorio muy poco o nada afectado por la intervención humana y, en su forma más pura, el mundo en el día anterior a la creación de Adán y Eva. Tal paisaje debía parecer extraño y maravilloso a quienes lo contemplasen por primera vez. Y así eran los paisajes de las Indias a la llegada del almirante, que se propuso, en varios sentidos, apropiarse de ellos (54).

Turner continúa explicando cómo Colón, quien considera es el creador en sus diarios de representaciones de paisajes mucho más interesantes que los de los pintores del momento, necesitaba describir todo lo nuevo de las tierras que veía pero, al mismo tiempo, necesitaba relacionar estas experiencias con las de su vida cotidiana, con las de sus ideas y costumbres. Así, en sus descripciones siempre pueden encontrarse ecos de la sencillez y belleza del Paraíso Terrenal. En pocas palabras, hasta este navegante, que realmente observaba algo totalmente distinto a lo que se había visto, al describirlo, lo carga con toda su historia y lo vuelve paisaje cultural, una proyección de su forma de entender el mundo y no el objeto físico que es el mundo. En el análisis de los poemas volveremos a referirnos a este “paisaje cultural”.

Por ahora, recordemos que la relación entre lo humano y lo no humano es tan evidente en las representaciones de paisaje que Octavio Paz, en *Apariencia*

desnuda (1979), al referirse a cómo los artistas chinos y japoneses seleccionan piedras y las firman para convertirlas en obras de arte, escribe:

Escoger una piedra entre mil equivale a darle un nombre. Guiado por el principio de analogía, el hombre nombra a la naturaleza; cada nombre es una metáfora: Montaña Hirsuta, Mar Rojo, Cañón del Infierno, Lugar de Águilas. El hombre --o la firma del artista-- hace entrar al paraje --o a la piedra-- en el mundo de los nombres; o sea: en la esfera de los significados (34).

El gesto de los artistas orientales se vuelve entonces el paradigma de lo que hacemos con el mundo: nuestra mera presencia lo cambia, nuestro intento por comprenderlo, por nombrarlo, nuestra misma percepción acaba con la posibilidad de lo “natural”.

Resulta entonces que para nosotros, la palabra “paisaje” funcionará más como un verbo que como un sustantivo (Mitchell 1994b, 1), la comprenderemos como un proceso mediante el cual se forman identidades sociales e individuales y no únicamente como un género plástico. Más que tratarse de un término que se refiere a un concepto definido y estable es una palabra ambigua, no sólo en la ambigüedad mencionada anteriormente respecto a que denomina la representación y lo representado, sino en que denomina diferentes formas de percibir y representar. Por eso resulta que, en poemas que se derivan de cuadros que son paisajes, cuestionamientos sobre las diferencias que existen entre lo que se representa y la representación, las palabras y las imágenes visuales, lo natural

y lo creado por el hombre, el lenguaje y el mundo son fundamentales. Es a ellas a los que quisiera referirme a continuación.

Comencemos con los poemas de William Carlos Williams (1883-1963) llamados “The Corn Harvest” y “Haymaking”. Consideremos primero su paratexto, esto es, “[the] textual barrier or threshold that shapes the reader’s expectations and reception in decisive ways”¹ (Wagner 1996, 284). Estos poemas aparecen ahora publicados en una edición llamada *Pictures from Brueghel* (1967) que incluye doce poemas, cada uno con un título igual o muy semejante a los de los cuadros del pintor flamenco.² Sin embargo, Grant F. Scott (1999) enfatiza el hecho de que la primera vez que los poemas se publicaron, sólo el primero (“Self-portrait”) y los tres últimos (que comparten el título “Children’s Games”) tenían el mismo nombre y los demás sólo aparecían como “Brueghel: 1”, “Brueghel: 2” y así hasta el ocho, sucediéndose uno a otro en las páginas. Leer esta primera edición, de la *Hudson Review* en 1960, resultaba muy distinto a leer la edición posterior. Scott

¹ Sólo consideraré la parte del “paratexto” relevante a la discusión. Aunque la cita es de Peter Wagener, el término se deriva del trabajo de Genette, quien lo define así: “[the paratext is] a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, foreword, etc.; marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurbs, book covers, dust jackets, and many other kinds of secondary signals, whether allographic or autographic. These provide the text with a (variable) setting and sometimes a commentary, official or not, which even the purists among readers, those least inclined to external erudition, cannot always disregard as easily as they would like and as they claim to do” (1997, 3).

² Los títulos de los poemas son: I. Self-Portrait; II. Landscape With the Fall of Icarus; III. The Hunters in the Snow; IV. The Adoration of the Kings; V. Peasant Wedding; VI. Haymaking; VII. The Corn Harvest; VIII. The Wedding Dance in the Open Air; IX. The Parable of the Blind; X. Childrens’ Games. Los títulos de los cuadros son, respectivamente (aunque debemos considerar que no en todos los casos los poemas se refieren única o claramente a sólo uno de los cuadros): Existen varios autorretratos, II. Landscape with the Fall of Icarus; III. The Hunters in the Snow; IV. The Adoration of the Kings; V. The Wedding Banquet; VI. Haymaking; VII. The Harvesters; VIII. The Wedding Dance (The Peasant Dance); IX. The Parable of the Blind; X. Children’s Games.

se refiere a cómo en la primera se pierde la independencia de cada poema y la lectura obliga a establecer relaciones entre todos. Se está frente a una secuencia en la que

[the poems] become imaginative improvisations on the theme of Brueghel, rather than “photographic reproductions” of exact pictures. This would explain why Williams ignored large portions of canvases, took liberties in his descriptions and blurred together separate paintings. Williams’ poems are poised somewhere between Brueghel’s actual paintings and the poet’s recollection and re-imagination of them through artbook reproductions. Although the spatial dimension is still strong in particular poems, the *Hudson Review* version temporalizes Brueghel’s visual images, transforming them into a specifically literary and thematic sequence (65).

Los cambios tipográficos de la siguiente edición, de *New Directions*, que se viene reproduciendo desde 1962, impiden esta secuencialidad. Cada poema tiene su propia página y título, precedido por un número romano. Los títulos obligan a pensar en cuadros específicos de Brueghel, a relacionar cada par entre sí; la disposición de cada poema en el espacio que necesite en una o dos páginas nos obliga a considerarlo aparte de los otros, como una unidad espacial y discreta (en palabras de Scott), con lo cual la idea de la secuencia sugerida por la primera edición se debilita:

Rather than a narrative, we are confronted with an exhibition, a gallery.
Even though the poems remain in the same order, the esthetic here is self

consciously spatial; we are invited to browse among the poems as if they were indeed individual paintings mounted on walls, our eye taking us here and there among the works as if we were strolling through a museum (65).

No nos debe extrañar entonces el gran número de comentarios críticos escritos sobre poemas específicos de la colección. La tipografía y la yuxtaposición de los poemas casi obligan a hacerlo.

Hasta aquí hemos visto cómo las diferencias entre las dos ediciones de la serie de poemas enfatizan la temporalidad (al obligar a hacer secuencias) o la espacialidad de los poemas (al presentarlos como unidades aisladas). Se trata de aspectos que, como vimos ya al referirnos a Krieger, Heffernan y Scott en la introducción, son muy importantes en las consideraciones efrásticas: recordemos los análisis que presentamos de *La Ilíada*, las *Imágenes* de Filóstrato y la “Ode on a Grecian Urn” de Keats. En estos casos, las imágenes “congeladas” de los cuadros, del escudo y la urna, cobraban movimiento y contaban historias sugeridas por las imágenes visuales representadas. Llama la atención que, a pesar del impulso narrativo de los cuadros de Brueghel (debido a lo que se representa o a los títulos), Williams evite caer en esa característica apuntada tan claramente por Heffernan. Pareciera que su intención fuera explícitamente resistirse a ella. Consideremos, en primer lugar, el poema “The Corn Harvest” (Williams 1962, 9):

Summer!
 the painting is organized
 about a young
 reaper enjoying his

noonday rest
completely

relaxed
from his morning labors
sprawled

in fact sleeping
unbuttoned
on his back

the women
have brought him his lunch
perhaps

a spot of wine
they gather gossiping
under a tree

whose shade
carelessly
he does not share the

resting
center of
their workaday world

Se trata de una descripción bastante obvia de "La siega" , general, pero obvia al fin: un joven segador descansa junto a un grupo de mujeres que come, mientras más atrás se encuentran otras figuras que trabajan en dorados campos de trigo que se extienden hasta lo verde y lo gris del fondo. Williams sólo se refiere a lo



“La siega”
Brueghel

que se encuentra en primer plano, a la derecha, de ahí que no podamos decir que la descripción que su poema hace del cuadro sea detallada: sus ocho estrofas de tres versos incluyen frases y enunciados, sin puntuación, cuyo número variará según el lugar en donde se supongan encabalgamientos (v. 3, 6, 12, 21). Cuando leemos un poema como éste lo hacemos como alguien que recorre un cuadro: ciertos elementos nos hacen fijarnos en ciertas áreas, otros nos obligan a saltar a otro lado y buscar otras figuras, otros colores. En este hecho podemos encontrar una referencia a la forma en la cual el lenguaje visual funciona. Para darle sentido a las frases, tenemos que regresar a la estrofa anterior, avanzar y volver a retroceder para ver en dónde comienza y termina una idea. La línea 21 es la que hace más evidente esta característica y apunta a la diferencia entre leer un poema y leer un cuadro (normalmente y en nuestra tradición, de izquierda a derecha): el verso 21 nos obliga a considerarlo como parte de dos ideas diferentes: *They gather gossiping/ under a tree/ whose shade/ carelessly/ he does not share*, o *He does not share the/ resting/center of/ their workaday world*. Una misma frase, un mismo espacio, tiene que leerse dos veces para que lo que está junto a ella (antes y después) tome algún sentido. Entonces, resulta que el poema de Williams no sólo describe algunas de las figuras del cuadro de Brueghel, sino que presenta otra característica, tradicionalmente asignada a la representación visual y la incorpora a su representación verbal: la espacialidad.

Consideremos ahora el otro poema de Williams, "Haymaking" (1962, 8) para profundizar lo anterior.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

The living quality of
the man's mind
stands out

and its covert assertions
for art, art, art!
painting

that the Renaissance
tried to absorb
but

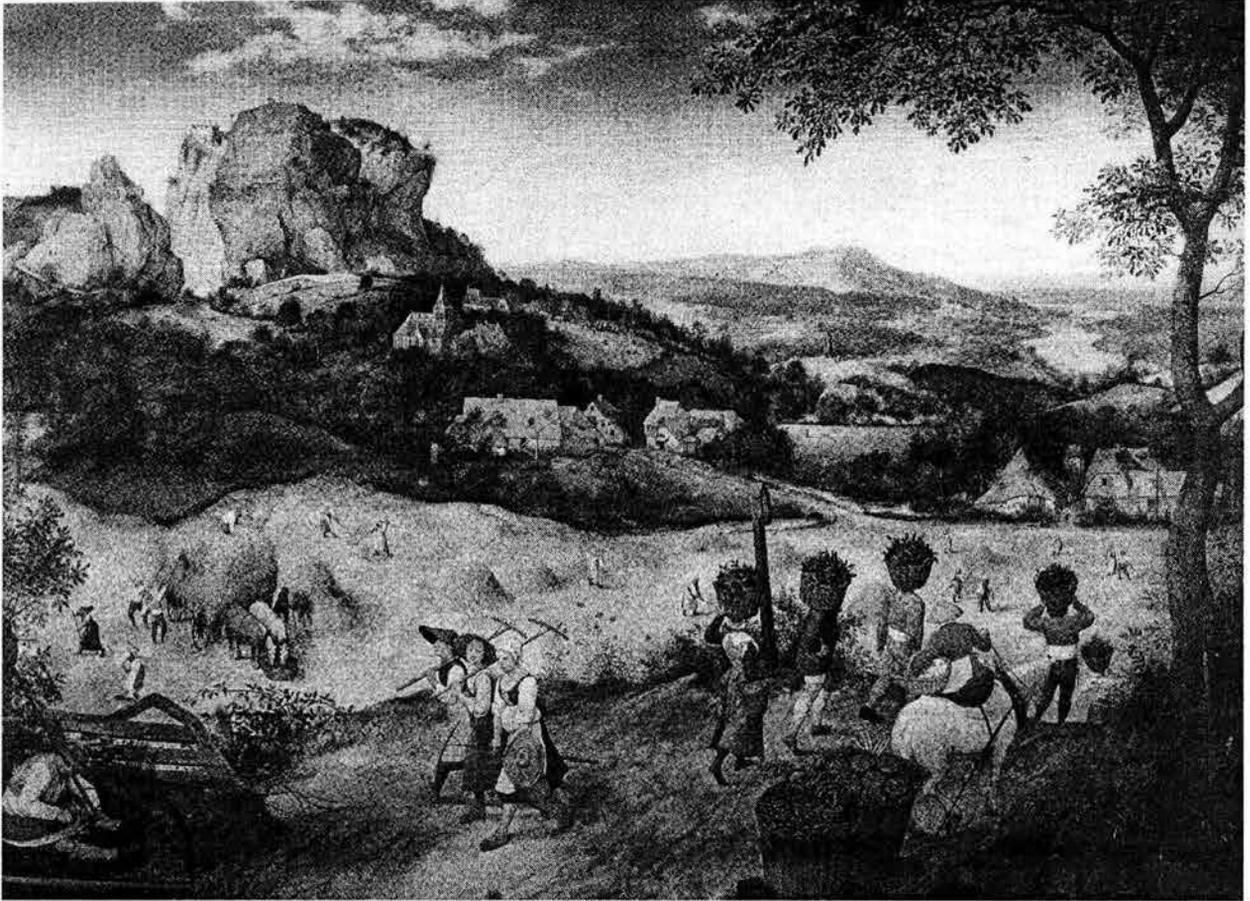
it remained a wheat field
over which the
wind played

men with scythes tumbling
the wheat in
rows

the gleaners already busy
it was his own—
magpies

the patient horses no one
could take that
from him

Los detalles descritos en "Haymaking" son mucho menos que los de "The Corn Harvest": se nombra el campo de trigo, se menciona el viento que juega con él (lo



“La cosecha”
Brueghel

cual es de por sí bastante irónico y más si consideramos que es el único sustantivo, el viento, al cual se le asigna un verbo conjugado en la descripción), algunos hombres que blanden guadañas, espigadores, urracas que apenas sí se ven, y, el colmo, la referencia a unos pacientes caballos. Si buscamos todos estos detalles en el cuadro tenemos que brincar de un lado a otro, ninguna lógica nos obliga a ver primero el viento (si es que se nos ocurre verlo) y al final los caballos -que además no están en un grupo común-. Es más, si seguimos la lógica de primer plano y fondo que la perspectiva tradicional de representación pictórica occidental explota, no seguiremos ese orden. Si, además, leemos las frases iniciales que comentan sobre el pintor y sus aseveraciones furtivas acerca del arte renacentista y consideramos la última frase (no one/could take that/from him), que parece establecer que Williams sólo quiere referirse a lo que no podemos evitar quitarle al pintor, a lo fundamental, si hacemos esto seguramente pensaremos en alguien que ve un cuadro y trata de entenderlo. Williams parece intentar escapar de la descripción, enfatizar que no vale la pena perder el tiempo nombrando todo lo que ve porque al fin y al cabo nombrarlo no es presentar el cuadro. Pareciera que evita las características del lenguaje verbal (de ahí lo difícil que puede ser seguir el poema) y presenta sólo lo fundamental de una representación plástica, sin violentarla: lo fundamental, en este caso es la espacialidad. Con ello, Williams nos hace recordar las diferencias marcadas por Lessing respecto a la espacialidad de las artes plásticas y la temporalidad de la poesía y a Joseph Frank cuando exponía que la literatura moderna sigue un camino que se opone a la concepción de Lessing, ya que se caracteriza por “espacializar” lo que esencialmente es temporal y ese parece ser el proyecto detrás de los poemas de Williams.

La casi ausencia de verbos conjugados intenta dar la ilusión de que escapamos de la secuencia narrativa; los encabalgamientos, la peculiaridad de la línea 21 de “The Corn Harvest” (que también se repite en la línea 5 de “Haymaking”), la yuxtaposición de ideas, la forma misma de las estrofas impiden la lectura continua y fluida y nos hacen recorrer el espacio de la página de una forma diferente. Williams imita la estructura espacial de la pintura y describe una parte de lo que ésta representa; al hacerlo, como en muchos otros de sus poemas, también expresa el deseo de crear imágenes tan poderosas como las visuales, imágenes que no pierdan su espacialidad al ser puestas en movimiento por una voz (de ahí la casi ausencia de verbos conjugados). Por eso Williams pensaba que “Not ideas but in things” (Baym 1985, 1083) y suponía que un poema debía presentar el objeto al que se refería. Así, quien lo leyera sacaría sus propias conclusiones, generaría sus propias ideas como si se enfrentara directamente al mundo. El poema “The Red Wheelbarrow” de William Carlos Williams es un buen ejemplo de esta consideración que supone que un poema debía ser sólo una imagen:

so much depends

upon

a red wheel

barrow

glazed with rain

water

beside the white

chickens. (cit. por Dijkstra 1969, 167-168)

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" (Dijkstra 1969, 168). 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.

Sin embargo, Williams no creyó que la capacidad de la poesía para presentar objetos fuera la misma que la de la pintura, como puede verse en uno de sus últimos poemas, llamado "Still Lifes":

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 (cit. por Dijkstra 1969, 197).

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 Iliada*, uno de los grandes poemas de la civilización occidental, lo hace. Williams, como Leonardo, según veremos enseguida, considera que el lenguaje verbal tiene muchas limitaciones si se le compara con 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 which he considered far more powerful, far more intense, than any existing language (Dijkstra 1969, 197).

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. Desde este punto de vista, los versos finales de "Haymaking" ("no one could take that from him") refuerzan el reconocimiento de las limitaciones del propio lenguaje, limitaciones que parecen quitarle lo esencial (y lo poderoso) al lenguaje visual (a pesar de buscar emular la espacialidad esencial a un cuadro).

Como vimos, Williams no parece realmente satisfecho con su resultado. Ahora bien, ¿por qué cree que el lenguaje visual es superior al verbal? ¿Por qué, como muchos otros, considera que una representación visual realmente re-

presenta, vuelve a hacer presente a su referente? Para contestar estas preguntas tenemos que recordar la tradición que, desde el siglo quince, ha privilegiado lo icónico y que ha supuesto que el sentido más literal de la palabra imagen es el de una imagen pictórica. Intentemos ahora referirnos a esta tradición.

Para Jean-Joseph Goux³ la historia de la pintura está marcada por rupturas radicales. Tales rupturas han supuesto el cambio de actitud del sujeto que contempla las obras; así, con la aparición de la perspectiva, se pasó de un sujeto frontal a uno focal, y con la aparición del arte abstracto, se pasó de un sujeto focal a uno operativo. No vamos a detenernos mucho más en dichas rupturas, pero debemos considerar que para Goux, el arte abstracto supuso la “desemantización de lo percibido”. El Grupo μ (1992) encuentra que esta suposición, lo mismo que conceptos como “mensaje sin código” de Umberto Eco, “signos no miméticos” de Meyer Shapiro o “expresión del sentido sin referentes” de Louis Marin, son demasiado ideológicos porque suponen que lo figurativo es la norma y que lo abstracto, la desviación.

Comencemos por la primera ruptura marcada por Goux: la invención de “un sistema de perspectiva enfocado y completo, con una disminución regular y matemática hacia un punto de fuga fijo” (Letts 1981,43). Con este sistema, inventado por Brunelleschi y sistematizado por Alberti, se podía representar el espacio en una tabla, un papel o un lienzo. Se trataba de una solución “hecha por el hombre que ilustraba desde el punto de vista humano un mundo natural, del cual la persona es “centro y medida”. La perspectiva de un punto se llama también perspectiva artificial, porque fue creada por la mente humana” (44). Es importante resaltar que la perspectiva es una forma de organización y

representación icónica del espacio, que supone un punto de vista único para el espectador, por lo que no representa objetivamente el espacio físico. Es fácil observar que dicho punto de vista único no es, como dice Román Gubern (1993), “ajeno al tema del poder político. Así Petitot en su *Raisonnement sur la perspective* (1758), recomienda construir los decorados teatrales ubicando su punto de vista en el palco del príncipe, de modo que la máxima jerarquía política goce de la máxima ilusión realista, que decrecerá en cambio para los espectadores, tanto más cuanto más se alejen del príncipe” (80).

Sin embargo, olvidando su calificativo de “artificial”, la perspectiva se presentó a sí misma como un método infalible de representación, basado en leyes de la óptica y las matemáticas; se supuso, según W.J. T. Mitchell (1986), un sistema de producción mecánica y automática de las verdades de los mundos materiales y mentales:

The best index to the hegemony of artificial perspective is the way it denies its own artificiality and lays claims to being a “natural” representation of “the way things look”, the “way we see” or the “way things are”. Aided by the political and economic ascendance of Western Europe, artificial perspective conquered the world of re-presentation under the banner of reason, science, and objectivity. No amount of counterdemonstration from artists that there are other ways of picturing what “we really see” has been able to shake the conviction that these pictures have a kind of identity with natural human vision and objective external space. And the invention of a machine (the camera) built to produce this sort of image has, ironically only

³ Resumido por Groupe μ , 1992.

reinforced the conviction that this is the natural mode of representation (37).

En su libro *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Valeriano Bozal (1987) explica cómo para Leonardo la pintura ponía a las cosas en presencia del espectador, “conmoviendo sus 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” (112). El mismo Leonardo compara 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” (112). Presentación contra representación: olvidar que la perspectiva de un cuadro es una forma de representación del espacio; olvidar también que detrás de dicho sistema de representación hay convenciones. Cuando éstas se disimulan y se hacen invisibles, los espectadores piensan que el arte es exactamente análogo a la realidad.

Bozal encuentra un problema en la postura de Leonardo porque para él, el poeta también construye imágenes “no menos inmediatas, presentes y evidentes” (112) que las de la pintura: cae en la trampa que supone que ambos medios de representación son análogos a la realidad y olvida que sólo son una forma de representación de dicha realidad. Intentemos, siguiendo el razonamiento de W.J.T. Mitchell (1986) , explicar por qué Bozal piensa que salva el honor de la poesía cuando supone que detrás de ella hay imágenes y por qué supone que estas últimas se encuentran más cercanas a la realidad.

En primer lugar, Mitchell se refiere a la utilización del término “imagen” para designar a fotografías, estatuas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, exposiciones, proyecciones, poemas, recuerdos y hasta ideas. Estaremos de acuerdo con él cuando dice que pareciera ser que la palabra “imagen” se utiliza en su sentido más literal cuando designa a fotografías, estatuas o ilusiones ópticas y que el término se utiliza para designar a las imágenes verbales y mentales de una manera un tanto “metafórica”. A continuación, Mitchell expone su idea de que, aunque parezca que las imágenes ópticas y gráficas son más estables que las verbales o perceptuales, no son ni estables, ni estáticas, ni permanentes: “they are not perceived in the same way by viewers any more than dream images; and they are not exclusively visual in any important way, but involve multisensory apprehension and interpretation” (17).

La razón por la cual este tipo de imágenes nos parecen más estables es porque, para explicar la forma en que percibimos, tanto el lenguaje como la “realidad”, hemos utilizado modelos que suponen la formación de dichas imágenes. Recordemos los diagramas en los que se pinta una cabeza viendo una vela, con una imagen de la vela dentro. Todos estos modelos suponen a la conciencia como una actividad de producción, reproducción y representación pictóricas, gobernada por mecanismos parecidos a los de lentes o superficies en las cuales se pueden dejar impresiones o huellas. Sin embargo, prosigue Mitchell:

There is no rule that the mind has to picture itself, or see pictures in itself, any more than there is a rule that we must go into a picture gallery, or that once inside we must look at the pictures. If we eliminate the notion that

there is something necessary, natural, or automatic about the formation of both mental and material images, then we can do as Wittgenstein suggests, and put them “in the same category” as functional symbols [...] “ we could perfectly well ...replace every process of imagining by a process of looking at an object or any painting, drawing, or modelling; and every process of speaking to oneself by speaking aloud or by writing”, but this “replacement” could (and does) move in the other direction as well. We could as easily replace what we call “the physical manipulation of signs “(painting, writing, speaking) with locutions such as “thinking on paper, out loud, in images, etc” (18-19).

Sin embargo, la noción de que detrás de las palabras se encuentran imágenes tuvo gran auge, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, mismos siglos en los cuales, como ya vimos, se utilizó la palabra “paisaje” ambigualmente. Así, por ejemplo, para Joseph Trapp, “thoughts are the images of things, as words are of thoughts” (cit. por Mitchell 1986, 19), 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” (23). 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

obstáculos para el mismo, elementos que a toda costa debían evitarse. Esta idea llevó, como escribe Steiner (1982), 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 (98).

Se buscó un lenguaje que capturara, contuviera, expresara, organizara, que incluso reemplazara, el mundo (97). Si las imágenes pictóricas son capaces, según la noción de Leonardo, de presentarlo, y detrás de cada palabra existe una imagen, entonces el lenguaje sería capaz de, en vez de sólo representar, de presentar a ese mundo.

En el Romanticismo, al hablar del “misterioso proceso de la imaginación”, la imagen gráfica o pictórica pasó a un segundo plano, detrás de una imagen “superior”, interna, orgánica y viviente. Esta imagen, más abstracta y sublime, desplazaría e incluiría la noción empiricista de la imagen verbal como una clara representación de la realidad material. Este proceso llega hasta nuestro siglo y se manifiesta en las ideas imaginistas. Una vez más citemos directamente a Mitchell (1986):

This progressive sublimation of the image reaches its logical culmination when the entire poem or text is regarded as an image or “verbal icon”, and this image is defined, not as a pictorial likeness or impression, but as a

synchronic structure in some metaphorical sense --"that which" (in Pound's words) "presents an intellectual and emotional complex in an instant of time". The Imagists's emphasis on concrete, particular descriptions in their poetry is, by itself a residue of the eighteenth-century notion we have seen in Addison that poetry strives to outdo in vividness and immediacy the "images which flow from objects themselves"... But the distinctive modernist emphasis is on the image as a sort of crystalline structure, a dynamic pattern of the intellectual and emotional energy bodied forth by a poem (25).

Este es el tipo de imágenes que Williams quería conseguir y que se sintió incapaz de lograr con su medio: para él, "the violence of/ the Iliad lends itself to an arrangement of narcissi in a jar". Una imagen pictórica se supone más cercana a la "realidad" porque puede presentarla; en cambio el lenguaje verbal parece condenado a sólo apuntar hacia estas "imágenes". Los poemas de Williams son entonces ejemplos muy claros de la llamada indiferencia efrástica, mencionada en el capítulo anterior: las palabras pueden "citar", más nunca "hacernos ver" los objetos a los que se refieren.

Ahora bien, también es posible encontrar similitudes entre esta concepción de imagen y el principio efrástico de Krieger. Recordemos cómo éste suponía que la verdadera fuerza de la poesía residía en la fusión del tiempo y el espacio, y en su capacidad de constituirse en aquello de lo cual el jarrón chino del poema de Eliot era: un objeto en el mundo, autosuficiente y formalmente independiente. Esta materialidad y autosuficiencia, tradicionalmente asignada a las imágenes

visuales (pictóricas) era el ideal a seguir para la poesía, según Krieger, y tras él podemos encontrar también la suposición de que la palabra “imagen” se aplica de una forma más literal cuando designa a una representación plástica.

Hasta aquí hemos mencionado la tradición derivada, entre otras cosas, del auge de la perspectiva. Aunque se trató de una poderosa forma de entender las imágenes plásticas y el lenguaje verbal, no podemos suponer que sea la única. Existen otras tradiciones para las cuales la poesía (la palabra) es capaz de generar imágenes tan poderosas como las que consigue un cuadro, imágenes que no sólo visualmente se refieren al mismo, sino que pueden presentar el objeto al que originalmente iban a significar. Nuestro análisis del poema “El Bosco” de Rafael Alberti (1967, 739-742) es un buen ejemplo de ello.

El Bosco

El diablo hocicudo,	
ojipelambrudo,	
cornicapricudo,	
perniculimbrudo	
y rabudo,	5
zorrea,	
pajarea,	
mosquiconejea,	
humea,	
venta,	10
peditrompetea	
por un embudo.	
Amar y danzar,	
beber y saltar,	
cantar y reir,	15

oler y tocar,
 comer, fornicar,
 dormir y dormir,
 llorar y llorar.

Mandroque, madroque, 20
 diablo palintroque.

¡Pío, pío, pío!
 Cabalgo y me río,
 me monto en un gallo
 y en un puercoespín, 25
 en burro, en caballo,
 en camello, en oso,
 en rana, en raposo
 y en un cornetín.

Verijo, verijo, 30
 diablo garavijo.

¡Amor hortelano,
 desnudo, oh verano!
 Jardín del Amor.
 En un pie el manzano 35
 y en cuatro la flor.
 (Y sus amadores,
 céfiros y flores
 y aves por el año.)

Virojo, virojo, 40
 diablo trampantojo.

El diablo liebre,
 tiebre,
 notiebre, sipilitiebre,

y su comitiva	45
chiva,	
estiva,	
sipilitriva,	
cala,	
empala,	50
desala,	
traspala,	
apuñala	
con su lavativa.	
Barrigas, narices,	55
lagartos, lombrices, delfines volantes,	
orejas rodantes,	
ojos boquiabiertos,	
escobas perdidas,	
barcas aturdidas,	60
vómitos, heridas,	
muertos.	
Predica, predica,	
diablo pilindrica.	
Saltan escaleras,	65
corren tapaderas,	
revientan calderas.	
En los orinales	
letales, mortales,	
los más infernales	70
pingajos, zancajos,	
tristes espantajos	
finales.	
Guadaña, guadaña,	

diablo telaraña.

75

El beleño,
 el sueño,
 el impuro,
 oscuro,
 seguro
 botín,
 el llanto,
 el espanto
 y el diente
 crujiente
 sin
 fin.

80

85

Pintor en desvelo:

tu paleta vuela al cielo,

y en un cuerno,

tu pincel baja al infierno.

90

En el poema que dedica al Bosco (1450-1516), Alberti juega, canta, inventa. Rimas y canciones se mezclan con palabras e imágenes surrealistas con las cuales el poeta intenta emular el “enigma absoluto y universal” (Marjinissen 1995, 12) que es el cuadro del Bosco.

Hagamos una primera aproximación a la pintura recordando lo que Antonio de Beatis, un italiano que viajó a los Países Bajos entre 1516 y 1517, escribió respecto a ella al verla colgada en el palacio de los Condes de Nassau. Beatis dice:

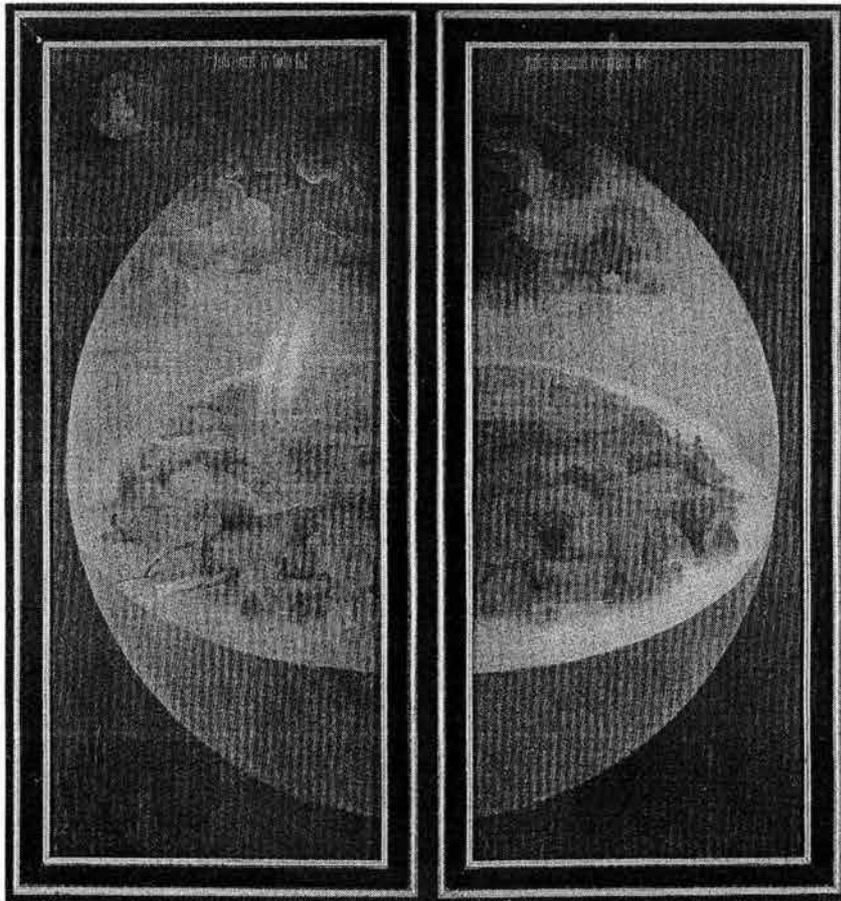
And then there are some panels on which bizarre things have been painted.

Here, seas, skies, woods, meadows and many other things are represented,

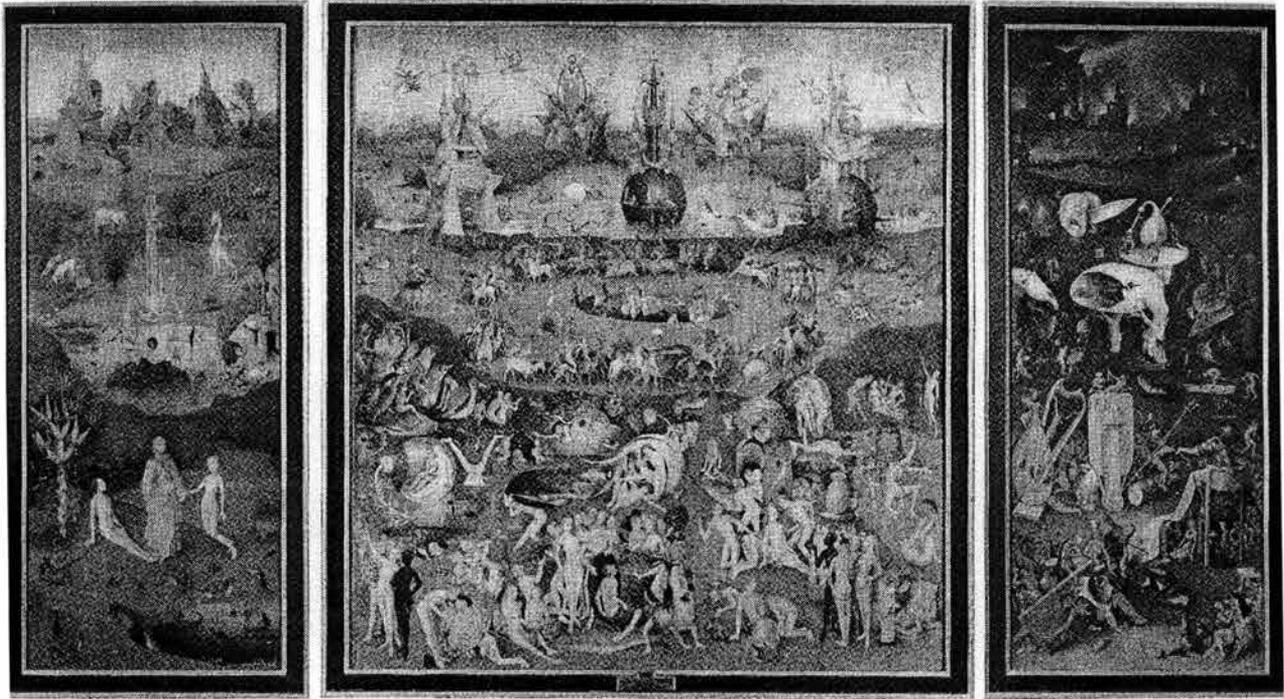
such as those [figures] that emerge from a shell, others that defecate cranes, men and women, whites and blacks in different activities and poses. Birds, animals of all kinds, executed very naturally, things that are so delightful and fantastic that it is impossible to describe them properly to those who have not seen them (cit. por Moxey 1994, 113).

Resulta interesante que el viajero del siglo XVI mencionara que no podía encontrar palabras para describir el cuadro a quienes no lo habían visto porque se trata de una de las fases de la ecfrosis según Mitchell (1994a). Se trata, como ya sabemos, de la “indiferencia ecfástica” y Beatis es un claro ejemplo de ella. Muchos otros críticos del cuadro se encuentran en el mismo caso. Algunas interpretaciones de “El jardín de las delicias” sugieren que sus formas son “symbols that can be explained through recourse to esoteric knowledge, which was part of Bosch’s historical horizon but which is unknown today. As a consequence, the literature is characterized by attempts to explain his imagery in terms of astrology, alchemy, rare forms of heresy, illustrated puns, and so forth” (Moxey 1994, 105). Como podemos observar, estas interpretaciones suponen que ya no nos es posible entender el cuadro del Bosco, que el tiempo nos ha hecho perder algunas de las claves para hacerlo. Antes de presentar una interpretación que sí ofrece una forma de entender “El jardín de las delicias”, intentemos describir las partes generales del mismo.

Se trata de un tríptico formado por cuatro pinturas. La escena del reverso de las tablas es una esfera de cristal, circundada por el mar, en donde se puede observar lo que ha sido considerado el “primer paisaje cósmico del arte occidental” (Marjinissen 1995,13). En el ángulo superior izquierdo el Creador está



“Jardín de las delicias”
Paneles cerrados
El Bosco



“Jardín de las delicias”
Paneles abiertos
El Bosco

dando forma al mundo. El epígrafe lo asegura: “*Ipse dixit et facta sunt --Ipsa mandavit et creata sunt* “ (Dijo él y todo fue--Dio una orden y existió todo). Ese “todo” aparece en los tres cuadros del tríptico: a la izquierda, El Paraíso Terrenal, con la Creación de Eva y un paisaje con fuente en el cual podemos identificar una jirafa, un elefante y un puerco espín, entre otros animales desconocidos; a la derecha, el Infierno, “el infierno más infernal de la historia de la pintura” (13); y en el centro, lo que algunos consideran la representación del pecado, lo que une el Paraíso terrenal y el Infierno.

Así pues, aunque los temas de los lados parecen claros, el del panel central es polémico. Sólo comparemos la explicación anterior de la tabla central, según la cual se estaría representando la lujuria, con la de Wilhem Fraenger, que supone que ahí, el Bosco pintó “el itinerario de una salvación fundada en un ars amandi religioso, en un misterio erótico, estableciendo los fundamentos que llevan a una nueva escala de valores que concilia la fe cristiana con la sumisión armoniosa a la naturaleza: un sistema según el cual la vieja oposición entre espíritu e instinto será superada por una nueva concepción de Dios-naturaleza, a pesar del diablo y de la muerte” (cit. por Marjinisen 1995, 43).

Según Keith Moxey, el cuadro se basa en el concepto del “mundo al revés” que el Bosco utilizó para mostrar la en ese entonces nueva proclama humanista de la libertad artística. Este concepto del “mundo al revés” era muy utilizado por los artesanos encargados de ilustrar los márgenes de los manuscritos medievales. En ellos, se satirizaba a las distintas clases sociales, oficios y sexos al invertir las relaciones en las cuales se encontraban normalmente en la sociedad. Así, por ejemplo, se burlaban de la aristocracia y el clero pintando liebres que atacaban sin clemencia a caballeros o monos desempeñando actividades eclesiásticas.

También representaban “batallas” por ver quién llevaba los “pantalones” en una pareja y con ello se burlaban de las mujeres dominantes. Algunas de las imágenes pintadas sólo cumplían la función de entretener; de esta manera se pintaban liebres que ejecutaban a perros y cazaban seres humanos, o monstruos compuestos de formas animales y humanas.

Moxey se basa en estudios recientes que sugieren que el Bosco desarrolló su oficio en los talleres de estos ilustradores de manuscritos y no, como siempre se ha supuesto, como pintor. Es por esto que piensa le fue muy fácil utilizar el concepto del “mundo al revés” en “El jardín de las delicias”. Así explica el panel central del tríptico como una representación del “Jardín del Amor” y recuerda otras representaciones literarias y pictóricas del mismo tema, derivadas todas del Roman de la Rose. Este jardín, con su caracterización como un lugar para el deleite contrasta con el carácter sobrio del Paraíso que pintó. Su semejanza estructural -- ambos son paisajes con una fuente en el centro de la cual surgen cuatro canales-- parece ser deliberadamente irónica ya que el significado de la historia bíblica y la idea de que la unión de Adán y Eva sólo tiene el propósito de la reproducción humana contradicen el desorden sensorial y sensual y el éxtasis sexual que se observa en el otro (126-127). Esta interpretación, continúa Moxey, adquiere fuerza cuando se le asocia a lo que ocurre en el centro de la fuente del “Jardín del Amor”:

a man touches a woman suggestively while another woman bends down so as to present her buttocks to the spectator. This scene takes place in the vicinity of a nude man standing on his head. The use of such a figure to convey the idea of the “world upside down” is not unknown in this period.

A German engraver known as the Housebook master, who worked on the Middle Rhine in the third quarter of the fifteenth century, used just such a figure at the center of a parodic coat of arms. The crest of this coat of arms illustrates the theme of the henpecked husband, a peasant who is forced to carry his wife on his back. Such themes, a commonplace of late medieval art, constitute a satire of sexual relations in which the “natural” hierarchy of male domination was not observed. The juxtaposition of this figure with the sexually explicit group at the center of the fountain suggests that such activities are to be condemned and rejected (129-130).

El concepto del “mundo al revés” no sólo sirve a Moxey para explicar los paneles de la izquierda y el centro. Con él también puede referirse al “Infierno” y la inversión en la escala natural de los hombres, animales y plantas representados y a cómo los instrumentos musicales pintados dejan de ser fuente de entretenimiento y deleite sensorial y aparecen como instrumentos de tortura: un hombre se encuentra amarrado a un arpa mientras que otros cantan obligados por un monstruo que lee los tatuajes grabados en el trasero de otra figura; un hombre que está encerrado en un tambor sufre los embates de un monstruo que lo ensordece al tocar el instrumento; otro más está sujeto a una flauta gigante mientras tiene otra flauta ensartada en el ano. La escena en la cual una liebre toca un corno de cacería mientras lleva colgando en una lanza a un hombre parece casi una cita literal de las imágenes de los márgenes de los manuscritos.

Pero, se pregunta Moxey, ¿qué consecuencias trae al contexto cultural del Bosco la utilización de estas inversiones que originalmente estaban en los márgenes de los manuscritos? Recordemos que sólo en el medio aristocrático

había gente que podía pagar el trabajo y la obra de estos artistas; además, por ser poseedores de muchos manuscritos, comprendían y reconocían las imágenes que el Bosco pintaba. Burlarse en este medio del clero y las actitudes de la caballería no representaba en realidad romper el status quo. Más bien era una manifestación de la forma en la cual una cultura afirma sus valores al diferenciarse de lo que “no es cultura” y del desorden. Al desplazar lo que había estado reprimido y al margen hasta una posición de dominio cultural, el Bosco también desplazó los límites de la “alta cultura”, del Arte, para que incluyeran motivos que siempre se habían excluido. Así, el Bosco se estableció como un artista, alguien perfectamente distinguible como individuo, y dejó de ser sólo un artesano que sigue las órdenes de quien le paga. La obra de arte dejó de ser únicamente un objeto didáctico o de entretenimiento y se convirtió en la manifestación de un inusual y excepcional talento artístico.

Ahora bien, formas fantásticas como las que utilizó el Bosco no sólo aparecerían en los márgenes de los manuscritos. Pensemos en la decoración de la arquitectura y los muebles eclesiásticos, además de los objetos decorativos que forman parte de la tradición que derivaría en la noción de lo grotesco, paralela a las corrientes miméticas del Renacimiento. Como un ejemplo posterior de esta tradición consideremos los jardines construidos a fines del siglo XVI en los cuales, como Simon Schama (1996) ha afirmado, los humanistas jugaron con “the teasingly indistinct boundary between the sacred and the profane” (535); en Bomarzo se creó un bosque sagrado “in the midst of a genuine forest, where the ground was littered with monstrous heads, and figures either in tortured combat or threatened by wild beasts [...] Visitors startled by the gaping mouth of hell

might have noticed the significant amendment to Dante's "Abandon all hope, all ye who enter", which at Bomarzo has become "Abandon all thought" (535).

En Francia, Bernard Palissy imaginó un jardín de "secretos naturales", en donde "primitive tree columns would suggest the sylvan origin of architecture, while ceramic salamanders and lizards would writhe inside the rocks which formed a pool where the real reptiles crawled in and swam" (Schama 1995, 536). Los límites entre lo "natural" y lo "hecho por el hombre" se borran. Palissy pensaba, como Schama nos lo recuerda, "that the world conformed to sublimely interlocking but mysterious laws. The variety of natural form ought, if correctly discerned, to correspond to the many faces of God [...] If the right formulae of inquiry were applied, those laws (and the countenance of Divinity) could be revealed to the learned [...] His secret garden was a route to knowledge [...] but for the same reason was also dangerous: a wizard maze rather than a gardener's patch" (537). Sólo quien sabía la clave, conocería los secretos del mundo.

Detengamos ya nuestras referencias al cuadro y a estas otras construcciones y pensemos en el poema de Alberti. Pensemos en lo que es escribir sobre algo tan extraordinariamente misterioso que es capaz de producir lecturas tan diversas como las anteriores. ¿Cómo explicar el tríptico? ¿Cómo describir su caos y belleza, su enigmática contraposición de terribles imágenes, su impresionante capacidad de despertar asombro? El poema de Alberti parece responder estas preguntas con rimas y canciones, con "refranes" con los cuales invoca el poder de su lenguaje. Como no encuentra palabras que describan lo que ve, olvida las reglas de que un poema debe utilizar palabras correctas --o por lo menos palabras que existan-- y las inventa. Como el Bosco, Alberti juega con los límites entre lo que está considerado alta cultura y lo que queda excluido de la misma: el poema

mosquiconejea, peditrompetea, sipilitriva y toma forma; en él, un diablo hocicudo, perniculimbrudo, diablo-liebre, notiebre es invocado para emular los monstruos que el Bosco pintó.

Alberti también hace una inversión semejante a las del concepto del “mundo al revés” utilizados por el Bosco. El poeta no pide ayuda al Creador para escribir: invoca al demonio, al Perturbador. El poema está compuesto por estrofas que están pegadas al margen izquierdo de la hoja y otras que no lo están. En el grupo de las primeras —las de la siniestra, por supuesto— tenemos las rimas y refranes con las cuales se conjura al demonio. Ordenando “Mandroque, mandroque,/diablo palitroque.” (v.20 y 21), “Verijo, verijo,/ diablo garavijo”(v.30-31) o “Virojo, virojo/diablo trampantojo” (v. 40-41), Alberti puede hacer, como la inscripción en el reverso de las tablas del Bosco, que todo exista. Las estrofas desplazadas a la derecha serían, entonces, el mundo creado con la ayuda del perturbador: un mundo en el cual hay ojos boquiabiertos, delfines volantes y orejas volantes; un mundo en el cual el desorden parece imperar sobre lo establecido, un mundo que, por cierto, describe las escenas de “El jardín de las delicias”. Apuntemos únicamente los versos 1 y 12, sobre el “Infierno”; las estrofas 3 y 5, que se refieren al panel central y los versos 45-60, que, otra vez, son sobre el “Infierno”. Pensemos también en estas palabras híbridas —mosquiconejea, peditrompetea, por ejemplo—y en los monstruos —mitad hombre y mitad pájaro, o cuerpo humano y cara de conejo—del cuadro del Bosco.

El uso de estos recursos también tiene otro efecto en el poema. Los sonidos, las rimas de los versos, las repeticiones de palabras, las imágenes escalofrantes y caóticas nos recuerdan que el lenguaje tiene la capacidad de sugerir “the dream and to express the irrational by effecting a synthesis out of opposite meanings, by

freeing the signifiers congealed in stereotyped relationships with signifieds, by searching for 'words without wrinkles'" (Preminger 1993, 1234) . Recordemos la inscripción a la entrada del bosque en Bomarzo: "Abandon all thought". En estos estados de relajación de la conciencia, como el sueño o lo irracional, las frases siguen fluyendo, las palabras siguen rimando, los sonidos siguen sonando y, como ha escrito Octavio Paz (1986) respecto al poder de la poesía:

La corriente parece no tener fin: una frase nos lleva a otra. Arrastrados por el río de imágenes, rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo. Incapaz de oponer diques a la marea, la conciencia vacila. Y de pronto todo desemboca en una imagen final. (52)

Aunque la cita de Paz termina diciendo que esa imagen final es el silencio, dejemos en espera el comentario a esta idea y pensemos que la imagen final a la que la corriente de palabras del poema nos lleva es a la del pintor pintado el cuadro: "Pintor en desvelo:/tu paleta vuela al cielo,/y en un cuerno, tu pincel baja al infierno" (v. 88-91). Alberti sabe que necesita "planchar"-- recordando la cita anterior a la de Paz-- sus palabras para sugerir el carácter irracional y "órfico" del cuadro, para poder abolir una realidad incapaz de expresar lo que se había pintado, para romper las barreras interpuestas entre sujeto y objeto, entre el que observa y el observado, para tener un acceso directo al mundo. El resultado es que entonces el poeta se borra. Alberti no es más Alberti --y tendríamos que desaparecer toda alusión a él en este comentario-- porque ha desaparecido. La operación poética, escribe Paz,

no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía [53] [...] La ambivalencia de la magia puede condensarse así: por una parte, trata de poner al hombre en relación viva con el cosmos, y en este sentido es una suerte de comunión universal; por la otra, su ejercicio no implica sino la búsqueda del poder. [...] (55)

Reconsideremos. La fuerza del lenguaje ha llevado al poema a ser el cuadro; utilizando recursos similares a los del pintor --específicamente el del “mundo al revés”-- la diferencia entre el que observaba y lo observado parece haber desaparecido y, como en un hechizo, llegamos a un estado de “comunión universal”. Pero, también, según la cita, el ejercicio de esta fuerza, de este hechizo busca el poder: el poder de hacer lo mismo que el cuadro. El resultado es paradójico: el lenguaje lleva a un estado en el cual no hay lenguaje. La imagen final del pintor pintando implica el silencio del poeta. Las fases de Mitchell parecen sobreponerse una a la otra: la indiferencia efrástica resuena cuando pensamos que el poeta sabe que debe callar ante la imagen visual; pero la forma en la cual el poeta calla es hablando, escribiendo un “mundo al revés” en el cual escribo o hablo mientras me callo. Resulta difícil encontrar una forma más radical de la esperanza efrástica. Las palabras son capaces de ser el objeto al que originalmente iban a significar: no se trata ya de conseguir llevar al lector el cuadro del Bosco, la idea es ser ese cuadro. Wendy Steiner (1982) considera que se trata de una cuestión característica del arte de la primera mitad del siglo XX; su forma de explicar esta búsqueda de convertir al texto verbal en un objeto en el mundo toma en cuenta los conceptos de *enargeia* y *energeia*:

Enargeia implies the achievement in verbal discourse of a natural quality or a pictorial quality that is highly natural. *Energeia* refers to the actualization of potency, the realization of capacity or capability, the achievement in art and rhetoric of the dynamic and purposive life of nature (10).

Steiner aprovecha esta cita a Hagstrum para argumentar que los artistas de la primera mitad del siglo XX sustituyeron la noción de *enargeia* por la de *energeia*. Buscaron que sus trabajos fueran entidades autocontenidas y no signos, así podían ser como los objetos del mundo. Creo que ese es el efecto más importante del poema de Alberti. Su tema (“El jardín de las delicias”) es únicamente el pretexto (y recordemos a Melville y Reading) para explorar la naturaleza del propio lenguaje.

Ahora bien, hasta aquí parecería que el principio efrástico de Krieger impera y que el poema se cierra en sí mismo, olvidándose de sus raíces en el mundo. No es el caso. Pensemos en el contexto en el cual Alberti escribía y recordemos que la efrasis quedó definida como una *representación* de una obra plástica, lo que parecería obligarla a referirse al mundo (o por lo menos a algo más allá del propio lenguaje). Vayamos por pasos y recordemos el concepto de paratexto que presentamos anteriormente aplicándolo al poema.

“El Bosco” está incluido en el libro *A la pintura. Poema del color y la línea*, escrito por Alberti entre 1945 y 1967. El libro comienza con una fecha, 1917, y con una referencia a la adolescencia del pintor. En él podemos encontrar el tema recurrente de la obra del poeta: la búsqueda del paraíso perdido (García-Posada 1984, 369); la nostalgia por un pasado pleno del cual sólo queda la memoria:

“Felicidad de mi equipaje/ en la mañana impresionista./ Divino gozo, la imprevista/ lección abierta del paisaje” (Alberti 1967, 689). Los recuerdos de Alberti de los cuadros que observaba al visitar el Prado y de sus propios lienzos disparan su escritura, que se convierte en analogía de los cuadros: “Comas radiantes son las flores,/ puntos las hojas, reticentes,/ y el agua, discos transparentes/ que juegan todos los colores” (689). De esta manera, la pintura y la poesía son los elementos con las cuales el poeta vuelve a un pasado mejor: a una Arcadia propia, de juventud y felicidad, en donde puede olvidar su desconsuelo y su realidad inmediata: el exilio.

Recordemos que, en 1939, las fuerzas fascistas españolas, bajo el mando de Franco y con la ayuda de Mussolini y Hitler, derrotaron a las fuerzas republicanas y Rafael Alberti, junto a muchos de sus compatriotas, se vio obligado a dejar España. A García Lorca lo habían asesinado en Granada, Antonio Machado había muerto en un campo de refugiados en Francia y Miguel Hernández estaba en prisión. Desde marzo hasta septiembre, Alberti viviría en Colliure, Francia, pero, al comenzar la Segunda Guerra Mundial, tendría que salir de ese país. El 10 de febrero, en el *Mendoza*, “completamente a oscuras y sobre una mar infestada de submarinos” (Alberti 1972, xvi) se embarcó con su esposa hacia Argentina y un exilio que duraría casi cuarenta años.

Cuando vivía en París comenzó a escribir *La arboleda perdida*, un recuento nostálgico de su vida. En Argentina, durante muchos años más, seguiría escribiendo así, recordando el país y a los amigos perdidos. Hasta 1952, en *Retornos de lo vivo lejano*, hechizantes y bellos poemas en los que evoca a la gente, los lugares y las emociones de su juventud, e incluso en 1954, cuando publicó *Baladas y Canciones del Paraná*, seguía extrañando España (Tipton 1997,

xvii). *A la pintura*, el libro que, como ya mencionamos incluye el poema que estamos analizando, surgió de este sentimiento que lo oprimía y le recordaba continuamente el pasado: el país perdido, los días de juventud también perdidos cuando, siendo pintor, pasaba mucho tiempo en el Museo del Prado en Madrid. Este volumen sería su forma de recrear la belleza del museo español; se trata de un regreso a un lugar y un tiempo perdidos. Consideremos algunas líneas del poema que comienza el volumen:

Mil novecientos diecisiete.
 Mi adolescencia: la locura
 por una caja de pintura,
 un lienzo en blanco, un caballete. (689, 1, 1-4)⁴

El libro surgió de su deseo de hacer que el pasado adquiriera presencia. Versos como:

¡El Museo del Prado !Dios mío! Yo tenía
 pinares en los ojos y alta mar todavía,
 con un dolor de playas de amor en un costado,
 cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado (691, 3, 1-4).

Versos como éstos recuerdan sus dos primeros volúmenes de poemas: *Marinero en tierra*, lleno de la nostalgia que sentía por el mar, viviendo en Madrid, y que sería “an imagistic evocation of the indigos, aquamarines, and whitewash, the kelp and shells of the seaside world of his childhood” (Tipton 1997, xiv); y *Sobre los*

⁴ Los números entre paréntesis marcan la página, la sección y los versos del poema.

ángeles, escrito en un periodo de desesperanza y tormento en el cual sentía que el mundo, a través de miles de voces a las cuales podía interpretar, ya no le hablaba.

Como puede verse, el tema de un retorno a tiempos mejores y lugares perdidos era recurrente en Alberti. Sin embargo, en *A la pintura*, adquirió ciertas particularidades porque, como Tipton anota, el libro es más que mera nostalgia, “for it is not just a recreation, but also a creation, a deft and lovely shaping of reality. Alberti has said that he hoped *A la pintura* might contribute, in some small way, to the reemergence of beauty, harmony, and order in his ravaged world [...] The collection, published in 1948, was fashioned, Alberti has said, ‘after all the chaos’ and set up in opposition to it; this is why he first offered it as an homage to peace” (xix). Tipton también marca la diferencia entre re-creación y creación, y considera un verdadero triunfo que el libro de Alberti sea esto último.

Recordemos que en el mito del pecado original, el jardín es el lugar de la pérdida. Irving Wohlfarth, al analizar algunos motivos judíos en Benjamin, escribió que, “La Caída, según Benjamin, es antes que nada la caída del lenguaje. Caída del *nombre divino* y al mismo tiempo, “la hora natal de la *palabra humana*. Caída, también, del ser en el tener. El lenguaje se apodera entonces [...] de la “abstracción, del “juicio” y de la “significación”. Ya no es un *médium*; es un medio de comunicación” (155). La poesía de Alberti es y pensemos ahora específicamente en el poema “El Bosco”, un intento de regresar al lenguaje esa capacidad de ser un *médium*; es un intento por recuperar lo perdido: la juventud, el país propio, la comunión con el mundo en el que se vive.

El Bosco, al transformar lo que no era considerado arte en arte, se estableció como un talento único y perfectamente distinguible de los demás. Alberti, al incluir en un poema canciones y rimas populares, al inventar palabras, consigue

lo contrario: borrarse a sí mismo, pedir al lector que lo olvide y hacer que el mismo lector se olvide que es lector, o lectora, y que habita un mundo “hocicudo, ojipelambrudo, cornicapricudo, perniculimbrudo y rabudo”: un mundo al revés. Pero también consigue recuperar el mundo perdido y nos recuerda que el lenguaje poético no es ajeno a lo contingente, la historia ni la temporalidad. El poema de Alberti se constituye como memoria y eslabón entre su presente y lo vivido.

Esta contradicción tan evidente puede verse también en otras ecfasis y creo que se deriva del carácter mismo de la forma: representar algo que representa otra cosas obliga a cuestionar la representación, a profundizar en ella. El poema de Alberti nos hace conscientes del carácter paradójico del lenguaje poético. Obviamente estoy pensando en Paul Ricoeur (1980) y su idea de que, en la poesía, lo que ocurre es que la función referencial del lenguaje se altera profundamente 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 aparece 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 era’”(302-303)⁵.

⁵ Aunque aquí Ricoeur cita a Jakobson, prefiero citar así para poder después trabajar sobre lo que después Ricoeur concluye a partir del propio Jakobson.

A lo largo de este trabajo permanentemente regresaremos a este carácter doble y paradójico de la poesía, a esta posibilidad de referirse a sí misma y declarar su “autonomía” y a la capacidad de referirse al mundo. “El Bosco” de Alberti nos obliga a considerar ambos aspectos y se constituye como un “paradigma” del lenguaje poético.

Vayamos ahora al poema de Seamus Heaney llamado “The Seed Cutters” y consideremos la manera en que también se refiere a este carácter doble de la poesía.

They seem hundreds of years away. Breughel,
 You'll know them if I can get them true.
 They kneel under the hedge in a half-circle
 Behind a windbreak wind is breaking through.
 They are the seed cutters. The tuck and frill
 Of leaf-sprout is on the seed potatoes
 Buried under that straw. With time to kill
 They are taking their time. Each sharp knife goes
 Lazily halving each root that falls apart
 In the palm of the hand: a milky gleam,
 And, at the centre, a dark watermark.
 O calendar customs! Under the broom
 Yellowing over them, compose the frieze
 With all of us there, our anonymities.

Las obras que con certeza se pueden atribuir a Brueghel son cerca de cuarenta y entre ellas, ninguna representa a unos sembradores de papa.⁶ Así que, aunque el poema parecería ser la descripción de cierta escena que, si consideramos la alusión a Brueghel en el primer verso, podría deberse al pintor, la verdad es que no es así. Heaney describe una escena que inventa a partir de los cuadros de Brueghel. Consideremos “La siega” y comparemos varios de sus elementos con los descritos en “The Seed Cutters”. En la pintura, un grupo de mujeres que forman un círculo comen bajo la sombra de un árbol. En el poema, un grupo de personas arrodilladas, bajo un seto, forman un medio círculo y el viento atraviesa un cortavientos. En el cuadro, el cortavientos está al fondo a la derecha. La papa que germina, con todas sus partes, en el poema está enterrada; así que no podríamos verla en un cuadro pintado como Brueghel pintaba, sólo veríamos la paja bajo la cual se supone que está. “With time to kill/ They are taking their time”, parece ser un comentario bastante acertado sobre la figura que descansa bajo el árbol; la

⁶ Aquí habría que recordar que la papa es originaria de América. Resultaría apasionante trazar el camino que recorrió el tubérculo hasta afianzarse como cultivo esencial en la alimentación europea e investigar con exactitud cuándo ya se cultivaba comúnmente en el viejo continente. Tal vez Brueghel ni siquiera llegó a ver el campo de su país cubierto de sembradíos de papas.

Recordemos también que la papa tiene una historia trágica en Irlanda. En la década de 1840, el país tenía más de 8, 000,000 de habitantes, de los cuales más del 80% vivían de la tierra; era uno de los países más poblados de Europa. Entre 1845 y 1850, más de un millón de personas murieron de hambre o de enfermedades relacionadas con la desnutrición, debido a una plaga que atacó los sembradíos de papa. El periodo se conoce con el nombre de “Gran Hambruna” (Great Famine) y tuvo efectos devastadores en Irlanda. “The combined effect of disease and emigration was a sudden and catastrophic fall in population: in 1841 it has stood at 8,175,000 and the natural increase might have been expected to raise it to about 8,500,000 by 1851; in fact, the census of that year showed a populaion of 6,552,000. And the famine not only haltes the progress of growth, but completely reversed it: the decline continued steadily, and by the beginning of the twentieth century the population of Ireland was only about half what it had been on the eve of the famine” (Beckett, 1966, 345).

Así que Heaney no puede evitar la referencia a Irlanda, en un lector que no pierda conciencia de que, aunque el poema es ostensiblemente sobre Breughel, el pueblo es el irlandés. (Agradezco profundamente a Luz Aurora Pimentel por haberme señalado este hecho y la referencia a la Gran Hambruna irlandesa)

mujer que corta el pan en el cuadro es análoga a las figuras que, con cuchillos, parten los bulbos, de cuyo centro escurre el líquido de la papa. El poema entonces se refiere a ese centro y lo nombra “a dark watermark”, una marca de agua como la del papel del cual están hechos los calendarios a los que enseguida se menciona.

Pero, ¿son estos calendarios o sólo se tiene una referencia al hecho específico de que Brueghel representaba en sus cuadros los diferentes meses, a través de las actividades comunes a cada temporada del año? ¿Cambiaría nuestra lectura si consideramos que “The Seed Cutters” es parte de una colección y se localiza inmediatamente después de “Sunlight”, poema en el que se detallan las labores domésticas de una casa rural, y que todo el libro (*North*) hace referencia a lo subterráneo, a lo que realizan “anónimos” como los campesinos de los cuadros de Brueghel, como la mujer que en “Sunlight” realiza sus tareas domésticas o, incluso, como nosotras, las lectoras de un poema?

Heaney parece burlarse de esa tradición que supone que una imagen visual es más poderosa que las imágenes que pueden producir las palabras y describe una escena con elementos análogos a los de “La siega”. Enseguida veremos cómo también existe otra tradición que considera así a la palabra “imagen”. Por lo pronto, maticemos un poco, porque en ese matiz podremos entender parte del proyecto de Heaney a lo largo de *North*: la escena de los sembradores de papa parece existir en cierta memoria común que incluiría las escenas rurales, los meses del año, las labores propias del campo, la casa donde transcurrió la infancia. Por extraño que pueda parecer, alumnos míos leen el poema de Heaney, ven reproducciones del cuadro de Brueghel y piensan en escenas del campo mexicano. Y es que como Simon Schama (1996) escribe, “once a certain idea of

landscape, a myth, a vision, establishes itself in an actual place, it has a peculiar way of muddling categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of the scenery” (61).

Heaney, en “The Seed Cutters”, crea “escenas” que todos en nuestra cultura entendemos y que surgen de vivencias, de representaciones que hayamos visto, de paisajes reales que “leemos” según lo que consideramos un paisaje debe ser. Según Wied (1995), los cuadros de Brueghel presentan una “visión tan profundamente arraigada en nuestro “musée imaginaire”, que terminamos por asociar la pintura de Brueghel a un paisaje [...] real” (25). Ese “museo imaginario”, esa memoria común que pasa subterránea en los sembradores de papas, en los que cosechan el trigo, es un tremedal (utilizando una metáfora del mismo Heaney), un terreno pantanoso, abundante en turba y cubierto de césped, que retiembla cuando se anda sobre él. ¿Para qué sólo describir el campo de trigo pintado por Brueghel si sabes que debajo de lo que ves, en nuestro caso paja amarilla, hay elementos escondidos, “bancos de memoria” que retiemblan cuando andas sobre ellos y que componen el friso de “nuestros anonimatos”? ¿Para qué describir una escena real si la manera en la que la ves, lo que ves en ella, ha quedado determinado por lo que conoces (y entre eso que conoces bien puedes incluir un cuadro)?

Valerie Robillard (1998), como ya vimos, marca varias características que una ecfraisis debe tener respecto a la obra visual a la que se refiere y que, entre otras, incluyen alusiones al cuadro, analogías con el mismo, transposición de sus temas, normas y convenciones, recontextualización y autorreflexión. Hemos visto ya cómo Heaney hace alusión al pintor, cómo describe una escena análoga a la de “Haymaking”, cómo transpone ciertos de sus temas (la inserción del paisaje en la

memoria común, la construcción del mismo a partir de dicha memoria y con ello el cuestionamiento de “lo natural”) y cómo lo recontextualiza (a Irlanda, con las papas. Como apuntamos en la nota 6) y los poemas que aparecen en la misma colección). Todos estos elementos se relacionan con la idea de generar imágenes verbales que sean estructuras análogas, semejanzas que no necesariamente se relacionen con lo visual. Se trata de otra forma de entender la noción de “imagen” distinta a la de la tradición que rastreamos cuando hablamos de Williams.

Recordemos que en ella el sentido literal de la palabra “imagen” es el de una representación pictórica, gráfica; se le considera como un objeto material y concreto, al cual se oponen extensiones figurativas como las nociones de imaginaria mental, verbal o perceptual. Sin embargo, apunta Mitchell (1986), esa es sólo una manera de comprender el significado del término “imagen” y debemos tomar en cuenta que la tradición que consideró a la noción de imagen como semejanza espiritual permaneció debajo de la que igualó a la imagen con una representación pictórica. Para ella, el sentido “literal” del término no era pictórico, incluso era anti-pictórico. El crítico se refiere a esta tradición de la siguiente forma:

This is the tradition which begins, of course, with the account of man's creation “in the image and likeness” of God. The words we now translate as ‘image’ (the Hebrew *tselem*, the Greek *eikon*, and the Latin *imago*) are probably understood, as the commentators never tire of telling us, not as material picture, but as an abstract, general, spiritual “likeness”. The regular addition, after “image”, of the phrase “and likeness” (the Hebrew *demuth*, the Greek *homoioos*, and the Latin *similute*) is to be understood, not as

adding new information, but as preventing a possible confusion: “image” is to be understood not as “picture” but “as likeness”, as matter of spiritual similarity (31).

Mitchell no se extraña de que una tradición obsesionada por los tabúes contra las imágenes talladas y la idolatría quisiera acentuar un sentido espiritual e inmaterial de la noción de imagen. La imagen como semejanza incluye una afirmación de la diferencia. Así, tomando su ejemplo, cuando decimos que un árbol es como otro, no suponemos que sea idéntico a otro árbol, sino que ambos se parecen en algunos aspectos y en otros no. Sin embargo, el que se asemejen no quiere decir que uno sea la imagen de otro. La palabra “imagen” sólo aparece cuando intentamos explicar cómo percibimos las similitudes, cuando construimos una teoría de nuestra forma de percibir. La explicación inmediatamente se refiere a cierto tipo de intermediario u objeto trascendental --una idea, forma o imagen mental-- que proporciona un mecanismo que se refiera a la manera en que formamos categorías. Sin embargo, continúa Mitchell, estos objetos trascendentales no necesariamente tienen que ser comprendidos como figuras o impresiones. Pueden ser listas de predicados que enumeren las características de una clase de objetos. En el caso del árbol pudieran ser: objeto vertical, alto; con follaje verde, arriba; y raíces, en el suelo. No necesariamente tenemos que pensar en una figura para comprender esta serie de predicados, aunque normalmente lo hagamos. En pocas palabras, la imagen como semejanza puede ser comprendida como una serie de predicados que listan similitudes y diferencias (33). Pero, ¿cuáles fueron las razones por las cuales a este concepto de semejanza espiritual

se le asignó la palabra “imagen”, confundida con el concepto de representación pictórica? Mitchell contesta:

It was certainly not in the interests of foes of idolatry to foster this usage; one can only surmise that the terminology of the image was the result of a sort of metaphorical “drift”, a search for a concrete analogy that became literalized under the pressure of idolatrous tendencies among surrounding people and among the Israelites themselves. The confusion between likeness and picture could also be useful for a priesthood concerned with the education of an illiterate laity. The priest would know that the “true image” is not in any material object but is encoded in the spiritual --that is, the verbal and textual --understanding, while the people could be given an outward image to gratify their senses and encourage devotion. The distinction between the spiritual and material, inner and outer image, was never a matter of theological doctrine, but always a question of politics, from the power of priestly castes, to the struggle between conservative and reform movements (the iconophiles and iconoclasts) to the preservation of national identity (the Israelites’ struggle to purge themselves of idolatry) (35).

Si sumamos a esto el efecto de la invención de la perspectiva, comprenderemos la razón por la cual suponemos al sentido literal de la palabra imagen como el de una representación pictórica o gráfica.

Sin embargo, la noción de imagen como “semejanza espiritual” permaneció de manera subterránea. Recordemos cómo los pintores siempre se vanagloriaron, bajo términos como “expresión”, de pintar más de lo que “únicamente el ojo podía ver”. La iluminación dramática de la tradición veneciana renacentista utilizaba “colores ricos y pinceladas personales, a veces apasionadas [...De ellas...] se derivan pintores tales como El Greco y Rembrandt” (Stangos 1986, 30). Melville y Readings (1995) se refieren a cierta “expresividad presentacional” de finales del siglo XVII, para la cual

rhetorical action and expressivity would no longer depend on matters of meaning and the decoding of meaning. Rhetoric would be freed from, and made prior to, sense: as colour would be freed from, or made prior to, design. To speak of “rhetoric” in relation to the late seventeenth century practice of imitation is thus not to speak of either illusion or of rulebound public speech, but of a practice of “colouring” language or pictorial images: and affective stylistics, as it were (9).

Las cualidades emocionales del trabajo de Rubens, la expresividad de Goya o Delacroix, y la obra de Blake o Turner son trabajos de “introspección” en los que se pueden observar elementos que no sólo “podían ser vistos con el ojo” y copiados. De esta misma forma, los pintores simbolistas franceses manipularon el color de sus cuadros para expresar el estado de ánimo que evocaban los objetos que percibían y no el aspecto que tenían; así también, las imágenes alucinantes de Munch dieron forma pública a sus angustias personales. La expresión en dichas obras se refiere a “the artful planting of certain clues in a picture that allow us to

form an act of ventriloquism, an act which endows the picture with eloquence, and particularly with a nonvisual and verbal eloquence” (42).

Muchos otros artistas exploraron esta rama expresiva de la pintura. Algunos de ellos son Kokoschka, Derain, Vlaminck, Matisse, Kirchner, Nolde y Kandinsky. En la obra de este último, la representación icónica fue desapareciendo para dar paso a la expresión lírica. En 1910, pensando que los colores y las pinceladas eran lo suficientemente comunicativas para no depender de una representación figurativa, pintó sus famosas acuarelas abstractas. “Aquellas primeras improvisaciones son alegres explosiones de sentido místico, que encuentran justificación no en un deber cualquiera del artista hacia la sociedad [deber de representar el mundo], sino en lo que se debe a sí mismo, en su necesidad de hacer visible el núcleo de su ser” (Lucie-Smith 1983, 40).

En estos trabajos, la imagen “becomes totally abstract and ornamental, representing neither figures nor space, but simply presenting its own material and formal elements” (Mitchell 1986, 41). La imagen abstracta pareciera, a primera vista, haber escapado del cauce de la representación y la elocuencia verbal, dejando atrás a la mimesis figurativa y a elementos como la narrativa o la alegoría. Sin embargo, una pintura abstracta --que exige al sujeto operativo de Goux -- continúa Mitchell, es:

“a painted word”, a pictorial code requiring a verbal apologetics as elaborate as that of any traditional mode of painting (...) The colored daubs and streaks on the canvas become, in the proper context --that is, in the presence of the proper ventriloquist --statements about the nature of space, perception, and representation (41).

Esto es lo que nos han recordado los pintores de la primera mitad del siglo XX: la pintura es también un lenguaje, un código. Cuando los pintores cubistas nos recordaron que la pintura es “una clase de lenguaje que se puede manipular para transcribir una realidad en otra de términos completamente diferentes” (Lucie-Smith 1983, 26); cuando los pintores de la escuela expresionista alemana utilizaron el arte para, antes que nada, transmitir sus experiencias personales y, como quería Kandinsky, “vincular la naturaleza plástica del arte directamente con la vida interior del hombre”(Stangos 1986, 39); cuando los futuristas añadieron a la preocupación cubista de representar un objeto determinado desde diversos puntos de vista, la dimensión temporal; cuando Mondrian desarrolla un estilo “puramente geométrico, carente de toda referencia a la figura o al paisaje, hasta alcanzar el estadio en el que los elementos formales de su pintura se simplificaron al máximo” (Lucie-Smith 1983, 36); cuando Duchamp redujo las cualidades pictóricas de sus obras a cualidades meramente semióticas (Melville y Readings 1995, 10); cuando hicieron esto, repito, todos ellos nos recordaron las convenciones de la perspectiva artificial e impidieron que las volviéramos a olvidar. Todos ellos pintaron lo que la tradición renacentista había hecho invisible. Todos ellos nos obligaron a “prestar nuestra voz” a la pintura. En el fondo de esta concepción subyace la noción de que una representación visual funciona también por analogías y semejanzas, y que no es tampoco la forma perfecta de re-presentar el mundo.

La noción de signo visual icónico del Grupo μ (1992) puede ayudarnos a explicar mejor de qué forma el poema de Heaney es también un comentario respecto al carácter semántico de la pintura. Para ellos, el signo visual icónico,

esto es, el que se relaciona con el “mundo” por cierta relación de semejanza, depende de las relaciones que se establecen entre tres partes: el significante (los trazos, colores, pigmentos en el lienzo o el papel, por ejemplo), el referente (que no es precisamente el objeto en el mundo ya que la única forma de acceso a este último supone cierta semiosis, recordemos que “el ojo inocente es ciego”) y el tipo (la representación mental constituida por un proceso de integración que garantiza la equivalencia entre las otras dos partes)(124-155). Luz Aurora Pimentel (2001) nos recuerda que: “Si bien es cierto que las semióticas visuales y las verbales segmentan el plano del contenido de maneras diferentes y desiguales, y que, por lo tanto, no puede plantearse la relación entre ambos en términos de una *semejanza*, ‘esas dos estructuras de contenido convergen en la enciclopedia propia a una cultura dada’” (113). El tipo del signo visual se conforma a partir de la enciclopedia cultural compartida por los dos tipos de signos, visual y verbal. El poema de Heaney enfatiza entonces esta convergencia: gracias al tipo al que se refiere (nuestra memoria colectiva del concepto de paisaje, la asociación de la tierra y la nación, las “metáforas” que se hacen más reales que sus referentes, si recordamos a Wied, Jensen y Schama) podemos “componer” la escena (“Compose the frieze”) de los sembradores de papas. Podemos (nosotros los anónimos) “ver” gracias al lenguaje. Recordemos la esperanza efrástica de Mitchell: la imposibilidad de representar con palabras lo que representaba una imagen visual se acaba gracias al poder de la imaginación y el lenguaje. La marca de agua de la papa es también la de la hoja del calendario y es la de la hoja del poema.

Peter Wagner (1996) argumenta que los textos poéticos son redes o tejidos que se integran a otros discursos gracias a ciertos nudos constituidos por las alusiones a estos otros discursos; además, los textos poéticos contienen numerosos

discursos incluidos en ellos gracias a lo que ya leímos y lo que ya vimos (*déjà lu* y *déjà vu*). El poema de Heaney enfatiza esta característica textual. Los paisajes de Brueghel han conformado nuestra idea de lo que un paisaje debe ser de tal forma que, una mera alusión al pintor y la descripción de cierta escena, son suficiente contexto para hacer un comentario sobre la propia situación (cuatrocientos años después) y el propio lenguaje. Los cuadros de Brueghel; los otros poemas de *North*; el contexto rural irlandés de Heaney que se enfrenta siempre al Norte industrial y obrero del mismo país; el otro Norte, constituido por el Ulster, de donde es Heaney y que apunta al carácter dividido de Irlanda; constituyen los diversos intertextos de “The Seed Cutters”. Además, el poema de Heaney nos recuerda que cualquier cuadro es también un texto, un entrecruzamiento de signos, un sistema discursivo.

Heaney hace una representación verbal de una representación plástica que no existe y nos recuerda lo que escribieron Melville y Readings (1995) respecto a que, para muchos artistas del siglo XX:

There is no longer—perhaps there never was—any world [...]to be reflected in the work of art, or to be looked out on through the painting, or to be looked into any given expression by the artist. What there is –or what we can now show there always was—in the absence of a world present for representation is an ideological work of construction and placement that masquerades under the presumed naturalness of representation (18).

No hay mundo al cual representar porque no existe el paisaje que no sea humano; somos siempre, como los artistas chinos y japoneses nos lo recuerdan,

constructores de referentes (por eso para Grupo μ el mundo siempre está semiotizado), nuestra mera presencia imposibilita lo “natural”.

Entonces, en “The Seed Cutters” el lenguaje verbal puede hacer lo mismo que el plástico porque en realidad este último tampoco puede volver a presentar a lo que se refiere, sólo lleva hasta nosotros algunas de sus características (normalmente las que vemos): sólo tenemos signos del mundo y es lo único que podemos tener del mismo. Melville y Readings consideran que para el arte del siglo XX se volvió esencial encontrar modos adecuados de traducción entre las artes (recordemos a Williams enfatizando en su poesía la espacialidad e inmediatez que pensaba características de las artes visuales); esta búsqueda llevó a la disyuntiva entre un impulso a la reintegración de las artes y otro a la especificidad y particularidad de las mismas:

The various paths opened toward medium specificity all bid to free mimesis from its dependence on representation of the world or its meanings [...] The subject that a painting imitates becomes no more than a pretext for its exploration of its own nature, just as poetry comes to take the world of which it speaks as merely the pretext for focussing on the particular problems inherent in speaking of that world, on the problems of poetry [...] [I]mitation remains, but has become reflexive; rather than imitating a world the modern artwork represents itself, imitates its own making. But we might equally want to say that the modern artwork represents nothing and that its achievement is simply to be the work that it is (10).

Los poemas de Williams aspirarían a esto último, como ya vimos. Por su parte, el poema de Heaney es una reflexión sobre la posibilidad de referirse al “mundo” y los cuadros de Brueghel son sólo un pretexto (en los dos sentidos del término) para hacerlo. Y sin embargo, a semejanza del poema de Alberti, la referencia al mundo no desaparece (a pesar de que el cuadro de Brueghel de los sembradores de papas sea una ficción), se desdobra y este movimiento tiene otro efecto que críticos como Ricoeur y Bessière han denominado la paradoja del “aumento icónico” (*iconic augmentation*). Gracias al lenguaje poético, nuestra imaginación mientras más nos desvíe de lo que llamamos “realidad”, más nos aproxima a la esencia de la realidad que no es ya el mundo de los objetos manipulables⁷, sino el mundo en el cual nacimos y en el cual intentamos orientarnos al proyectarle lo que para nosotros es posible. El lenguaje poético se constituye entonces como una de estas posibilidades --como un neutro que incluye tanto la referencia al mundo como la autonomía del mismo— y nos permite, en el sentido más estricto del “término”, habitar dicho mundo (Ricoeur 1980 y 1991; Bessière 1993).

⁷ Al cual nos referiremos cuando analicemos el poema de Octavio Paz en la sección dedicada a la naturaleza muerta.

CAPÍTULO 3. EL RETRATO

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.

John Ashbery

Según Joanna Woodall (1997), la primera imagen fue un retrato: el reflejo de Narciso en el agua de un estanque. El hermoso joven se enamora de su propio reflejo y queda atrapado frente al manantial, contemplando a ese “otro” con quien comparte el nombre y la apariencia. El género del retrato, prosigue Woodall, existió en la Antigüedad y el mundo cristiano temprano en la forma de estatuas, bustos, hermas, monedas, sarcófagos, murales. Para ella, el arte occidental privilegió el retrato naturalista, esto es aquél que es “a physiognomic likeness which is seen to refer to the identity of the living or once-living person depicted” (1). Sin embargo, éste no fue siempre el caso. Por ejemplo, en la Alta Edad Media, las monedas incluían las “imágenes” o “efigies” de algún emperador romano con el cual el gobernante se identificaba, y a cuya dinastía y sucesión oficial pensaba representar: “The actual appearance of a living prince was therefore less important than the political and social institution within whose tradition he wished, or demanded, to be

seen” (Schneider 1994, 13). También durante la Edad Media, la posición y el estatus de un noble se simbolizaban convencionalmente con su escudo de armas.

La situación parece no haber cambiado sino hasta fines de la Edad Media. Schneider apunta así que, aunque no puede asegurar que un perfil retratado alrededor de 1360, en Francia, realmente muestre a la persona que la inscripción en el mismo nombra (el rey Juan el Bueno), el caso del cuadro que Jan van Eyck pintó en 1432 es muy diferente. La inscripción “Leal Souvenir” en el retrato de “Tymotheus” certifica la autenticidad del mismo y sirve para verificar la semejanza que se establece entre la identidad de la imagen y el modelo. Sin embargo, hay que marcar ciertos matices:

“identity” here evidently has little to do with that consistent sense of self which links several periods in a person’s life –a notion that does not appear to have gained currency prior to the emergence of seventeenth-century Neo-Stoicist ideals of constancy—but is rather used to describe the relationship between the external appearance of a person and its apprehension by others: the mimetic equation (Schneider 1994, 14).

Schneider apunta entonces al relato del siglo XVI sobre Martin Guerre y su esposa, quien no puede diferenciar entre el original Martin y otra persona idéntica a él: en ese entonces, la identificación, el reconocimiento de las personas más cercanas no era realmente significativo para la vida diaria. El cambio parece haberse dado cuando las élites adoptaron el Derecho Romano y, entonces sí, los retratos se convirtieron en una de las formas en las cuales se podía identificar a los individuos.

El término “retrato” se utilizaba al principio como sinónimo de semejanza (“likeness”) y significaba una “imitación pictórica”; no marcaba ninguna diferencia entre las representaciones que denotaban seres humanos y las que imitaban animales, por ejemplo. En el siglo XVII, Abraham Bosse (1602-1676) seguía usando *portraiture* para significar cualquier pintura o grabado. André Félibien, amigo de Poussin, fue el primero en sugerir que *portrait* denominara exclusivamente las representaciones de seres humanos. Decidió usar la palabra *figure* para la pintura de animales y *représentation* para la de plantas y formas inorgánicas. Schneider marca este momento como el fin de la simbiosis medieval típica entre los animales y los seres humanos, y resalta, lo que ahora resulta sorprendente, que en la Edad Media se consideraba a los animales como entidades legales o “personas” y que se les podía incluso llevar a juicio.

La semejanza fisionómica descrita anteriormente por Woodall se volvió necesaria tanto a fines de la Edad Media como en el Renacimiento. Sin embargo, a fines del siglo XV, los estudios sobre proporción instauraron normas estéticas y nuevos estándares según los cuales el pintor de retrato debía enfatizar la dignidad y grandeza del ser humano, suprimiendo las irregularidades de la Naturaleza. Había que pintar el ideal y no únicamente copiar lo que se veía.

Gobernantes e intelectuales comenzaron a coleccionar series de retratos, que se convirtieron en genealogías que definían la identidad de su dueño gracias a la identificación con ciertos predecesores. Durante el siglo XVI, los retratos incluyeron no sólo al retratado, sino infinidad de objetos -mesas estrechas, sillas, cortinas, columnas, pañuelos, cascos—y figuras subordinadas -perros, enanos, criados, bufones, sirvientes negros—que reforzaban el alto estatus y la autoridad de éste. Así

se fue estableciendo una iconografía específica que permitía reconocer la jerarquía del retratado gracias al tamaño de la pintura, la posición de la figura principal y los objetos y figuras que la acompañaban. La imitación de esta iconografía reconocible,

involves visual reference to precedents, often including an authoritative prototype. For example, a generic resemblance can be traced between the van Dyck or the Velazquez and Raphael's famous image of the maecenas Pope Julius II (1511-12). Such pictorial "founding fathers" of a "visual genealogy" seem to have been authorised by the renown of their painter as well as their sitter. Titian and Raphael were important in this respect as was van Dyck (Woodall 1997, 2-3).

Así, el retrato articuló el principio de genealogía sobre el cual se basaba la ideología aristocrática:

The authorising relationship between the living model and its imaged likeness was analogue to that between father and son, and processes of emulation presumed identity to be produced through resemblance to a potent prototype. The subject was situated within chains or hierarchies of resemblance leading to the origin of Nature herself: God (3).

Como podemos ver, la historia del retrato está muy ligada a los cambios en los conceptos relacionados con la naturaleza de la identidad personal y a los relacionados con qué aspectos de la identidad son apropiados o susceptibles de retratar. Para Woodall, el deseo que se encuentra en la esencia del retrato

naturalista es superar la separación; hacer que un sujeto que se encuentra distante en el tiempo, el espacio, el espíritu, se vuelva eternamente presente. Sin embargo, encuentra en la historia del género una separación constante entre el cuerpo (la semejanza corporal) y la verdadera persona que se retrata. Schneider encuentra la misma separación en lo que Hegel (1770-1831) escribe respecto a que el retratista debe prestar “less attention to outward appearance and “[present] us with a view which emphasises the subject’s general character and lasting spiritual qualities”. According to this view, it was spiritual nature that should determine our picture of the human being” (1994, 15).

Esta visión puede también observarse en la práctica retratística del siglo XVII. Recordemos los cuadros de Rembrandt y cómo se consideraba que reflejaban la “interioridad” del retratado. Woodall supone que la separación entre el cuerpo y la identidad se corresponde con la consolidación de la Reforma protestante, y con la creciente influencia de las élites no aristócratas que localizaron la virtud no en “la sangre”, sino en cualidades más abstractas como el talento y el genio. Woodall prosigue,

The definitive formulation of dualism in its oppositional sense is credited to the French philosopher René Descartes (1596-1650) for whom personal identity was located in a concept of the mind or thinking self. As pure, divine intellect, the mind was quite separate from the machine-like, material body (1997, 10).

El retrato en el siglo XVIII resolvió esta dualidad, prosigue Woodall, buscando formas “científicas” que cerraran el espacio entre ambos polos. Así, la Fisionomía se

apoyó en relaciones sintomáticas o “indicadoras” que unían la semejanza “externa” y la identidad “interna”, y la fotografía conseguía hacer lo mismo al pasar las ondas luminosas que emanaban del cuerpo del retratado y se fijaban en la emulsión de plata. Sea como fuera, el cuerpo retratado podía funcionar como un símbolo adecuado de una identidad determinada, ya que aun dentro del paradigma de la dualidad, se suponía que ésta (la identidad) era consistente, unificada y autónoma.

A partir de la mitad del siglo XIX, esta realidad e integridad de la identidad subjetiva se vería cuestionada por varios factores. Woodall, al referirse a ellos, comienza por señalar la importancia del análisis histórico de Marx (1818-1883), que supone que la identidad individual no es autónoma y que depende de los arreglos socioeconómicos en los cuales se vive; prosigue con Freud (1856-1939), y su teoría de que la identidad está dividida y es mucho más compleja, como lo indica su concepto del “inconsciente”; y termina por mencionar a Lacan (1901-1981), y su énfasis en el papel del lenguaje en la constitución de la identidad, a Husserl (1859-1938), y su cuestionamiento de la distinción básica entre un sujeto intelectual y un objeto material, y a Darwin (1809-1882), y su teoría de que la individualidad se deriva más bien de una serie de huellas genéticas e impersonales y no es el producto de una verdad religiosa ni científica. Por eso, para ella, el retrato en el siglo XX, al rechazar la figuración, cuestionó que la semejanza visual con un modelo vivo, o que alguna vez lo hubiera estado, fuera necesaria, o incluso apropiada, para representar alguna identidad (sea lo que sea se entienda por el concepto).

Los análisis que veremos de los poemas “Self-Portrait in a Convex Mirror” (1975) de John Ashbery, “Manet’s Olympia” (1995) de Margaret Atwood y “The Polish Rider”(1962) de Derek Walcott considerarán todos estos elementos

relacionados con el concepto de retrato en Occidente. Se trata de ecrasis de los cuadros “Autorretrato en el espejo convexo”(1524) de Parmigianino, “Olympia” (1863) de Manet y “El jinete polaco” (c.1657) de Rembrandt. Sobre todo me centraré en describir la manera en que se refieren a diferentes conceptos de identidad y subjetividad, a la alteridad (como la que encantó a Narciso) y a relaciones con genealogías que les den (o les quiten) autoridad.

Los autorretratos, como caso específico de los retratos, funcionan de una manera parecida a enunciados del tipo “Éste es Juan”, porque exigen la identificación del sujeto representado; 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 (Brilliant 1991). Pareciera entonces que cualquier ejemplo del género nos habla, recordando la prosopopeya que Heffernan encuentra tan común en las ecrasis, y no nos deja olvidar que quien está representado es una persona. Por eso no es de extrañar que, si leemos el título del poema de John Ashbery, “Self-Portrait in a Convex Mirror”, 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; el nombre mismo del poema nos obliga a hacerlo. Así, parece decirnos:

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. [...] (1-4)

Parece que es la suya la voz que escuchamos (leemos):

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. [...] (100-105)

De esta manera, parece contarnos:

[...] 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. [...] (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



“Autorretrato en un espejo convexo”
Parmigianino

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. [...] (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.
 (193- 200)

Sin embargo, no sólo tenemos el autorretrato que Ashbery parece estarse haciendo. Como lo sugería el primer verso ("As Parmigianino did it"), también tenemos un autorretrato pintado. Se nos da su descripción:

[...]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. [...] (4-8)

y se nos cuenta la historia de cómo se hizo:

[...] “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,” (9-15)

Se trata de el *Autorretrato en el espejo convexo*, de Francesco Mazzola, llamado el Parmigianino. El cuadro es el pretexto del poema y 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. [...] (207-215)

En las últimas citas al poema marqué en negritas varios pronombres, ¿a quién se refiere Ashbery cuando utiliza la segunda persona?¹, ¿por qué esos recurrentes cambios en los pronombres? Si analizamos algunos otros retratos y autorretratos del

¹ Recordemos que en inglés el pronombre “you” se utiliza tanto para el plural como para el singular de la segunda persona.

siglo XX, buscando qué es lo que le ocurrió ahí a las nociones de identidad y semejanza que, como ya vimos, fueron tradicionalmente tan importantes para el género, podremos entender qué es lo que le ocurre a “Ashbery” en el poema.

Según David Lomas (1997), el fotocollage que Max Ernst realizó para la invitación a su exposición de 1935 cuestiona y subvierte la noción de que el sujeto sea idéntico consigo mismo o con el retrato que cada quien se hace de sí mismo, retrato al cual llama la ficción de un yo autónomo, que posee atributos como permanencia, identidad y sustancialidad. Es importante aclarar que, para Lomas, un autorretrato es el resultado de la dialéctica entre un sujeto y un otro: “to claim, as psychoanalysis does, that otherness is from the outset inscribed within the self is to assert that the subject is divided -is not, in other words, *in-dividual*” (169). Max Ernst recortó una fotografía que lo representaba y la pegó como si se tratara de la imagen que vería en un espejo roto. En los espacios que hay entre las partes del espejo, Ernst escribió palabras y frases en las que “where physiognomic theories of character would have us read the lines of the face, here we are obliged to read between the lines if we are to know anything about the subject. Is it not the realm of the unconscious, this “between the lines”, which is structured like a language?” (167). Lomas recuerda entonces que la técnica de la escritura automática surrealista fracturaba, según los mismos surrealistas, la ilusoria identidad del yo. “A voice emanating from an “other scene” (as Freud terms the unconscious), the automatic message gave proof of an irreducible heterogeneity within the self”(168). Según Breton, el psicoanálisis era un método que buscaba expulsar al hombre de sí mismo: el espejo roto y la escritura que parece salir de detrás del mismo representan el palimpsesto en el cual la identidad se había convertido.

El retrato que Picasso pintó en 1910 de su amigo y *dealer* Daniel-Henry Kahnweiler representa también una ruptura con el retrato que se había hecho hasta antes del siglo XX. Se trata de una composición triangular, que “representa” lo que tradicionalmente serían tres cuartos de la figura de Kahnweiler: la diferencia es que lo único que se puede identificar es una zona que parece ser una cara, y otra en la que se ven unas manos. Según Marcia Pointon (1997), se trata de una máscara, esto es una superficie pintada o grabada que sugiere un rostro, sin necesidad de ofrecer alguna semejanza. Para ella, en el caso del cuadro de Picasso, la identidad del individuo retratado depende de un proceso de reconocimiento que no tiene que ver con las nociones tradicionales de semejanza y que se da a tres niveles: el primero corresponde a la red de significados que tienen que ver con la obra de arte de un artista reconocido, que es la representación de otro ser humano con quien el primero tenía una relación personal y otra de negocios; el segundo es el de una representación visual inserta en la historia del arte de vanguardias (específicamente en el Cubismo, parte del llamado “modernism” por la crítica anglosajona); y el tercero es el de un retrato que ocupa un lugar en un género caracterizado por tradiciones y convenciones particulares.

En la primera red, Pointon insiste en que debemos considerar que Kahnweiler “has overwhelming importance in the writing of the history of art and his word has become effectively an authorisation and authentication for the dissemination of “Picasso” as concept and artistic package to the world at large, particularly after de Second World War” (189). ¿Qué tanto tiene que ver, en nuestra noción de este retrato, el hecho de que el retratado “construyó” nuestra forma de entender al artista y la historia del arte en ese momento? Pointon, además, se

refiere a la “temporalidad” del cubismo (en general, a la del “modernism”, que en el nombre mismo lleva implícita la temporalidad) e insiste, siguiendo al crítico Baxandall, en que lo que se representa es el momento presente del acto de hacer el retrato, presente que, por cierto, supone diferente tanto para Picasso como para Kahnweiler: el primero está intentando resolver los problemas que se van derivando de hacer el retrato; el segundo sólo piensa en cuándo se va a acabar, qué va a pasar con el retrato, cómo va a insertarlo en los relatos que hará sobre el *modernism* y el tiempo. Se trataría entonces de una forma de explicar los diferentes planos del cuadro que, a su vez, buscan resolver el problema de representar en dos dimensiones la tridimensionalidad del mundo.

En la argumentación anterior hemos visto cómo la segunda red de relaciones ha empezado a actuar: el concepto de “cubismo” derivado de las explicaciones de Kahnweiler nos ayuda a entender el retrato. En la misma red, Pointon coloca las ideas de Gombrich respecto a que el género del retrato es un paradigma de todas aquellas formas de representación, basadas en la imitación, cuya unidad y coherencia se vieron amenazadas por las innovaciones del cubismo, entre otras vanguardias. El retrato de Kahnweiler se sitúa, según Gombrich, en la intersección de discursos contradictorios sobre la representación. No debemos, entonces, sorprendernos de que Baxandall sostuviera, como lo apunta Pointon, que cualquier naturaleza muerta cubista, pintada por Picasso alrededor de 1910, podría sustituir al retrato de Kahnweiler, sin tener ninguna pérdida ni inconsistencia.

La última red de relaciones se activa cuando consideramos otros retratos. Pointon apunta explícitamente el cuadro que Ingres pintó en 1832 de M. Bertin, el viejo: la representación de las tres cuartas partes de un hombre, en una

composición triangular que enfatiza la cara y las manos del modelo, con algún objeto reconocible. Además, muestra cómo la alusión a este cuadro que llevaba una gran carga de “lo francés” hace un comentario respecto a las acusaciones en contra de la hispanidad de Picasso, pintando en Francia.

Estas redes, como vimos, obligan a ver el cuadro como el retrato de Kahnweiler: no es la semejanza con el modelo lo que nos hace insertarlo en nuestra noción del género pictórico. Por eso, Pointon dice que el cuadro funciona como una máscara y se refiere a la forma en la cual estos objetos (habla más bien de la idea de máscara) articulan el deseo -deseo de obtener algo, de imaginarlo. La máscara es entonces justo lo contrario a un retrato: es algo que disfraza, que oculta, que permite ser lo que no se es. A partir de estos conceptos, Pointon ofrece otra lectura del cuadro de Kahnweiler:

The mask and the portrait brought together stage the moment of (phantasised) unmasking that is also the moment of release, the attainment of desire in the carnival's conclusion. The mask is thus both the mechanism for the arousal of desire and the impediment to its attainment. In terms of the fairy-tale account, the princess falls in love with the toad and by that love he is unmasked and becomes a prince which is her reward. The story is resonant because what I want to suggest here is not a real behind the mask but rather to invoke a double, the replica which, as Lyotard suggests, desire fashions for what it lacks. The process of replication that masking involves licenses a theatricalisation of the surface, inviting participation in a process of inscription; the toad is generic but the prince must have a name. The name of Kahnweiler is inscribed on that surface only to produce a desire for what is

anterior to it, the original moment of engagement in the portrait process (198).

Un poco más adelante, cuando nos refiramos al poema de John Ashbery volveremos al concepto de máscara y retomaremos esta discusión. Por lo pronto, vamos a ver un último ejemplo de retrato visual para referirnos a un momento de reconocimiento (o desconocimiento) similar al de las máscaras.

Se trata del *Autorretrato 1*, de Joan Miró, un dibujo a lápiz y crayón, monocromo, con algunos toques a color en óleo. En 1937, el catalán anunció que estaba trabajando en un autorretrato que era tres veces mayor al tamaño natural. Para inspeccionar sus propios rasgos, Miró utilizó un espejo convexo. El dibujo da cuenta de las distorsiones que una superficie así produce, como podemos ver en la descripción que David Lomas (1997) hace del mismo:

Miró's head looms before us so abruptly foreshortened that hairs on the tip of the nose are hugely enlarged, a single lighthearted note in the picture. The aberrations one sees at the edges of such a reflection have also been incorporated and convey a striking effect of centrifugal rupture of the facial contour (169).

Así que el efecto de seleccionar un espejo convexo para hacerse un retrato tres veces mayor al tamaño real fue “[to] put him, at least momentarily, beyond the grasp of recognition. For an uncanny instant it was as though he were someone (or something) other” (170). El cuadro es entonces el registro de ese momento exacto

de ruptura y autoalienación: “A self-portrait, it is a portrait of the self as other”(170).

Otro aspecto que Lomas indica respecto al *Autorretrato 1* de Miró es su relación con otros retratos de otros artistas: el dibujo de William Blake, *The Man Who Taught Blake Painting in his Dreams*, de 1819 y que se supone es un autorretrato (el mismo Miró lo supone); el *Retrato visionario de Heráclito* de André Masson; el *Autorretrato* que Van Gogh pintó en 1889; el texto verbal de Bataille llamado “Van Gogh Prometeo”. De esta forma se establece una genealogía que inscribe a Miró como un artista visionario, cuya experiencia le permite representarse como otro, salirse de sí mismo y encontrar un momento en el cual su rostro dibujado nos recuerda, como bien apunta Lomas, lo que Bataille escribió sobre los rostros pintados por Masson, “[they] have... invaded the clouds or sky. In a sort of ecstasy, which is none other than their precipitate exaltation, they annihilate themselves” (176).

A continuación quiero discutir cómo Ashbery, en su autorretrato, hace algo parecido a lo que Miró, Picasso y Ernst hicieron con sus retratos y rompe con la noción tradicional de identidad en el género; además me referiré a la relación que existe entre esta ruptura y el libro que Roland Barthes escribió sobre la fotografía (1990). Recordemos que la cámara suplió en gran medida lo que hasta entonces era territorio exclusivo de la pintura; sin embargo, para el escritor francés es imposible reconocerse “visualmente representado” en sus fotografías. Así, escribe:

Yo quisiera en suma que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, de las edades, coincidiera 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.

Así como el “yo” que es Barthes cambia y no puede fijarse en un retrato, así como aparece una escritura detrás de la imagen de Ernst en el espejo roto, así como las distorsiones en el autorretrato de Miró representan el momento en que el yo se desconoce a sí mismo, así también el “yo” que hasta ahora se había adjudicado a Ashbery, poeta, cambia y como el “yo” experimentado no corresponde al “yo” visto desde fuera (recordemos a Miró y a Ernst, además de las líneas en las que el poema dice [there is /No way out of the problem of pathos vs. experience] (94-95), 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**. [...] (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, 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.²

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 de Parmigianino:

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

[...]There is no way
 To build it flat like a section of wall:
 It must join the segment of a circle, (61-63)

De John Ashbery escribiendo un poema y esperando la prosopopéyica respuesta de
 Parmigianino:

[...]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? `...] (116-120)

de la voz poética:

The words are only speculation
 (From the Latin *speculum*, mirror):
 they seek and cannot find the meaning of the music.

de Vasari:

[...]Vasari says, "Francesco one day set himself

² John Ashbery, cit. por Charles Altieri, 1978.

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," (9-15)

De Freedberg, de quien lee --que debe interpretar esos cambios en los pronombres, que debe evitar caer en la trampa ilusionista que lo hacía pensar que era el propio poeta el que le hablaba desde el papel y que, sin ninguna duda, es parte de esa "conciencia que le da forma al poema"-- y hasta de todos juntos. Como en el caso del cuadro de Picasso, el artista intenta representar el presente exacto en el cual trabaja, y la dificultad de hacerlo:

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. [...] (151-156)

Recordemos cómo, cuando anteriormente presentamos el trabajo de Scott, habíamos mencionado que la efrasis siempre nos recordaba que una descripción llana no existía, que siempre el lenguaje y nuestra posición distorsionaban.

Retomemos ahora la idea de máscara que anunciamos al referirnos al cuadro de Picasso. Para Pointon (1997), la máscara es algo que oculta la identidad, que

articula y activa el deseo, pero que también impide que se realice. En cambio, según *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993), una máscara o persona poética 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 carácter [...] 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(900-902).

Entonces, gracias a las máscaras, 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. (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.
 The secret is too plain. The pity of it smarts,
 Makes hot tears spurt: that the soul is not a soul. (40-44)

Sin embargo, si aplicamos lo que “el poeta” dice sobre el cuadro al poema, nos damos cuenta que no puede ser la 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, la de un poeta-crítico escribiendo un poema sobre un cuadro imposible de lograr. Una máscara más-- que es la misma que la de quien lee-- 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 quien lee es quien piensa todo esto. “Sólo somos máscaras” parece decirnos Ashbery, “máscaras intercambiables, que damos forma al poema”. ¿Máscaras que crean, descubren y definen al yo, como apunta la definición de máscara poética? ¿O máscaras que, ahora sí siguiendo a Pointon, únicamente lo niegan?

Ordenemos lo anterior. Aunque en algunas partes, el poema parece decirnos, en voz de Ashbery y como cualquier otro autorretrato, “Éste soy yo” (aunque en este caso “yo” puede ser un “tú”, “ustedes” o “nosotros”), 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 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 (1991) 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.

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 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, no de ser presentar. En nuestro caso, Ashbery se re-presenta a sí mismo. Pero haciendo énfasis en que se trata de eso, de una re-presentación. 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.”

Cuando nos referimos al cuadro de Picasso, mencionamos que no funcionaba ya por el reconocimiento de la semejanza con el modelo, sino que articulaba una serie de redes que nos permitían inscribirlo en la categoría de retrato. Ashbery en su poema parece estar también buscando quitarle este papel tan importante a la semejanza, distorsionando absolutamente todo. Consideremos lo que le hace a una de las citas de Freedberg:

[...] 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. 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. (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 el verso 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 se interrumpe y se añade a una oración que no lleva a ningún lado. Más adelante, la misma cita, ahora sin ser anunciada como tal, se utiliza 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. También representa el momento del desconocimiento que ya hemos mencionado tantas veces: el momento justo de la desaparición es el momento que define a lo que desaparece. 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 ve también este momento de desenmascaramiento. “Cuando se enmarca la experiencia, ésta deja de serlo y se convierte en lenguaje”, podemos leer en versos anteriores, 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**. (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 preciousity
 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 understood
 But can be felt, a chill, a blight
 Moving outward along the capes and peninsulas
 Of your nervures [...] (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 ese pronombre “it” como el lenguaje con el que se transmite la experiencia, comprender 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 understood/ But can be felt, a chill, a blight“. Al leer los versos 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 (291-304)

“It” en estas líneas comienza refiriéndose al argumento de Francesco. Sin embargo, el “it” del verso 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” (55). Después de todo, según el poema, el lenguaje, “it”, fue construido para eso. Si antes 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.

Al escribir sobre el pintor Esteban Vicente, Ashbery dice que el pintor consiguió hacer que el espectador estuviera consciente de los contornos de sus figuras, pero que 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 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 deja de ser lo que es, se vacía y se convierte 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.

Vayamos, ya para terminar, a las genealogías y la forma en la cual Ashbery se inserta en ellas. Linda Hutcheon (1985) 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” (6). 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 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 (53).

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. [...] (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”, 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!)”(15). 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 que se refleja. Lo que el espejo duplica es el “campo de estímulos” 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.³ This "outside" hand could only be a right hand if Escher and the spectator were different persons and the sphere did

³ Ya vimos cómo el espejo no invierte, en sentido estricto, las imágenes.

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 (1991, 87-88).

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 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. [...] (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. [...] 1.332-335

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. 230-24

El crítico Gimferrer (1977), 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. 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 (1985) 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” (96). Un problema que pareciera haber comenzado trescientos años atrás y que Ashbery, siguiendo la misma tradición, continúa. La tentación (y el deseo) de hacer un trabajo como el del italiano y la tentación de aceptar que el cuadro y el poema son imposibles: homenajes y profanaciones.⁴ Parodias. La tentación de escribir un poema con una idea preconcebida y la imposibilidad de hacerlo porque el espíritu (“the soul”), el mundo percibido por el “espíritu” y el lenguaje, otros que siempre deben aparecer

4 “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.

en cualquier obra, como el mismo Ashbery expuso respecto al surrealismo, lo impiden:

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. [...] (447-462)

El deseo de ver su rostro en el espejo que es el lenguaje -- The words are only speculation/ (From the Latin *speculum*, mirror) (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 vimos en todos los ejemplos visuales que revisamos--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 que establecen cierta genealogía; entre

ellos, Vasari, Parmigianino, Freedberg, Vicente, Ernst, Picasso y Miró. 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, sitúandolo en su época y cómparandolo a la suya, el poeta, como Ernst retratándose a sí mismo, tuvo que escindir-se y hacer de Parmigianino un “otro” suyo. De ahí las máscaras que, como ya vimos, utiliza. Al usar 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 alteridad, 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 alteridad es el estado al que el poema irremediabilmente nos lleva: el pintor se ve en el espejo y se copia; el poeta se ve en el retrato y se escribe; la lectora, quien es un “decodificador que interpreta y evalúa” el mensaje paródico que se le envía, se ve en el poema y se piensa.

Hasta aquí hemos revisado cómo asignar una “identidad” al autorretrato de Ashbery es únicamente posible en la alteridad, en el momento de extrañamiento al cual el autorretrato de Miró apuntaba: cuando gracias al lenguaje alcanzamos un punto de ruptura y alienación que hace imposible “asignar” un “yo” único. Quiero ahora analizar una trayectoria que en cierto modo es distinta y que lo es por el mero hecho de que se trata del retrato de una mujer. Pero vayamos por partes. En el primer capítulo de este trabajo, al referirnos a la crítica de Scott, vimos cómo para él lo interesante del concepto de ecfrosis es su carácter dividido, carácter que depende del contexto en el que se encuentre. Por un lado, recordemos, la ecfrosis

puede ser una descripción cuyo único fin es presentar una reflexión precisa y exacta sobre (la representación de) una persona, lugar u objeto. Sin embargo, también se asocia al exceso, el error, el trabajo decorativo y lo femenino. Se debe desconfiar de un fragmento efrástico en un texto mayor porque pudiera estar ahí solamente para decorar, embellecer y alejarnos de la intención principal del texto en el cual se inserta. Veamos ahora de qué manera este último aspecto del carácter de la efrasis entra en juego en un poema de Margaret Atwood (1995) sobre la *Olympia* de Manet y cómo la autora lo ajusta a su proyecto de identidad/individualidad femenina/propia.

Antes de presentar el poema, quiero referirme a ciertos conceptos que son importantes si consideramos que se trata de la representación de una “mujer”. Woodall (1997) marca una diferencia fundamental, que puede detectarse hasta antes del siglo XX, entre lo que fue representar a un sujeto masculino, que como ya mencionamos se sustentaba en la noción de la identidad dual, y lo que fue representar a una mujer. Es más, apunta que, durante el siglo XVIII, los tratados sobre la personalidad humana articularon un concepto de feminidad que se oponía al ideal de la dualidad al que nos referimos al principio de este capítulo. La verdadera virtud femenina se basaba en la falta o, de plano, ausencia, de la interioridad, constancia y unicidad personal. Para Woodall,

Feminine virtue was ultimately a contradiction in terms, a fragile alliance always liable to fall apart and release its erotic, self-engulfing opposite. In the production and discussion of feminine portraiture, these negative and negating conceptions of feminine identity were often linked with oppositions

associated with academic art theory. *Colore* was liable to be considered more appropriate than *disegno*, idealization preferred to objectivity, flattery to resemblance, myth to reality, frivolousness to exemplarity (11).

En el caso de las representaciones de mujeres, las nociones de semejanza y autenticidad que consideramos esenciales para la representación de un sujeto, perdieron importancia ya que su misma feminidad negaba cualquier posibilidad de una humanidad verdadera y completa.

En el siglo XIX, como apunta, Griselda Pollock (1988), la situación no parece ser muy distinta si consideramos, por ejemplo, el papel que Baudelaire daba a las mujeres. Ninguna mujer puede ocupar el lugar del *flâneur* (no existe la *flâneuse*), no puede gozar la libertad de ser una más entre la multitud, no tiene el derecho de contemplar y únicamente ocupa el lugar de objeto de la mirada del *flâneur*. Al analizar el texto baudelaireano, Pollock escribe:

Indeed woman is just a sign, a fiction, a confection of meanings and fantasies. Femininity is not the natural condition of female persons. It is a historically variable ideological construction of meanings for a sign W*O*M*A*N which is produced by and for another social group which derives its identity and imagined superiority by manufacturing the spectre of this fantastic Other. WOMAN is both an idol and nothing but a word (71).

Como podemos ver por estos ejemplos, las representaciones de mujeres se referían más bien a “ideales” que constituían a la mujer siempre como otro (nótese que no

dije otra). Esta es una de las alteridades a las cuales quiero referirme en el análisis del poema de Atwood, mismo que presento a continuación:

Manet's Olympia

She reclines, more or less.
 Try that posture, it's hardly languor.
 Her right arm sharp angles.
 With her left she conceals her ambush.
 Shoes but not stockings,
 how sinister. The flower
 behind her ear is naturally
 not real, of a piece
 with the sofa's drapery.
 The windows (if any) are shut.
 This is indoor sin.
 Above the head of the (clothed) maid
 is an invisible voice balloon: *Slut*.

But. Consider the body,
 unfragile, defiant, the pale nipples
 staring you right in the bull's-eye.
 Consider also the black ribbon
 around the neck. What's under it?
 A fine red threadline, where the head
 was taken off and glued back on.
 The body's on offer,
 but the neck's as far as it goes.
 This is no morsel.

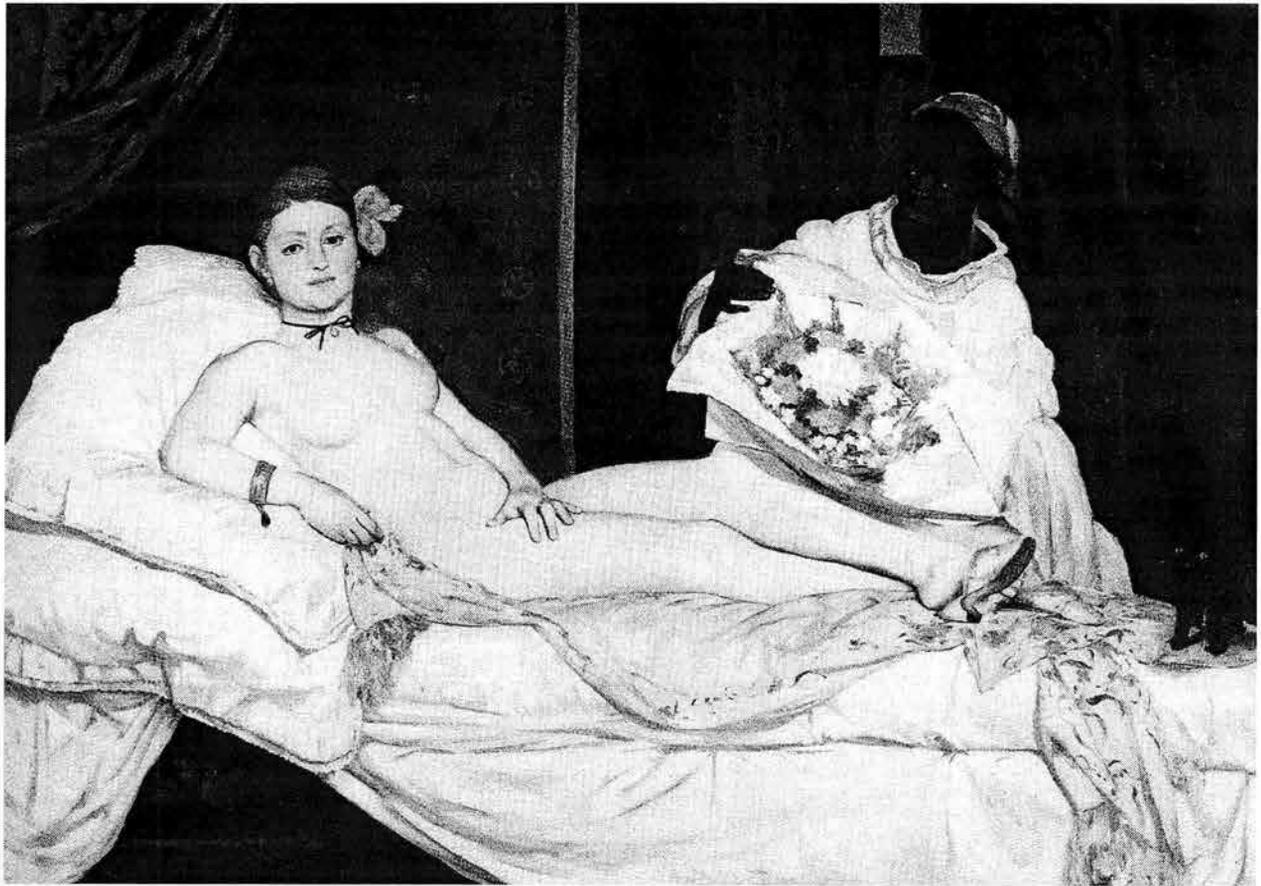
Put clothes on her and you'd have a schoolteacher,
the kind with the brittle whipland.

There's someone else in the room.
You, Monsieur Voyeur.
As for that object of yours
she's seen those before, and better.

*I, the head, am the only subject
of this picture.
You, Sir, are furniture.
Get stuffed. (24-25)*

El título del poema, como ya mencionamos, nos indica que se trata de una efrasis sobre el cuadro que pintó Édouard Manet, *Olympia*. Intentemos primero aproximarnos al contexto del pintor y de su obra para ver de qué manera se presentan en el poema de Atwood.

Cuando Manet mandó el cuadro al Salon de 1865, el público y los críticos se horrorizaron ante lo que, como cita Nathaniel Harris (1980), calificaron como “[an] odelisque with a yellow belly, a degraded model picked up I don’t know where” o “a female gorilla rendered with ‘an almost childish ignorance of drawing’”(42). El escándalo causado por la exposición del cuadro se debió, según el mismo Harris, a la representación de una mujer desnuda que no parece sumergirse en la realidad pictórica de la cual es parte. Se trata de una mujer joven con accesorios eróticos contemporáneos al momento en el cual se pintó: un lazo en el cuello, una pulsera y zapatillas; accesorios que enfatizan la desnudez de la modelo. Norman Bryson (1983) nos da un argumento que podría explicar en parte el escándalo. Según él, el cuadro de Manet funciona accionando dos códigos totalmente incompatibles de



“Olympia”
Manet

representación sexual: el de la odalisca y el de la prostituta. En el primero, se representa a la mujer como un objeto de culto, como espectáculo para consumir, como estereotipo en el cual se reconoce una tradición enfatizada por las alusiones a otros cuadros de Ticiano y de Ingres. En el otro código, el estereotipo de la prostituta hace pensar en una mujer que exagera su sexualidad y la explota, haciéndose accesible al espectador no sólo visual, sino físicamente.⁵ Bryson hace hincapié en el hecho de que la *Olympia* no puede colocarse en sólo uno de estos polos ni tampoco en un justo medio entre ambos discursos:

it is committed exactly to equivocation, to the equal voicing of both positions; and it knows, its entire conception is aware in advance, that this stubborn commitment means that it will not be read through the existing codes, that it cannot flow smoothly through the existing discursive circuits (what is enduringly impressive about *Olympia* is the impassivity with which it bears that fore-knowledge; not the illegibility of the girl, but of *Olympia's* address to those who will refuse it) (147).

Así que los que observaban el cuadro en el Salon de 1865 se sentían molestos por no poder encasillar a la mujer representada y, sobre todo, porque dicha representación los incluía a ellos mismos de una manera bastante alarmante.

⁵ En ese momento era un cliché suponer que las modelos desnudas “se prestaban gustosamente a mantener relaciones sexuales con los artistas para quienes trabajaban. Fuera o no cierto en la práctica, el mito de la modelo artista expresaba indirectamente la relación imaginaria entre el espectador masculino y el desnudo artístico.” (Duby 1993, 288) Este mito enfatiza el código de la mujer prostituta, de la representación de una mujer particular, la modelo, que no sólo se ofrece visualmente al artista y al espectador.

Antes de referirnos a esta inclusión, volvamos al poema de Atwood y veamos cómo también se refiere a esta ambigüedad. El poema comienza con una descripción de la muchacha representada. La primera palabra “she” nos aclara que se está hablando de alguien del sexo femenino, alguien diferente a la voz que la describe. Se trata de una descripción cargada, conscientemente, de opiniones. “Se reclina, mas o menos” porque la postura lleva implícita tanta fuerza que el “reclinarse” no supone ningún desfallecimiento, ni debilidad. El brazo derecho forma un ángulo. Y aquí pensemos en las definiciones de la palabra “to angle”. El *Webster’s* (1994) dice que es “to turn sharply in a different direction” o “to attempt to get something by sly or artful means”. Entonces tenemos que el brazo cambia bruscamente de dirección, y pensamos en la misma descripción en el poema que, en un principio parecía referirse a una mujer reclinada (con todo el campo semántico asociado tradicionalmente a la palabra), pero que, para mantener esa posición, necesita fuerza, característica opuesta a la debilidad tradicionalmente conferida a las mujeres (notemos el uso de “Hardly” y su raíz “hard”, duro. Más juegos de palabras). Además, el brazo derecho prepara la trampa dispuesta por el izquierdo, que toca, o agarra, el muslo o la ingle de la mujer. Usa zapatos sin medias y el calificativo de “sinistro” refuerza las segundas intenciones de la trampa (recuerda la mano izquierda, recuerda que la descripción parece ir hacia un lado pero no lo hace y anuncia el gesto general del poema). La falsedad de la flor enfatiza lo mismo. Es “naturally not real”, como la mujer representada, que no es una mujer sino un cuadro, que no es un cuadro, sino un poema. Otra vez las segundas intenciones: parece que se va hacia un lugar pero en realidad se va a otro.

Atwood ha decidido referirse a esta ambigüedad de la Olympia, las segundas intenciones se vuelven muy evidentes y todo apunta hacia ellas; con ello no nos deja olvidar que toda ecfraasis, como apunta Luz Aurora Pimentel (2001), es un acto triple en el cual quien escribe es, antes que nada, quien lee la obra plástica:

Desde la perspectiva de la escritura como primera instancia de mediación en el proceso de la representación, describir un objeto es “inventar al otro en el mismo”, pues lo que hace la descripción es construir otro objeto, sí, pero un objeto textual que es más afín al texto que lo rodea que a su referente, y que, sin embargo, no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva: ese otro que puede reconocerse como tal (113).

Así, se refiere a unas ventanas (que yo no alcanzo a ver en mis reproducciones) y además, si es que las hay, están cerradas. ¿Cómo describir algo que ni siquiera se está seguro que está? Quien describe dirige la descripción y sólo enfatiza algunas cosas, en este caso, además de la posición del cuerpo y de los brazos, lo que puede no estar: el pecado de interiores, el globo invisible de una sirvienta que, claro, a diferencia de la Olympia, sí está vestida y que la acusa: ¡puta! (*Slut*, podría incluso hacernos pensar en una onomatopeya del globo que se revienta). Vimos ya que el cuadro confrontaba sistemas de representación opuestos, y eso podría explicar las ambigüedades en muchas de las palabras del poema. Pero en el cuadro, no todos imaginaríamos el globo invisible que acusa a la figura principal (a pesar de que ahora, después del poema, seguramente no lo olvidaremos), aunque sí catalogaríamos, o imaginaríamos a qué se debe el comentario, a la Olympia como el prosopopéyico globo lo hace. El diccionario también da como definición de “maid”

a “girl: young unmarried woman”: ambigüedad en la palabra que se enfatiza por el paréntesis en *clothed* y por la alusión a vestir a la Olympia que habrá más adelante.

Hablemos ahora sí de la forma en la cual el espectador queda incluido en la mirada de nuestra odalisca/prostituta y porqué dicha inclusión es alarmante. La mirada de Olympia se dirige directamente al espectador del cuadro y lo molesto parece haber sido que no se trataba de una mirada que invitara al espectador a nada, que siguiera perteneciendo a alguien que asume su papel en alguna de las posturas que la tradición le permitía: era una mirada totalmente neutral.

El ensayo de Angela Rosenthal (1997), nos ayudará a comprender qué había de malo en esa neutralidad. Según ella, durante el siglo XVIII, la sociedad metropolitana europea desarrolló y elaboró ideales de feminidad que regulaban la conducta femenina. En ellos se definían con rigor las políticas de la mirada dominante en relación al género, por ejemplo, “[t]he ideal woman could not direct a prolonged, searching look at a man without impropriety” (147). Las mujeres que no se ajustaban a estos límites culturales eran excluidas de la sociedad y consideradas “uncultured, unnaturally powerful or immoral” (147). Equívocas, añadiría yo. Estas prescripciones, con ciertos matices, seguían funcionando durante el siglo XIX.

Consideremos, como lo hace Rosenthal, que un retrato es el resultado de un proceso, y no sólo la reproducción de alguien pre-existente en un lienzo. Se trata de una producción debida a la interacción de un modelo y un artista; esta relación depende de diversos factores móviles como son la clase social, la raza, la edad y el género. Esta suposición hace que “[a]ttention is shifted from the stasis of the supposedly finished work towards the intersubjective encounter from which it emerged, and via the gaze, specifically towards the gender positions embedded in

the image and its reception” (148). Entonces, el retrato es el resultado de un intercambio entre quien lo hace y quien modela (recordemos lo que mencionamos ya sobre el cuadro de Picasso) como acepta Hazlitt en su “On sitting for one’s picture”, según nos recuerda Rosenthal. Cuando ambos son hombres, dicha interacción se da entre iguales; sin embargo, cuando el modelo es una mujer el equilibrio se rompe y la mujer se convierte, como podemos ver en la cita de Hazlitt, en un objeto deseado:

The relationship between the portrait-painter and his amiable sitter is one of established custom; but it is also one of metaphysical nicety, and is a running double entendre. The fixing an inquisitive gaze on beauty, the heightening a momentary gaze, the dwelling on the heaven of an eye, the losing one’s-self in the dimple of a chin, is a dangerous employment. The painter may change to slide into the lover –the lover can hardly turn painter (151).

Entonces, el arte del retrato de una mujer no reside solamente en registrar la impresión de una modelo ni en construir su identidad, sino en construir la personalidad del propio artista al resistirse a, y al articular, su propio deseo. El control de los propios deseos lleva al pintor a transferirlos al lienzo, creando una imagen sobre la cual, ahora sí, pueda proyectarlos. Esta transferencia del deseo queda muy clara en la cita que Rosenthal hace, otra vez, de Hazlitt:

The health and spirit that but now breathed from a speaking face, the next moment breathe with almost equal effect from a dull piece of canvas, and

thus distract attention: the eye sparkles, the lips are moist there too; and if we can fancy the picture alive, the face in its turn fades into a picture, a mere object of sight. We take rapturous possession with one sense, the eye (151).

Sin embargo, hasta aquí sólo se ha mencionado la mirada del artista. ¿Qué ocurre con la de la modelo? Evidentemente también está prescrita: se le prohíbe cualquier respuesta y debe dirigir su vista hacia sí misma; entonces, el placer --narcisista-- sí se permitía. El artista quedaba así convertido en un espejo que fijaba y aumentaba los encantos de la modelo.

Con todas estas prescripciones sobre cómo comportarse al hacer un retrato, y sobre cómo hacer el mismo retrato, el artista quedaba protegido con un escudo que desviaba la mirada femenina, potencialmente perturbadora, y que le permitía un acceso inmediato, de *voyeur*, a su objeto representado y deseado. En ningún otro caso este dominio ejercido por los pintores sobre sus modelos fue tan evidente como en la imagen del cuerpo desnudo. Y el desnudo de *Olympia*, además de que no es sólo la representación de algo extraño y sometido, tampoco muestra ese placer narcisista que invita al deseo masculino. La neutralidad de su mirada atenta contra la realidad representada: no hay ninguna reacción, ni de sumisión, ni de invitación, ni de placer hacia el sujeto implícito en el cuadro: el espectador/pintor/hombre que desea. El objeto representado, la mujer pintada, parece haberse convertido en más objeto: no reacciona ante quien la observa/pinta/desea y se inserta --porque lo produce-- en un espacio que hasta ese entonces era inexistente en la representación de mujeres. Su posición, accesorios y el lugar en el cual se encuentra no parecen congruentes con la inexpresividad del

rostro. El poema de Atwood hace alusión a esa inconsistencia, como podemos apreciar en, “A fine red threadline, where the head/ was taken off and glued back on./ The body’s on offer,/ but the neck’s as far as it goes.” (l.19-22) o “a schoolteacher /the kind with the brittle whiphand” (l.21-25).

Otro lugar en el cual podemos ver reflejada la importancia que se daba en el siglo XIX a la mirada femenina en una representación es el poema de Robert Browning⁶, “My Last Duchess”, el cual cito a continuación:

My Last Duchess

FERRARA

That’s my last duchess painted on the wall,
 Looking as if she were alive. I call
 That piece a wonder, now: Frà Pandolf’s hands
 Worked busily a day, and there she stands.
 Will’t please you sit and look at her? I said
 “Frà Pandolf” by design, for never read
 Strangers like you that pictured countenance,
 The depth and passion of its earnest glance,
 But to myself they turned (since none puts by
 The curtain I have drawn for you, but I)
 And seemed as they would ask me, if they durst,
 How such a glance came there; so, not the first
 Are you to turn and ask thus. Sir, ‘twas not
 Her husband’s presence only, called that spot
 Of joy into the Duchess’ cheek: perhaps
 Frà Pandolf chanced to say “Her mantle laps
 “Over my lady’s wrist too much,” or “Paint

⁶ Tomé el poema de Browning de The Oxford Anthology of English Literature, Volume II, 1973.

“Must never hope to reproduce the faint
“Half-flush that dies along her throat”: such stuff
Was courtesy, she thought, and cause enough
For calling up that spot of joy. She had
A heart --how shall I say?-- too soon made glad,
Too easily impressed; she liked whate'er
She looked on, and her looks went everywhere.
Sir, 'twas all one! My favor at her breast,
The dropping of the daylight in the West,
The bough of cherries some officious fool
Broke in the orchard for her, the white mule
She rode with round the terrace --all and each
Would draw from her alike the approving speech,
Or blush, at least. She thanked men --good! but thanked
Somehow --I know not how-- as if she ranked
My gift of a nine-hundred-years-old name
With anybody's gift. Who'd stoop to blame
This sort of trifling? Even had you skill
In speech --which I have not -- to make your will
Quite clear to such an one, and say, “Just this
“Or that in you disgusts me; here you miss,
“Or there exceed the mark” -- and if she let
Herself be lessoned so, nor plainly set
Her wits to yours, forsooth, and made excuse,
--E'en then could be some stooping; and I choose
Never to stoop. Oh sir, she smiled, no doubt,
Whene'er I passed her; but who passed without
Much the same smile? This grew; I gave commands;
Then all smiles stopped together. There she stands
As if alive. Will't please you rise? We'll meet
The company below, then. I repeat,
The Count your master's known munificence

Is ample warrant that no just pretense
 Of mine for dowry will be disallowed;
 Though his fair daughter's self, as I avowed
 At starting, is my object. Nay, we'll go
 Together down, sir. Notice Neptune, though,
 Taming a sea-horse, thought a rarity,
 Which Claus on Innsbruck cast in bronze for me!

Rosenthal suponía que un retrato era el resultado de un intercambio entre el artista, el modelo y el contexto en el cual se encontraban. El poema de Browning es la representación de un proceso análogo en el cual están involucrados un hablante (el Duque de Ferrara), un escucha (el enviado del conde cuya hija se casará con Ferrara) y un escenario específico (una habitación en donde se exhiben algunas “posesiones” del primero). La palabra “posesión” es clave en nuestro contexto. Heffernan (1993) ha enfatizado la segunda palabra del poema --“my”-- y la forma en la cual este pronombre posesivo se refiere indistintamente a la duquesa y al cuadro que la representa. Además, el duque también define lo que su escucha --el espectador del cuadro-- debe y puede ver en el retrato. Él determinará cuándo puede verlo (cerrando y abriendo la cortina a placer) y qué es lo que debe ver (anticipando y contestando cualquier pregunta que aquél pueda hacerle). Si pensamos en la descripción del poema de Atwood de la Olympia, recordaremos cómo también enfatiza ese poder que tiene quien describe.

Sin embargo, en el caso del duque, algo parece no ajustarse a ese control; algo desestabiliza su discurso y lo hace interrumpirse, repetirse, corregirse en “su” descripción del cuadro/duquesa :”She had/A heart --how shall I say? --too soon made glad” (21-22); “She thanked men, --good! but thanked/ Somehow --I know not

how --”(31-32). Ese algo es, precisamente, la mirada de la duquesa representada, mirada que perturba tanto al duque que, en primer lugar, manda matar a su esposa y, en segundo, mantiene tapado el cuadro: “for never read/ Strangers like you that pictured countenance/ The depth and passion of its earnest glance,/ But to myself they turned (since none puts by/ The curtain I have drawn for you, but I”) (6-10).

Aquí vemos otra vez la necesidad de prescribir la mirada femenina, de poseerla y exhibirla junto a otros objetos que también se poseen (el Neptuno que doma al caballito de mar, como el duque intentó hacer con la duquesa). Pero también vemos la incapacidad de hacerlo porque Ferrara no puede explicarla, ni poseerla. Él nos ofrece su lectura del proceso de producción del cuadro: Frà Pandolf consiguió representar a la duquesa “as if she were alive”, y al hacerlo reprodujo la mirada perturbadora. Para el duque, esto es claramente un problema ya que suponía que la belleza de la mujer no sólo lo seduciría a él. Por eso se corrige: “I said ‘Frà Pandolf’ by design, for never read/ Strangers like you that pictured countenance”. En los titubeos de Ferrara podemos ver el mismo miedo que ocasionan las prescripciones de Hazlitt (“The fixing an inquisitive gaze on beauty, the heightening a momentary gaze, the dweeling on the heaven of an eye, the loosing one’s-self in the dimple of a chin, is a dangerous employment”). Frá Pandolf, añadido yo, seguramente no se dio cuenta del peligro que representaba copiar fielmente a la duquesa.

Como Hazlitt, que convertía al artista en un espejo que sólo reflejaba un objeto de deseo, el duque piensa que tiene control sobre la duquesa y el cuadro: Frá Pandolf parece no haber existido, o no haber visto a la duquesa, o... Claro, el problema sigue siendo la mirada femenina. Mitchell señala que:

The duke's whole performance, his boasting speech to the envoy, is an expression of a wish for absolute power that has just the opposite effect, revealing the duke as someone who is so lacking in confidence about his power that he needs constant reassurance[...] What Browning shows us, however, is the uncontrollability of representations, the way they take on a life of their own that escapes and defies the will to determine their meaning (1995, 20).

No quisiera pasar a otra cosa sin enfatizar un aspecto notable del poema de Browning. Si bien en él también aparece la mirada femenina como un problema y a la duquesa se le ha convertido (porque lo fue mientras vivía y porque ahora sólo existe en un cuadro) en una posesión, un objeto que se exhibe junto a otros objetos más, la verdad es que quien lee no está del mismo lado del duque: nuestras simpatías siempre están con la duquesa. Más bien, creo que quien lee ocupa el lugar del enviado del conde, siempre el de alguien que atestigua el discurso de Ferrara y que tendrá que decidir si la duquesa era como el duque la "pinta". Aunque al final, lo único que tenemos es la descripción "del duque", nosotros tenemos que re-inventar un cuadro y una duquesa. Recordemos el *menage a trois* que Mitchell mencionaba cuando explicaba la manera en la cual una ecfrasis funcionaba y cómo concluyó que, en realidad, cualquier texto de este tipo era nocional, ya que la alteridad de la imagen plástica siempre se conservaba en el texto verbal. El poema de Browning juega con estos diferentes niveles: una duquesa representada en un cuadro, a través del discurso de un duque, que es a su vez una máscara de alguien

que lo presenta críticamente y no espera una identificación con dicha máscara (es más, parecería que niega la identificación). Quien lee el poema decidirá en qué nivel se queda, qué máscara decide utilizar y recordará “la incontabilidad de las representaciones” mencionada por Mitchell.

Y aquí recordemos lo que el poema de Atwood hace con el cuadro de Manet, cómo ahora tiene un globo invisible de cómic, cómo la cinta esconde el lugar en donde se pegó la cabeza, cómo los pezones se convierten en ojos que golpean a quien los ve, cómo se convierte en una maestra de escuela con un látigo. El cuerpo de la Olympia se separó de la cabeza (en un momento nos referiremos otra vez al descabezamiento) y es un objeto que amenaza con volver a quien lo ve en un blanco de tiro. Norman Bryson (1983) se refiere a la diferencia que existe entre la mirada (the gaze) y el ver de reojo (the glance), entre mirar y ver.⁷ La mirada es una actividad que se prolonga en el tiempo, es contemplativa y se dirige al campo de visión con cierta reserva, siempre a distancia. El vistazo (que también tiene esa parte de desconfianza del mirar de reojo) es furtivo y la atención parece estar en otra parte, “[the glance] shifts to conceal its own existence, and [...] is capable of carrying unofficial, *sub rosa* messages of hostility, collusion, rebellion, lust” (94). La mirada suprime la deixis y abstrae la práctica física de la pintura y la vista para convertirlos en un momento en el que el ojo, solo, observa el mundo, ignorando el cuerpo del cual forma parte. “[the] elimination of the diachronic movement of deixis creates, or at least seeks, a synchronic instant of viewing that will eclipse the body, and the glance, in an infinitely extended Gaze of the image as pure idea: the

⁷ Bryson se refiere a los términos también es francés “regard” y “Coup d’œil”. Heffernan, al analizar el poema de Browning, también se refiere a los conceptos de Bryson de “glance” y

image as *eidolon*" (94). Los pezones de la Olympia amenazan porque recuerdan el cuerpo que la mirada ha velado. Entre la cabeza de la modelo y el cuerpo existe una diferencia semejante a la de la mirada y el ver de reojo; así se explica la mirada (*gaze*) neutra de la Olympia y el que no corresponda con su cuerpo, con el lugar en el que está, los objetos que la acompañan, la sirvienta, el gato. Atwood, enfatizando el carácter independiente que tienen las representaciones respecto a quien las produce, explica esta incompatibilidad suponiendo que la cabeza no va con ese cuerpo. Esta idea del descabezamiento también ha sido mencionada por la crítica ecrástica frecuentemente. Intentemos seguir los argumentos que ligan esta idea con el mito de Perseo y la Medusa.

Heffernan (1993) y Scott (1994) se refieren a una de las formas que la ecrasis puede tomar y a la que llaman el modelo Medusa, en el cual el poeta, identificado claramente como masculino, responde ambiguamente ante una imagen que tradicionalmente se considera femenina (recordemos the "still unravished bride of quietness" de la urna de Keats y la rivalidad entre la imagen visual y las palabras que, como mencionamos en el Capítulo 1, aparecían ahí). La imagen plástica, recordando también a Mitchell, activa tanto la esperanza ecrástica (el deseo de unión) como el miedo ecrástico (a quedar callado, petrificado) de quien la observa. Así que, como escribe Heffernan, este modelo puede dar cuenta de aquellos casos en los cuales el conflicto entre la palabra y la imagen plástica se vuelve un conflicto entre la autoridad masculina y el poder que tiene la imagen visual, cargada de atributos femeninos, para encantarlos, subvertirlos o amenazarlos ([stare it] right in the bull's-eye). Para Scott, el poema de Shelley "On the Medusa of Leonardo da

"gaze". Preferí citar directamente a Bryson, pero no quiero dejar de mencionar que

Vinci”(1819) es la culminación de toda una tradición de poemas dedicados a retratar “mujeres” que se hicieron en el siglo XVIII y que muestran todas estas oposiciones. y se enfrenta directamente a la amenaza de parálisis y silencio implícita en la contemplación de la belleza femenina, amenaza a la cual los anteriores textos se resistían. Veamos ahora el poema considerando estas nociones⁸:

I

It lieth, gazing on the midnight sky,
 Upon the cloudy mountain-peak supine;
 Below, far lands are seen tremblingly;
 Its horror and its beauty are divine.
 Upon its lips and eyelids seems to lie
 Loveliness like a shadow, from which shine,
 Fiery and lurid, struggling underneath,
 The agonies of anguish and of death.

II

Yet it is less the horror than the grace
 Which turns the gazer's spirit into stone.
 Whereon the lineaments of that dead face
 Are graven, till the characters be grown
 Into itself, and thought no more can trace;
 'Tis the melodious hue of beauty thrown
 athwart the darkness and the glare of pain,
 which humanize and harmonize the strain.

III

And from its head as from one body grow,
 As [river-] grass out of a watery rock,

Heffernan ya había hecho antes la conexión.

Hairs which are vipers, and they curl and flow
 And their long tangles in each other lock,
 And with unending involutions show
 Their mailed radiance, as it were to mock
 The torture and the death within, and saw
 The solid air with many a ragged jaw.

IV

And from a stone beside, a poisonous eft
 Peeps idly into those Gorgonian eyes;
 Whilst in the air a ghastly bat, bereft
 Of sense, has flitted with a mad surprise
 Out of the cave this hideous light a moth that hies
 After a taper; and the midnight sky
 Flares, a light more dread than obscurity.

V.

'Tis the tempestuous loveliness of terror;
 For from the serpents gleams a brazen glare
 Kindled by that inextricable error,
 Which makes a thrilling vapour of the air
 Become a [dim] and ever-shifting mirror
 Of all the beauty and the terror there ---
 A woman's countenance, with serpent locks,
 Gazing in death on Heaven from those wet rocks.

La Medusa es el prototipo perfecto de la imagen visual como Otro femenino y peligroso que amenaza con silenciar la voz del poeta e inmovilizar su ojo observador. Mitchell, en su análisis a este poema (1994), enfatiza que la Medusa

⁸ Copié el poema de Heffernan, 1993.

nunca habla, aunque sí emplea e invierte el poder de la mirada efrástica, que se representa a sí misma observando y recorriendo el mundo y, sobre todo, observando al poeta. La imagen de la Medusa ocupa el lugar del espectador y lo convierte en una imagen: a ella sólo puede vérsela a través de un espejo (recordemos Perseo), de una pintura, o de una descripción porque si el poeta realmente la observara sería incapaz de hablar y de escribir. Si la esperanza efrástica del poeta se cumpliera, el lector también se inmovilizaría y sería incapaz de leer o escuchar.

En el poema se pueden observar el deseo utópico de la efrasis de que la bella imagen se presente ante el observador, y la resistencia a lo mismo, esto es, a la parálisis e incapacidad de hablar frente a la imagen poderosa. La belleza, que para estetas como Edmund Burke podría verse desde una posición segura gracias a una fuerza superior, se convierte en la fuerza de la cual surge el peligro: “it is less the horror than the grace” lo que paraliza al espectador. Medusa resume perfectamente la ambivalencia a la cual Keats apuntaba: en lugar de “teasing us out of thought” con una eternidad paralizante de desolación perfecta, ella paraliza el mismo pensamiento al convertir “the gazer’s spirit into stone”, y al grabar los contornos de la gorgona en el espíritu petrificado del observador “till the character be grown/Into itself, and thought no more can trace”. Si la efrasis es un intento por reprimir o dominar al otro gráfico del lenguaje, entonces la Medusa de Shelley es la respuesta de esa imagen reprimida, importunándonos al hacer que dejemos de pensar y, así, vengándose (Mitchell 1994, 172-173).

Mitchell continúa argumentando que la voz y el texto de Shelley parecen diseñados para deconstruir, no sólo la represión de la Medusa, sino el género de la

ecfrasis como estrategia verbal de represión / representación de la representación visual. El texto parece luchar por borrarse a sí mismo y a cualquier otro elemento “enmarcador” que pudiera intervenir entre el lector y la imagen. Sólo en el título se menciona que se trata de un cuadro. Después se describe a Medusa como si se estuviera frente a ella; el efecto es que pareciera que la autoridad pictórica desapareciera. Se trata de enfatizar una descripción tan pasiva como sea posible:

The speaking and seeing subject of this poem does not speak of or (in a sense) even see Medusa or the painting in which she is represented: the opening three words appropriate both these roles: “It lieth, gazing”. Medusa, the supposed “seen object” of the poem, is represented as herself the active gazer; other possible “gazers” on this spectacle are presented as passive recipients. The voice of the poem is simply a passive recorder, an “ever-shifting mirror” that traces the “unending involutions” of its subject (173).

Nunca se personifica ni se da una voz a Medusa para que cuente su propia historia: eso sólo volvería a dotar al hablante de autoridad poética. En su lugar, el referente del poema sigue siendo un “otro” irrevocable, un “it” que sólo puede ser “descrito” por un poeta pasivo, invisible y anónimo que ha quedado estampado por la Medusa. El principal agente del poema es ese “it”. “‘Tis” and “Yet ‘tis” are its favorite predications. It is as if Being itself were describing itself in and inscribing itself in Shelley’s text” (173) .

Si pensamos ahora en el poema de Atwood, veremos que ahí la idea es acabar con el “it” y convertir el pronombre “she” en un “I”, un sujeto con el poder de

hablar. Además, también, como ya mencionamos, la descripción nunca se presenta como objetiva ni pasiva, y tenemos la alusión constante a diferentes niveles de realidad, que incluyen el de un lector paralizado. Pero vayamos por pasos. Habíamos comentado cómo, según los versos 17-20, el listón del cuello de la Olympia escondía la línea roja que hacía evidente que la cabeza había sido pegada en ese cuerpo que, de reojo, recordaba todo lo que la mirada masculina intentaba ocultar: el deseo, la tentación, la indomabilidad asociados a la imagen y el vistazo (glance) femeninos. En las últimas estrofas, la atención se desvía de la mujer recostada: hay alguien más en la escena: quien observa, decide, describe, define. El gesto al que nos referimos anteriormente respecto a que se enfatiza que tenemos una descripción dirigida, ambigua, se refuerza con el cambio en la tipografía de la última estrofa y la irrupción de una voz que decide abandonar su posición de objeto y asumirse como un yo: “I, the head, am the only subject”. Notemos el juego que se establece entre este “subject” y el “object” de la estrofa anterior. Los diferentes niveles de realidad --el de la modelo de Manet, el de la *Olympia* de Manet, el de “Manet’s Olympia”, el de quien observa a la mujer que se reclina, el de quien queda congelado una vez que la cabeza habla, el de quien lee—son exactamente todo lo que el poema de Shelley intentaba borrar: la cabeza de la Medusa-Olympia olvida su papel de imagen silenciosa y habla, decide dejar de ser el Otro, y se erige en una voz que ya no será ni pasiva ni anónima. La esperanza efrástica toma aquí una de sus formas más radicales: sobreponerse a la alteridad, a la separación.

Seguramente Mitchell y Scott considerarían que el poema falla porque la imagen visual parece perder poder y rendirse ante la necesidad de la palabra.

Recordemos cómo Mitchell, al referirse a la urna de Keats, se quejaba del final del poema porque pareciera que la urna, al presentar el famoso y polémico epígrafe, perdió su batalla ante el poeta. En el caso del poema de Atwood era necesario dotar a la imagen femenina de una voz y comenzar a constituir así a un sujeto identificable. Como apunta Claudia Lucotti (2002), la poesía de Atwood desmitifica, es “un proceso de revisión de todos los mitos y los estereotipos heredados tanto en relación con las mujeres que escriben, como con los personajes femeninos que ofrece la literatura para a partir de ahí observar cuidadosa y realistamente las posiciones que ocupan dentro de un mundo más amplio que las contiene y que en gran medida las define”(100). Este poema se presenta entonces como una forma aplastante de desmitificación: una mujer que escribe no puede simplemente ocupar el lugar que siempre tuvo el escritor varón frente a la realidad, y menos frente a la representación de otras mujeres; una mujer que escribe no puede suponer que su forma de ver, por ejemplo, el cuadro de la Olympia, es la única forma de hacerlo. Atwood entonces hace evidentes los mecanismos de quien posee el poder de la palabra: puede decir que va a presentar a la Olympia de Manet (aunque no sea la de Manet); puede dotar al acto de inclinarse de fuerza; puede ver globos invisibles y acusadores; puede unir una mirada neutra con los vistazos de un cuerpo descabezado y al ataque; y puede obligarnos a recordar que el objeto de la descripción, en cualquier momento, puede levantarse y comenzar a describirse a sí mismo.

Ahora bien, ¿no es esta búsqueda de identidad algo totalmente anacrónico, algo a lo que como vimos, el siglo XX había dejado atrás? ¿Por qué si otros como Ernst, Picasso, Miró, Ashbery o Barthes negaban el concepto de identidad, de sujeto,

por considerar que era imposible ser siempre el mismo –cambiamos porque estamos constituidos en el tiempo, por el lenguaje, por muchas cosas sobre las que no tenemos control alguno--, por qué, retomo, Atwood termina su poema en el momento en que la Olympia se asume como un Yo? Peter V. Zima (2002) apunta a la necesidad de ciertos feminismos de rechazar cualquier intento de renunciar a la subjetividad femenina. Según él, estas tendencias se oponen a otras que ven en la subjetividad, en la búsqueda de un “yo” un posicionamiento forzado en un sistema de estructuras de poder al que hay que oponerse. Las mujeres y los hombres, explica Ziman, “are born into certain social structures such as power relations, social role-sets and linguistic conventions and become seemingly autonomous subjects by being *subjected* to these structures. The latter articulate male interests, and women are only recognized as subjects by submitting to male domination and its pre-constructed patterns” (196). Esta es la posición de críticas como Elam, Deutscher e Irigaray.

Sabina Lovibond, continúa Zima, se opone a esta negación de la “negación de la subjetividad” argumentando que “The pursuit of a fully integrated subjectivity [...] takes the form of an attempt to rise above our present mental limitations” (197). Para Lovibond y otras feministas, la subjetividad es un prerequisite para la acción colectiva e individual; sin ella, nada puede hacerse más que caer en un juego de sustituciones (recordemos el poema de Ashbery y pensemos que éste es justamente uno de los peligros a los que se enfrenta: perderse en un juego de espejos que no conduce más que a reflejos y más reflejos). En su “Manet’s Olympia”, Atwood toma esta última posición e indica que no podemos ya seguir viviendo en un mundo en el que las olympias siguen únicamente siendo descritas y definidas.

Ahora, más que olympias, queremos medusas (y recordemos cómo, cuando Shelley escribía, la Medusa se volvió el emblema de los jacobinos, quienes, enfatizando su carácter peligroso, perverso, repugnante y sexualmente ambiguo, la oponían a la Atena de los conservadores ingleses), monstruos más monstruosos que los enemigos a los que se enfrentan los héroes, según los describe Roberto Calasso (1988) en su maravilloso recuento de los mitos griegos:

El monstruo es el máspreciado de los enemigos: por eso es el enemigo que se busca. Los restantes enemigos pueden simplemente asaltarnos: son los Gigantes, los Titanes, representantes de un orden que está a punto de ser suplantado o quiere vengarse por haber sido suplantado. Completamente distinta es la naturaleza del monstruo. El monstruo espera al lado de la fuente. El monstruo es la fuente. No necesita al héroe. El héroe lo necesita a él para existir, porque su poder será protegido por el monstruo y al monstruo arrancado. Cuando el héroe se enfrenta al monstruo, carece todavía de poder y sabiduría. El monstruo es su padre secreto, que le investirá de un poder y de una sabiduría que sólo pertenecen a un individuo, y que sólo el monstruo le puede transmitir (308).

La Olympia de Atwood es más poderosa porque sigue siendo el monstruo, pero además es el héroe y tiene el poder de la palabra, como Edipo,

el más desdichado de los héroes, y el más inerme, pero también el que da un paso más que los héroes[...] La relación con el monstruo es un contacto, piel contra piel. Edipo, al principio, no toca al monstruo, sino que lo mira, y le

habla. Edipo mata con la palabra, arroja al aire palabras mortales como las fórmulas mágicas lanzadas por Medea contra Talos. Después de la respuesta de Edipo, la Esfinge se precipitó por un barranco. Edipo no bajó a arrancar su piel, esas escamas abigarradas que ansiaban los viajeros como los ricos ropajes de una hereta oriental. Edipo fue el primero que pretendió prescindir del contacto con el monstruo. Entre todas sus culpas, la más grave es la que nadie le reprocha: no haber tocado al monstruo. Edipo es ciego y mendigo porque no lleva en el pecho una Gorgona que le defienda, una piel de fiera que le cubra los hombros, un talismán que apretar en la mano. La palabra permite una victoria demasiado limpia, que no deja rastros. Pero justo en los restos se oculta el poder. La palabra puede vencer allí donde fracasa cualquier otra arma. Pero queda desnuda, y solitaria, después de su victoria (310).

En el poema que nos ocupa, Olympia se ha convertido en un Edipo: la Esfinge se confunde con el héroe y paraliza todo lo que esté relacionado con el poema. La palabra la deja sola, desnuda y solitaria. Y eso es, creo yo, el problema de “Manet’s Olympia”. Lucotti (2002) ya ha hablado de cómo algunos de los poemas de esta colección de Atwood (1995) son poco satisfactorios porque, aunque se justifican dentro de un marco feminista, como poesía llegan a un punto en el cual la ironía (en nuestro caso presente como una inversión), sin nada que la sustente más que la desarticulación de algún otro sistema, conduce al “reverso de la palabra, la no comunicación” (2002, 127). Al terminar el poema “Manet’s Olympia”, nos sentimos perdidos, incapaces de encontrar un lugar para nadie, de reconocer nada con

claridad: ¿acaso ahora la Medusa ocupará el lugar de quien la describía y se dedicará a describir a los demás? ¿Tenemos entonces sólo una inversión dentro del mismo sistema? ¿Se volvió todo tan extraño que ya cada quién únicamente habla de sí mismo/a y consigo mismo/a?

Estoy de acuerdo con Lucotti cuando, siguiendo a Paz, argumenta que no es posible vivir sin correspondencias, sin sistemas que nos permitan “descifrar el universo para volver a cifrarlo”(130), por eso también, como ella, prefiero poemas que Atwood escribió antes que “Manet’s Olympia”, poemas como “Daguerreotype Taken in Old Age”, otra ecfrosis más, en donde todavía existen analogías (como la de la mujer y la luna, la luna y el espejo, y la fotografía y el espejo), analogías que se sostienen y no por eso dejan de cuestionar y conformar el mundo; analogías que se constituyen como una forma de llegar más allá de “nuestras actuales limitaciones mentales”:

I know I change
have changed

but whose is this vapid face
pitted and vast, rotund
suspended in empty paper
as though in a telescope

the granular moon

I rise from my chair
pulling against gravity
I turn away
and go out into the garden

I revolve among the vegetables,
my head ponderous
reflecting the sun
in shadows from the pocked ravines
cut in my cheeks, my eye-
sockets 2 craters

along the paths
I orbit
the apple trees
white white spinning
stars around me

I am being
eaten away by light

Tal vez el camino escogido por Atwood en su “Manet’s Olympia” lleva a un vacío, un callejón si salida que parece no ser una opción para solucionar el problema de la identidad de una mujer. Veamos ahora otra ecfrosis que también se refiere a la identidad de quien normalmente no tiene el poder de definirse a sí mismo, pero que ofrece un camino muy distinto al de Atwood.

Para Margaret H. Persin (1997) el proceso de la lectura se despliega en dos direcciones: la primera de ellas se dirige hacia atrás, hacia el contexto original y la fuente de los signos que se descifran: la segunda es hacia el lado contrario y se basa en la situación textual de quien realiza la lectura. Así, Persin caracteriza a la lectura

como cuestión de por lo menos dos tiempos, dos lugares y dos conciencias. Según ella, el texto efrástico duplica el proceso porque quien lo lee debe interpretar el proceso de lectura de quien lo escribe, quien a su vez, ya había leído e interpretado el texto visual (19). Recordemos que Mitchell, en su ensayo “Ekphrasis and the Other” (1994), y de quien Persin derivó muchas de sus ideas, escribe que la efrasis se sitúa entre dos “alteridades” y dos formas de traducción e intercambio aparentemente imposibles. La primera de ellas es la conversión de la representación visual en una representación verbal y la segunda es la reconversión de la representación verbal en el objeto visual, a través de la recepción del lector (164).

Mi idea ahora es centrarme en la primera alteridad mencionada por Mitchell y analizar el poema de Walcott (1930-) llamado “The Polish Rider”: se trata de una efrasis sobre el cuadro de Rembrandt que le da título y, como muchas efrasis, plantea el problema de “traducir” la representación visual en palabras. Dicha “traducción” incluye un punto de vista respecto a la posibilidad o imposibilidad de sobrepasar esa primera alteridad y depende de la posición de Walcott como escritor de una antigua colonia inglesa (Santa Lucía, aunque vive gran parte del tiempo en Trinidad) en el Caribe.

Como vimos ya, en el siglo XX el retrato parecía haber dejado a un lado las nociones de identidad y subjetividad que habían caracterizado el género en siglos anteriores. Así, retratos como los de Ernst, Miró o Ashbery se referían a la imposibilidad de suponer, encontrar o construir una identidad propia e intentaban mostrar tal imposibilidad representando el momento del desconocimiento, del extrañamiento con uno mismo. Sin embargo, con el ejemplo de Atwood vimos cómo, en el caso de una mujer, algunos feminismos consideraban necesario asumir una

identidad porque hacerlo supone la posibilidad de actuar en el mundo y cambiarlo. El concepto de sujeto occidental, como vimos al revisar los retratos pictóricos de mujeres en los siglos XVIII y XIX, se basó siempre en un amurallamiento. Zeynep B. Say'yn (1997) lo describe así:

Sólo desde el yo amurallado puede uno protegerse del extraño y diferenciarse de él y, sólo por medio de esta distinción, puede uno convertir al radicalmente extraño en un otro. Este amurallamiento posibilita la definición de los límites del propio yo que, según la teoría de la diferencia, lleva al primer paso de la distinción entre *amigo* y *enemigo*. Sin embargo, si en nombre de la propia identidad uno parte de la diferencia, este concepto pronto se transmuta en los conceptos de superioridad e inferioridad. El descubrimiento del propio yo a través de lo otro, automáticamente toma el camino de la negación de la existencia de otra identidad humana que, para fortalecer sus propios límites, “no sería más que un estadio incompleto de la propia identidad” (122).

Así, negando otras identidades humanas, Europa “conquistó” América y los americanos nos convertimos en otros.

El poema de Walcott se refiere a esta alteridad y la presenta de una forma bastante particular que caracteriza a la literatura caribeña. Nair Anaya (2002) explica que la caribeña “no es una poesía introspectiva, en donde se exploren *per se* las emociones o los conflictos internos del individuo; al contrario, existe siempre una búsqueda de identificación con el entorno, con el pasado, con la historia; una

búsqueda que conduce, en última instancia, a una autoafirmación personal” (210). Anaya se refiere, siguiendo a Stuart Hall, a una nueva forma de entender la “identidad cultural”, que, en el caso de las sociedades periféricas deja de ser “una cultura profunda, única y compartida que comprende una experiencia histórica y una serie de códigos culturales comunes” (210). El concepto más bien,

conlleva un reconocimiento de las profundas diferencias surgidas de un proceso histórico que sobrepasa la capacidad individual y colectiva para permanecer dentro de una sola cultura. La ‘identidad cultural’ constituye, entonces, el proceso mismo de transformación que trasciende la cualidad fija de una identidad ‘única’: no se refiere al ‘ser’, sino al ‘convertirse’ y, por tanto, constituye la forma en que cada individuo se sitúa frente a y dentro de las narrativas del pasado (210).

Veamos, pues, la manera en la que Walcott (1986) se sitúa en relación con su entorno, su pasado y su historia, y cómo su poema “El jinete polaco” se convierte en una forma de referirse a esta “identidad cultural” específica. Leamos ahora “The Polish Rider”:

The grey horse, Death, in profile bears the young Titus
 To dark woods by the dying coal of day:
 The father with worn vision portrays the son
 Like Dürer’s knight astride a Rosinante;
 The horse disturbs more than the youth delights us.
 The warrior turns his sure gaze for a second,

Assurance looks its father in the eye,
 The inherited, bony hack heads accurately
 Towards the symbolic forests that have beckoned
 Such knights, squired by the scyther, where to lie.
 But skill dispassionately praises the rider,
 Despair details the grey, cadaverous steed,
 The immortal image holds its murderer
 In a clear gaze for the next age to read. (47)

El título del poema es el mismo que el del cuadro que Rembrandt pintó alrededor de 1657 por encargo de una familia de nobles, los Oginski, que quería el retrato de uno de sus hijos más jóvenes, estudiante en Holanda. El traje, el tocado-- especie de turbante de piel y lana-- las armas y sus adornos, el caballo, mucho más pequeño que los españoles, identifican al jinete como polaco; la forma de montar, inclinado hacia delante, con la mano derecha doblada hacia atrás sosteniendo la fusta y la izquierda, también enrollada, en las riendas, apunta a la condición noble del jinete. Se trata de un caballero que sabía montar y su habilidad para hacerlo es evidente. Sin embargo, como Simon Schama (1999) escribe respecto al cuadro: “Whoever commissioned the work can hardly have meant it to be imbued with the air of poignant fatefulness, the rosy-cheeked flower of youth trotting gamely toward some obscure destiny” (599).

El paisaje del fondo es muy oscuro, indefinido; tanto Schama como el mismo Walcott se refieren a ello (to dark woods by the dying coal of day (v.2)). El aspecto del jamelgo, pequeño, demasiado pequeño, huesudo, fantasmal, a punto de desplomarse, crea un contraste perturbador con la gallardía del jinete (The grey



“El jinete polaco”
Rembrandt

horse, Death (v.1); a Rosinante (v.4), The horse disturbs more than the youth delights us (v.5)). Tal vez esa sea una de las razones por las cuales quienes interpretan el cuadro no sólo ven en él el retrato de un Oginski. También se le ha considerado el retrato del teólogo polaco Jonasz Szlichtyng, la representación del Hijo Pródigo vagabundeando, el retrato de un actor que lleva el papel principal en un Tamurlane, el caballero perfecto que se lanza a enfrentar a los enemigos del Cristianismo.

El poema apunta a todas estas interpretaciones y nos hace pensar en lo que Persin (1997) escribía en el libro mencionado anteriormente sobre las ecfrais, en las cuales “The art object [is allowed] to ‘speak for itself’ within the problematically ruptured framework of the poetic text” (18). Aquí quisiera mencionar que no podemos entender el enunciado de Persin de manera literal. Como bien apunta Mitchell (1994),

Ekphrastic poetry may speak to, for, or about works of visual art, but there is nothing especially problematic or unique in this speech: no special conjuring acts of language are required, and the visual object of reference does not impinge (except in analogical ways) upon its verbal representation to determine its grammar, control its style, or deform its syntax (159).

La aclaración me parece bastante pertinente porque siento que Persin a veces la pierde de vista. Las interferencias que puedan aparecer en una ecfrais, y que puedan detectarse como particularidades en su gramática, estilo o sintaxis, no se deben al mero acto de escribir sobre una representación visual. Se deben al poeta y

a su decisión de hacer que su lenguaje sea o no icónico, esto es, que sea un lenguaje que se “asemeje” de cierto modo a la forma visual a la que se refiere. Como el mismo Mitchell escribe, referirse a un cuadro no es gramaticalmente distinto a referirse a un juego de béisbol o a una montaña. Sin embargo, el escritor puede jugar con su lenguaje y conferirle ciertas características que lo hagan parecerse a la obra plástica a la que se refiere. Una vez aclarado este punto, quisiera anotar que mi lectura intenta mostrar cómo Walcott problematiza, porque decide hacerlo, los límites del poema al referirse al cuadro de Rembrandt y que dicha problematización se vuelve un símbolo de la “cultura caribeña”.

Tomemos una de las interpretaciones sobre el cuadro mencionadas arriba. El caballero perfecto del Cristianismo es el que en verdad grabó Durero (a quien también se menciona en el poema) rodeado del diablo y la muerte. Si vemos el caballo del grabado, nos daremos cuenta de cuán espeluznante es el del Rembrandt. Sin embargo, aunque en el Durero los peligros han tomado mucho más forma (forma de diablo, forma de muerte), el caballero y su montura parecen incólumes debido a su perfección y arrogancia. No ven más que el camino que los llevará hacia el Castillo de la Perfección que se encuentra, al final del bosque, en la cima de la montaña. Pero, ¿a dónde va el caballero de Rembrandt? ¿A quién observa? ¿A quien lo pintó? ¿A su padre, como dice el poema en el verso 3 (y aquí recordemos que el hijo de Rembrandt se llamaba Tito)? ¿A quien escribe, a quien lee?

En el poema, la mirada dura sólo un momento, momento que, al ser representado en el cuadro se vuelve eterno: la imagen inmortal detiene a su asesino al mirarlo a los ojos; la siguiente generación tendrá que leer, si es que puede, el significado del hecho. El jinete regresa la mirada de quien lo observa y, al igual que

la Medusa, congela a un espectador-escritor que queda “mudo” y termina su poema, incapaz de asesinar a la imagen al representarla con su lenguaje. La comparación entre el lenguaje verbal y el visual es, como ya hemos mencionado, muy común en las ecfrosis (casi inevitable, diría yo). Pensemos otra vez, por ejemplo, en la clásica “Ode on a Grecian Urn”, en donde Keats califica al objeto plástico como un “Sylvan historian, who canst thus express/A flowery tale more sweetly than our rhyme” (v.3-4). Se trata de la indiferencia ecfástica, la reacción de considerar que es imposible representar en palabras lo que una imagen visual consigue.

Esta es la reacción que Walcott parece presentar en su poema cuando alude a sí mismo, a su lenguaje, como un “asesino” inmovilizado por la inmortalidad de la imagen visual. Es la misma reacción de Keats cuando califica la canción de la urna como más dulce que sus versos. Entonces, nos preguntaríamos, ¿por qué escribir un poema sobre el cuadro? ¿por qué no aceptar la limitación y callar? La respuesta tiene que ver con que es precisamente en este momento de comparación, de aceptación de diferencias y de límites, en el cual Walcott estructura su poema. Se trata de presentar la relación que se da entre un sujeto (que utiliza la palabra y que observa) y un otro (algo silencioso, algo que se observa). Esta “alteridad” atribuida a la relación que se da entre una imagen visual y un texto verbal también se ha asignado a muchas otras relaciones. Ya vimos cómo puede darse en las relaciones de género, en las cuales un sujeto masculino articula su discurso para definir a otro femenino, callado, que no se define a sí mismo porque la estructura de poder en la cual están incluidos no se lo permite. Pero es claro que en las relaciones entre las masas y las elites, los colonizados y los colonizadores, los desposeídos y los que tienen todo también se presenta. Tradicionalmente, las primeras partes de estos

pares no pueden representarse a sí mismos, así que el discurso verbal (el de los otros elementos de las dicotomías) debe hacerlo.

Es aquí cuando es interesante marcar que la forma en la cual Walcott se enfrenta al cuadro tal vez no esté tan cercana a la indiferencia efrástica que mencionamos más arriba. Se trata más bien del miedo efrástico. Recordemos, otra vez, la definición de Mitchell (1994) de este momento, “[when] the difference between verbal and visual mediation becomes a moral, aesthetic imperative rather than (as in the first, “indifferent” phase of ekphrasis) a natural fact that can be relied on“ (156). Resulta evidente que, considerando la historia de colonización de América, Walcott se niegue a representar con su discurso la alteridad del cuadro. Matizando, diremos que la imposibilidad de fijar en palabras un sentido único de la representación verbal se convierte en un “imperativo moral”. Definir al cuadro, forzarlo a ajustarse a otro medio, sería acabar con lo que es diferente, homogeneizarlo para que pueda entenderse desde el punto de vista del escritor. Walcott, como veremos enseguida, no puede hacerlo: su historia personal y nacional se lo impiden. Así su poema alude constantemente a la alteridad, no sólo ya la del lenguaje verbal frente al visual, y la convierte en su tema. Analicemos ahora las otras interpretaciones del cuadro y la forma en la cual parecen “hablarnos” desde el poema.

La referencia a Timur, el conquistador tártaro que gobernó Samarcanda de 1369 a 1405 y que fue el personaje que dio nombre a la obra *Tamburlaine* de Christopher Marlowe, escrita en verso blanco, esto es, en pentámetros yámbicos sin rima, no es tan obvia. Los editores de la *Oxford Anthology of English Literature* mencionan que esta obra de Marlowe “prácticamente” inventó el género de la

tragedia inglesa, asignándole como medio el verso blanco. Aunque la métrica del poema de Walcott no es exactamente la de pentámetros yámbicos, sí podemos notar que es el patrón general: yo puedo encontrarlos por lo menos en las líneas 2, 3, 4, 5, 6, 7, 12 y 13. Aunque exista rima entre los versos, 1 y 5, 6 y 10, 11 y 13, y 12 y 14, tampoco podemos hablar de un patrón constante.

Si consideramos que tenemos catorce versos de aparentes pentámetros yámbicos inevitablemente pensaremos en un soneto, forma que es, como sabemos, fundamental en la poesía occidental. Octavio Paz (1990), en las notas a su poema “Homenaje y profanaciones”, explica que los catorce versos de un soneto se despliegan conforme a una lógica estricta en la cual se expone un tema, se llega a un nudo o conflicto que se resolverá en la parte final. Según él, las posibilidades de asociación y división son “8/6; 4/4/6; 4/4/3/3; 4/4/4/2, etc.”(779). En el etcétera tendremos que incluir la forma de “The Polish Rider”, 5/5/4, determinada tanto por la rima como por la presentación del argumento y las tres oraciones del poema. La primera de estas oraciones introduce el tema: el caballo lleva al joven a un lugar desconocido; el padre los retrata, como Durero; el poeta “describe” el cuadro y se refiere a él de forma que parece ser objetiva: al ver el cuadro de Rembrandt siempre veremos a un caballo, un jinete, un bosque. Las referencias a Tito, Durero y Rocinante provienen del conocimiento cultural de quien observa el cuadro: Tito, hijo de Rembrandt; Durero, parte de la tradición pictórica occidental; Rocinante, nombre del caballo del Quijote que pasó a denominar a cualquier caballo flaco y desgarbado. El verso final de esas primeras líneas incluye explícitamente la reacción de un espectador del cuadro: “The horse disturbs more than the youth delights us.”

Los siguientes cinco versos son una especie de antítesis: el hijo confronta al padre y por un segundo devuelve la mirada, segundo que es suficiente para detener el camino del jamelgo para siempre, ya que es el momento justo de la representación. Las últimas líneas, una oración completa compuesta por versos rimados que refuerzan la idea de que los cuatro versos funcionan como una unidad, sintetizan lo que se había contrastado: la imagen detiene al asesino, a quien la iba a leer, a quien la explicaría con palabras. Alguien más tendrá que venir a interpretar porque quien está aquí ahora no debe seguir: la imagen visual lo ha congelado y le ha mostrado que definirla es imposible. La estructura argumentativa del poema es la del soneto, lo mismo que el número de versos, la métrica y la rima de algunos de ellos. Resulta bastante paradójico que los únicos versos que sí parecerían funcionar formalmente como un cuarteto sean los que se refieran a la imposibilidad de escribir nada sobre el cuadro.

Seguramente podrá pensarse que exagero, que sobreinterpreto, que encuentro relaciones casi invisibles y las aumento, las invento. Claro que lo hago, el poema me obliga porque esa parece ser la idea que le da forma: es un poema sobre un jinete polaco, que tal vez no representa a un jinete polaco; es un poema sobre un cuadro de Rembrandt que nunca menciona a Rembrandt, aunque sí a su hijo y a Durero; es un poema que tal vez pudiera ser un soneto, que tal vez esté escrito en pentámetros yámbicos no rimados y recuerde a Marlowe y la tradición dramática inglesa; un poema que, aunque exista, se inmoviliza ante el poder de una imagen visual, eterna, y que lo hace justo cuando parece sí ser el cuarteto de un soneto. Cada vez que pensamos tener la definición que explique el poema, hay algo que no encaja, algo que impide la certidumbre completa. El miedo efrástico, la necesidad

ética de que sea imposible representar el “otro” lenguaje, impide dicha certidumbre y se encuentra, como veremos ahora, íntimamente ligado a la situación textual de Walcott. Por lo pronto consideremos lo que escribe Silvio Torres Saillant (1997) sobre todas estas indefiniciones: “When approaching the cultural products of [the Caribbean], the scholar must develop the rare ability to tolerate impurities, to conceive of a space of inbetweenness, where things enjoy a sort of ontological elasticity that permits them to be neither this nor that” (59).

Este espacio impuro, localizado siempre en medio, es al que apunta el “soneto” de Walcott; si recordamos la explicación de Mitchell (1994), notaremos que se trata de una característica común a las ecfraisis: marcar alteridades (en este caso la del “jinete polaco” y de sus interpretaciones). A continuación veremos porqué la imposibilidad de representar se vuelve una necesidad moral en el caso de Walcott.

Nos falta referirnos a la interpretación del cuadro como una representación del hijo pródigo y ligarla al poema. Recordemos cómo el género del retrato siempre estuvo relacionado con la constitución de ciertas genealogías y la inserción en ellas de nuevos elementos. La mención que aparece en “The Polish Rider” al padre (Rembrandt), al hijo (Tito, Rembrandt frente a Durero, la siguiente generación del verso 14) y a la relación entre ambos (la herencia del caballo agonizante, de los bosques oscuros en donde yacen otros; la rebeldía, habilidad, “contrataque” del hijo) son, creo yo, bastante claras. Sin embargo, la referencia a esta relación puede

llevarse más allá si consideramos la forma en la cual los escritores caribeños se han definido a sí mismos y a su cultura.⁹

Daniel R. Samad (2001) resume la historia de los países de esta zona recordándonos que cuando la población indígena original desapareció casi completamente debido a la llegada de los europeos y a lo que éstos decidieron hacer con las islas (grandes campos de cultivo de tabaco y caña de azúcar), la sociedad que finalmente se formó “began in quite a unique and contrary fashion: the gods who landed found something inestimably precious, and they created out of nothing, a void, in human, cultural and mythological terms” (2). Españoles, ingleses, holandeses y franceses, a lo largo de los siglos, llevaron como esclavos a africanos, indios, chinos. Nuevas migraciones del Norte de África, portugueses, judíos, japoneses, sirios llegaron también. Cada grupo, porque esto es lo que Samad refuerza, permaneció cerrado, sin relacionarse con los otros, “antagonista” a ellos: “After centuries during which the human person was but an economic commodity and was as expendable as a coin, self was fragmented and unformed” (3).

No es extraño que Samad se refiera a la fragmentariedad para calificar algún aspecto caribeño (en su caso la identidad y la sociedad). Se trata de un calificativo común en los estudios sobre el tema, que muchas veces utilizan al mismo paisaje del Caribe como una metáfora para representarla. Entonces, una característica común en los escritores caribeños es la utilización de metáforas asociadas a la

⁹ Torres Saillant utiliza el término de literatura caribeña para denominar: “a wide body of writings from the Greater and Lesser Antilles and the Caribbean rimlands, a region that contains diverse nations, different languages, and various forms of worship”. (57) En ella incluye a las miles de islas que forman el archipiélago antillano, las regiones costeras de Colombia y Venezuela, y las zonas continentales de Belice, Guyana, Surinam y Guyana francesa. Como puede observarse, la diversidad cultural (en términos lingüísticos, religiosos, etnográficos) de la zona es aplastante. De ahí que siempre es necesario cuestionar cualquier intento de considerar al Caribe como un conjunto homogéneo.

fragmentariedad, que definen también la posibilidad o imposibilidad de unir los pedazos y la forma en la cual éstos se relacionan entre sí. Por ejemplo, Samad escribe que el artista caribeño “[is in search of] form and language to envelope and convey artistic substance -form and language born of other forms and other languages, but different from all that went before. Each putting together, each reintegration, is a triumph of creation, unique creation” (5).

Su comentario se deriva del discurso que el mismo Walcott (1992) dio al recibir el Premio Nobel, en el cual considera que la fragmentariedad no tiene porqué ser considerada sólo como algo trágico. Ahí Walcott dice:

Break a vase, and the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted when it was whole. The glue that fits the piece is the sealing of its original shape. It is such a love that reassembles our African and Asiatic fragments, the cracked heirlooms whose restoration shows its white scars. This gathering of broken pieces is the care and pain of the Antilles, and if the pieces are disparate, ill-fitting, they contain more pain than their original sculpture, those icons and sacred vessels taken for granted in their ancestral places. Antillean art is the restoration of our shattered histories, our shards of vocabulary, our archipelago becoming a synonym for pieces broken off from the original continent.

And this is the exact process of the making of poetry, or what should be called not its “making” but its remaking, the fragmented memory, the armature that frames the god, even the rite that surrenders it to a final pyre;

the god assembled cane by cane, reed by weaving reed, line by plaited line
 (...)(2)

La fragmentariedad es entonces no sólo la metáfora que explica la cultura caribeña, sino que es el punto de partida para el artista, que restaura la historia, que cimenta la memoria. Si analizamos los títulos de los poemas de la colección que incluye a “The Polish Rider” veremos que son “A Far Cry From Africa”, “Ruins of a Great House”, “Brise Marine”; poemas que se escriben “Al pasar un Imperio” y que apuntan al carácter híbrido de una cultura hija de muchas otras “but free from too great a resemblance to the parent” (Samad 2001, 5) (“Assurance looks its father in the eye”). Una cultura en la cual, recordando a Anaya, el individuo se sitúa frente a, y dentro de, las narrativas del pasado.

Walcott acepta la herencia de los fragmentos de los “continentes originales”, los restaura y obtiene una poesía que se asume derivada de ellos pero distinta: una cultura que restaura a partir de fragmentos, que sabe que habrá más generaciones que la interpreten y que reconoce que su forma de observar un cuadro, por ejemplo, no es la única.

Esta relación de diversos fragmentos con un origen ha sido también utilizada por otros escritores caribeños para explicarse a sí mismos y a su cultura. Keith Alan Sprouse (1997) menciona la forma en la cual Antonio Benítez Rojo y Édouard Glissant toman prestados los conceptos científicos de la teoría del caos y del rizoma para explicar la condición caribeña. En ambas teorías se incluyen formas fragmentarias y relaciones especiales con lo que ha dejado de ser únicamente un

“origen”, conceptos que se acercan a los que hemos encontrado en Walcott y que suponen nuevas formas de entender las genealogías.

La teoría del caos es el conjunto de proposiciones científicas que intentan ilustrar la manera en la cual los sistemas complejos funcionan. Se basa en la posibilidad de encontrar patrones de comportamiento comunes en los ciclos de sistemas tan diversos como la mecánica de fluidos, la bolsa de valores o el clima. Aunque estos patrones nunca se repiten exactamente, sí se encuentran siempre cercanos a ciertos parámetros: no puede predecirse exactamente qué pasará en un momento dado, pero sí se puede describir la forma en la cual el sistema funciona en general. Entre las características de estos sistemas se encuentra lo que se denomina un “atractor extraño” (strange attractor). En los diagramas de espacio-fase de los sistemas descritos se localizan ciertos puntos a los cuales el sistema parece regresar. Como los sistemas complejos no tienen un comportamiento lineal, cualquier cambio respecto a su condición inicial ocasionará diferencias radicales en el funcionamiento del sistema, sin embargo “it is important to keep in mind that, as closed system, the initial conditions of the cycle are contingent on the final settings of the last, that is, complex systems rely on feedback loops” (Sprouse 1997, 80). Benítez Rojo utiliza esta teoría para explicar el Caribe como un

sistema turbulento bajo cuyo desorden (la imposibilidad de lo Caribeño) hay regularidades que se repiten (la posibilidad de lo Caribeño) (...) El Caribe es el reino natural e impredecible de las corrientes marinas, de las ondas, de los pliegues y repliegues, de la fluidez y las sinuosidades. Es, a fin de cuentas, una cultura de meta-archipiélago: un caos que retorna, un *detour* sin

propósito, un continuo fluir de paradojas; es una máquina *feedback* de procesos asimétricos, como es el mar, el viento y las nubes, la Vía Láctea, la novela *uncanny*, la cadena biológica, la música malaya, el teorema de Godel y la matemática fractal. (80)

Como en el poema de Walcott, podemos aquí notar la idea de los fragmentos (del archipiélago) y de su relación con la geografía de la región, del regreso a cierto “atractor extraño” (el caos que retorna, los continentes originales) del cual ya se está muy lejos, pero que sigue ejerciendo cierta atracción. En el poema de Walcott, “El jinete polaco” de Rembrandt, como sinécdoque de la cultura europea, es el atractor extraño del cual se partió y al cual parece regresar (por medio del lector), aunque el cuadro siempre acabará siendo sólo “a resident alien”, como le ha llamado Mitchell (1994a), refiriéndose a la manera en la cual el objeto descrito en una ecfrosis siempre se ve desplazado por la imagen textual derivada de la representación verbal.¹⁰ Tanto en Benítez Rojo como en Walcott y en Anaya se tiene la idea de un retorno (al caos y a otras tradiciones), de la repetición y de la diferencia.

Ahora bien, ¿cuál es la relación con el atractor extraño, con el origen del cual ya se es tan diferente, con el padre del cual se han heredado los fragmentos? El concepto del rizoma, derivado de Deleuze y Guattari, le sirve a Glissant para explicarla. El rizoma es una planta cuyas raíces crecen horizontalmente, a

¹⁰ Mitchell, refiriéndose a la distinción que hace John Hollander respecto a las ecfrosis nocionales y las imaginarias, escribe: “in a certain sense all ekphrasis is notional, and seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its “resident alien,” and is to be found nowhere else. Even those forms of ekphrasis that occur in the presence of the described image disclose a tendency to alienate or displace the object, to make it disappear in favor of the textual image being produced by the ekphrasis” (157).

diferencias de muchas otras que lo hacen de manera vertical (modelo arborescente); Deleuze y Guattari resaltan la conectividad como su principio fundamental: cualquier punto del rizoma puede conectarse a cualquier otra cosa y, de hecho, debe conectarse. Se trata de un conjunto de conexiones entre componentes de naturaleza heterogénea; las conexiones cambian constantemente y el rizoma se conforma por este proceso de conexiones y desconexiones. El modelo se utiliza para explicar el concepto de identidad: una serie de multiplicidades conectadas, sin centro ni origen, siempre en proceso de llegar a ser.

Édouard Glissant se sirve de este concepto para desarrollar lo que considera es la poética caribeña y la literatura nacional, y lo relaciona con categorías que denomina de “mismidad” y de “alteridad”. Dentro de lo mismo incluye el poder hegemónico de la cultura occidental, una historia teleológica y lineal, sin rupturas, una identidad fija, la escritura. Lo diverso incluye las conexiones interculturales, lo heterogéneo y lo rizomático, la aceptación de las diferencias y la oralidad. Para él, la poética caribeña debe, como el rizoma, ser una poética intercultural, de conexiones. La identidad caribeña se conforma (y transforma) como un proceso rizomático: no tiene un centro fijo, no hay jerarquías y se resiste a la idea de lo mismo: Román de la Campa (1997), al referirse a los textos de Glissant, alude a la manera en la cual insisten en la diferencia y se conforman a partir de fragmentos, “a spiraling spring of scatterings in which Caribbean discourse looks upon itself as fragmentation incarnate” (87). Recordemos la noción de que la identidad cultural no debía entenderse como algo que se refiriera a “ser”, sino a “convertirse.

El poema de Walcott también crece como un rizoma: insiste en la diferencia. El hijo, como siempre, se enfrenta al padre, pero acepta la herencia y, a partir de

ella, se construye a sí mismo, se hace y deshace. Las relaciones aparecen y desaparecen; se afirman para negarse inmediatamente. Así, “The Polish Rider” es una ecfrosis que, como muchas otras, se refiere a la imposibilidad de referirse a un cuadro. Dicha imposibilidad se encuentra más cercana al miedo ecfástico descrito por Mitchell: no hay que definir el cuadro porque la identidad fija, inamovible, no existe. No hay que definir el cuadro porque, al fin y al cabo ¿qué es el cuadro? ¿Una representación de un joven polaco, de un actor en el papel de un conquistador tártaro, del Caballero cristiano que se deja llevar por un jamego hacia la muerte? No hay que definir el cuadro porque ¿cómo hacerlo? ¿Con un soneto, con una descripción, con versos blancos, con un lenguaje distinto al que conforma al cuadro? ¿cuál es ese lenguaje que conforma al cuadro? Recordemos que para Glissant la escritura quedaba incluida en la categoría de la “mismidad”. El poema de Walcott evita dicha homogeneidad y se refiere a quien vendrá después, a las nuevas relaciones que, destruyendo las que acabamos de construir (nosotros y Walcott), definirán (indefinirán) al Rembrandt.

“The Polish Rider” tiene entonces que entenderse como un cruce de tradiciones, como un híbrido que celebra su carácter múltiple, un rizoma que, al crecer desordenadamente, se refiere a, por ejemplo, su capacidad (o incapacidad) de explicar un cuadro y su necesidad de hacerlo. Aprovecha la característica, común en las ecfrosis, de representar la incómoda relación que se desarrolla entre el arte y lo que es resueltamente inaprehensible: el misterio de un cuadro, la identidad de un escritor, las líneas que quedan al pegar un jarrón roto...

CAPÍTULO 4. LA NATURALEZA MUERTA

Things that have gone unnoticed, thoughts that
have been harbored far back in the dark mind,
are suddenly recognized and comprehended.
Carson McCullers

El término “naturaleza muerta”, en sus variaciones en francés, italiano portugués y español¹, se acuñó a principios del siglo XVIII para nombrar a las composiciones pictóricas de flores, frutas, vasos, platos, armas, libros, instrumentos musicales, curiosidades exóticas y “cualquier otro tipo de objeto inanimado”. El término que se usa en inglés y las lenguas germánicas proviene del holandés *stilleven*, con el cual se intentaba diferenciar a este tipo de pinturas de las que utilizaban modelos (*leven*) que se movían (Davenport 1998, 3-4). Según Bryson (1990), las primeras naturalezas muertas modernas, esto es, aquellas en las que los objetos son el centro de la composición y no el fondo de otro tema principal, datan de principios del siglo XVII. Este crítico está de acuerdo en que, por lo menos desde los siglos III y II a.C., existían dos géneros que representaban objetos de una manera similar a como lo hacen las naturalezas muertas que se harían en Europa a partir de 1600. El primero de ellos, *asarotos oikos* (“casa no barrida”) incluía “pavimentos en mosaicos en los que aparecían cáscaras, raspas de peces y sobras con un insólito efecto de engaño visual” (Zuffi 199,13). Su principal exponente fue Sosos, quien

¹ En español, la palabra “bodegón” se utiliza generalmente como equivalente al de “naturaleza muerta” y se usaba ya en España a fines del siglo XVI para marcar una diferencia entre las composiciones con alimentos que incluían figuras, y los cuadros de flores, caza, frutas, etc. En el siglo XVIII, el término adquiriría un sentido mas amplio. (Felici 1991, 124)

trabajó en Pérgamo y parece haberse inspirado en prácticas devocionales. Por su parte, las *xenia* representaban cestos con fruta, vajillas y alimentos, y se cree que eran una “especie de declaración explícita de liberalidad y hospitalidad por parte del dueño de la casa” (15). También se hacían con mosaicos o se pintaban en las paredes de las villas romanas. Sin embargo, por lo menos Colie (1966), Bryson (1990) y Zuffi (1999) se muestran renuentes a considerar estos géneros como naturalezas muertas. Sus argumentos se basan en que no parecen haber tenido más que una influencia tardía porque no se conocieron sino hasta cuando el género de la naturaleza muerta ya se había establecido en Europa.

Un poco más adelante volveré a referirme a los nombres que designan el género. Por el momento, intentemos delimitar el mismo y recordemos que Bryson lo localiza en la intersección de tres zonas culturales. La primera es la de lo que se relaciona con la mesa, con los interiores domésticos, con los actos primordiales de comer y beber, con los artefactos que rodean al sujeto en su espacio doméstico, con el mundo cotidiano de la rutina y la repetición; se da en un nivel de existencia en el cual los eventos son triviales y se relacionan con la subsistencia corporal. Así, existen naturalezas muertas que representan mesas servidas (antes y después de utilizarse), escritorios de trabajo con papeles, libros, floreros y fruteros sobre manteles, mesas con armas, con animales y utensilios de caza, con copas y jarrones chinos, composiciones con zapatos, pipas, sillas con ropa, plumas y hasta supuestos reversos de cuadros con peines, dedales y timbres postales.

El segundo nivel mencionado por Bryson es el de los sistemas semióticos que codifican lo que ocurre alrededor de la mesa y lo que parece ser un “plano inferior de realidad”; se trata de discursos que relacionan a estos eventos insignificantes con

otros espacios culturales (por ejemplo, los de la ideología, la sexualidad, la economía, la clase). Así, consideremos las jerarquías que se establecieron en relación al género el cual, en el siglo XVIII, ocupaba ya un lugar junto al retrato, el paisaje y la pintura histórica en los recuentos que clasificaban al arte del pintor (1990, 7). Los últimos tres géneros se ocupan de lo que se ha llamado “megalografía”, esto es, la representación de temas importantes: las leyendas de los dioses, las batallas de los héroes, las crisis de la historia, un gran hombre. Por el contrario, la naturaleza muerta representa las cosas que no son importantes, aquellos objetos que son “the unassuming material base of life that ‘importance’ ‘constantly overlooks’” (61). En otras palabras, se relaciona con la “ropografía” (de *rhopos*, objetos comunes, cosas pequeñas, insignificancias) y se asocia con los espacios femeninos y privados. Más adelante volveremos a estas ideas.

El último sistema cultural al que se refiere Bryson es el de las técnicas de la pintura; así la práctica material de la naturaleza muerta posee sus propias especificidades de método, sus propias series en desarrollo, sus propias restricciones económicas y procesos semióticos. De esta forma, muchos cuadros del género se constituyen como taxonomías que atestiguan la abundancia de especies de flores conocidas y la capacidad del dueño (el jardinero o el pintor) de colocarlas todas juntas en un jarrón, sin importar si florecen en el mismo periodo del año, sin repetir una sola flor en el mismo estado de desarrollo. Otros cuadros se llenan de un simbolismo latente que los convierte en alegorías para leerse en, por lo menos, dos niveles. En el primero, los objetos sólo se representan a sí mismos y pueden ser “contemplados y disfrutados exclusivamente en su apariencia estética” (Schneider 1999, 18). En el segundo, son reflexiones morales, alusiones políticas o dogmas

religiosos que sólo podían ser entendidos por personas con cierta educación especial. Así, el íride simbolizaba a María como “Reina de los Cielos” o la alquilea al Espíritu Santo. Así también, el cuadro de Jan Brueghel el Viejo, llamado *Ramo de flores*, incluye una alegoría política e imperial al construirse

en su base por flores relativamente pequeñas, siendo las superiores de mayor tamaño, contradiciendo las “leyes” estéticas hoy aceptadas en lo concerniente a la gravitación compositiva. La corona imperial se eleva con su largo tallo, precisamente como coronación, bajo [sic] su gladiolo azul, el cual se encuentra flanqueado, a la izquierda, por lirios blancos, y, a la derecha, por la umbela roja de una peonía [...] En 1607, cuando fue pintado el cuadro [...] el duque Maximiliano de Bavaria tomó con el grueso de sus tropas la ciudad imperial protestante de Donauwörth, reconvirtiéndola al catolicismo e incorporándola a sus dominios en nombre del emperador Rodolfo II [...] Este triunfo que provocó la agrupación de las cortes protestantes en la Unión Evangélica y como contraparte la fundación de la Santa Liga (1609), fue celebrado como un triunfo del poder imperial que se erigía en el protector de la fe de la iglesia (138).

También recordemos las naturalezas muertas que se dirigen a cada uno de los sentidos: ramos de flores que estimulan el olfato, platones rebosantes de fruta que provocan nuestro sentido del gusto, juegos *detrompe l'oeil* que aluden a la vista y el tacto en la forma de espejos y recovecos espaciales, instrumentos musicales que casi escuchamos (o quisiéramos escuchar).

Otros ejemplos de cómo la naturaleza muerta se inscribe también en temas y procesos semióticos característicos son el de las *vanitas* y el uso del ilusionismo visual. Muchos cuadros del género aluden al transcurso inexorable del tiempo, a la inutilidad de los bienes terrenales o la brevedad de la vida. En los cuadros se incluyen calaveras, relojes, flores secas, fruta podrida, insectos sobre la comida, copas volcadas, velas apagadas que aluden siempre a la vanidad y finitud de todo. En cuanto al ilusionismo visual, apuntemos que todos los tratados de naturaleza muerta mencionan el pasaje de la *Historia Natural* de Plinio, según el cual Zeuxis y Parrasio compitieron para ver quién era el mejor pintor. Zeuxis realizó unas uvas tan maravillosas que varios pájaros volaron hacia ellas tratando de comérselas; por su parte, Parrasio pintó una cortina. El primero, seguro de haber ganado la competencia porque había conseguido engañar a los pájaros, pidió al segundo que corriera su cortina para ver qué había pintado. Sobra decir que Parrasio ganó porque había conseguido engañar al pintor que había, a su vez, engañado a los pájaros. La recurrencia a este pasaje en autores tan diversos como Bryson, Colie, Schneider y Zuffi hace evidente la importancia que en el género tiene el *trompe l'oeil*. Según Bryson, el ilusionismo en este fragmento es bastante particular porque parece ser que los pintores se encuentran ya en un escenario (flew up to the wall of the stage). Así, continúa Bryson, los cuadros de Zeuxis y Parrasio son ejemplos de lo que los griegos llamaban (escenografía), pinturas para el teatro. Entonces, los pájaros parecerían pasar primero del mundo natural al del teatro, después al del escenario y, por último, al del cuadro y sus uvas. Bryson escribe que

The pictures Pliny describes are in fact caught up in the most elaborate play of shifts between differing ontological levels or degrees, separated by precise thresholds or boundaries. A first threshold separates the zone of natural (blank, asymbolic) from the general zone of culture (architecture). A second threshold within the architecture of the theatre divides the auditorium from the stage. A further threshold divides the space of the stage and the interior space of the picture. The trajectory of the story is one of rapid movement across a series of imbricated spaces, each distinguished by its own particular relation to reality and illusion. It is within this trajectory that those two remarkable “still lives” by Zeuxis and Parrhasios are constructed. If the story were just about lifelikeness, none of these complicated serial thresholds would have been necessary, yet it is exactly this sense of complication that the story transmits (1990, 31-32).

El relato de Plinio marca entonces los cambios de nivel en el registro ontológico que se deben a “imágenes” que pueden pasar por diferentes niveles o grados de realidad (marcos de Heffernan). Más adelante nos referiremos a los objetos de los bodegones de Cotán y Zurbarán en relación a estos diferentes niveles de realidad. Por el momento, consideremos los de Caravaggio y su énfasis en que la realidad que representan sólo existe dentro del cuadro. El mismo Bryson indica la forma en la cual Caravaggio se opone a la mirada albertiana y su *Canasta de fruta* no es un cuadro que funcione como una ventana hacia cosas que hay atrás o más allá de la misma:

Caravaggio breaks with this fenestral conception of the canvas: instead of receding, objects come forward, as though the vanishing-point were not “behind” the canvas, on some internal horizon, but in front of it, in the space where the viewer stands. The *Basket of Fruit* does not recede: it projects. And as it does so, it announces that the only space where the objects reside is in this projection that is sent out from the canvas towards the spectator. The painting shows objects that exist there, and only there -not in some prior, receding space that is neutrally copied or transcribed. The basket of fruit and the fruit are presented, not represented; they come into being on the canvas for the first time, not as transcription but as originary inscription (1990, 80).

El aparente ilusionismo que nos presentaba una manzana comenzando a estropearse, hojas secas u agujeradas, duraznos y uvas se colapsa cuando intentamos comprender cómo es que la fruta no se cae, cómo es que la vemos desde arriba y desde un lado al mismo tiempo.

Rosalie L. Colie (1966) también matiza el importante papel que tiene el ilusionismo en la construcción de este tipo de cuadros, al considerar que es parte de un carácter paradójico más general. Ella describe una de las naturalezas de Sebastian Stoskopff y resalta el hecho de que, junto a un paté a medio consumir se encuentra una canasta llena de copas de cristal. La canasta es tan delicada, tan fina, que es posible ver los espacios vacíos en el entramado del tejido; los vasos son de un cristal tan delgado, tan transparente que permiten que la mirada los atraviese. Pareciera que se pinta el aire, lo que no se ve, lo que no está ahí. Colie escribe que:

The Stoskopff picture brings into focus even more than relativities of illusionism customarily do: the way in which the beholder is invited to look through the basket and the glasses leads him to “see through” the art as well as the subject of the painting to the ontological truth residing beyond the painting itself (1966, 274).

Para ella, el tema del cuadro de Stoskopff es el tema de todo el género de la naturaleza muerta, esto es, la vanidad, el vacío, la frivolidad, el sinsentido, la ilusión, la falsedad de la pintura. Colie, retomando a Gombrich, extiende entonces el tema de la *vanitas* hasta incluir cualquier pintura: cualquier cuadro es un comentario metafísico sobre la semejanza y la realidad, un *memento mori* que representa lo pasajero, engaña nuestros sentidos y nos recuerda nuestro destino. En seguida, Colie compara al género de la naturaleza muerta con el de la paradoja y sostiene que, a pesar de su preocupación por la precisión y la exactitud tanto en el trazo como en la expresión, ambos géneros derivan de detalles muy específicos figuras de pensamiento más amplias que son lecciones que obligan a especular y contemplar. La naturaleza muerta intenta trascender su medio de una forma muy curiosa ya que, al poner atención en el artificio, descubre su ilusionismo y se vuelve autorreferente. El término “naturaleza muerta” (*nature morte*) es en sí mismo paradójico: la naturaleza, normalmente asociada con lo vivo, se presenta como muerta. El inglés *still life*, derivado como ya vimos del holandés, también tiene carácter contradictorio: lo vivo siempre se mueve. En otras palabras, Colie menciona también los temas que ya analizamos de la *vanitas*, el ilusionismo visual (y su autorreferencia), y el uso de figuras como la del oxímoron y la paradoja

(recordemos lo que analizamos ya respecto a la utilización de la alegoría y el símbolo en naturalezas muertas pictóricas) para analizar el género de la naturaleza muerta.

Resulta entonces que los elementos más característicos del género son el cuestionamiento de las relaciones que se establecen entre los objetos que están en nuestro espacio más cercano, más personal y que, justo por eso, se pasan por alto por no considerarse importantes; las relaciones que establecemos con dichos objetos; el ilusionismo visual que conduce a la distinción de diferentes niveles de realidad y la autorreferencia; y la retórica asociada al género mediante la cual se intenta llegar a cierta verdad ontológica que parece estar más allá de los alcances del propio lenguaje. Por eso, éstos son los temas que analizaré al referirme a las ecfrasis que seleccioné para esta sección: “Objetos y apariciones”(1974) de Octavio Paz, un poema sobre las cajas del artista plástico norteamericano Joseph Cornell; “Objects & Apparitions” (1974) de Elizabeth Bishop, que es una traducción del poema anterior de Paz; y “Botines con lazos de Vincent Van Gogh” (1983), de Olga Orozco.

Analizaré en primer lugar el poema de Octavio Paz llamado “Objetos y apariciones”. Mi idea es, a partir del poema, acercarme a la obra de Cornell (1903-1972), para entonces regresar al poema considerando varios de los aspectos de la “naturaleza muerta” que ya mencionamos y de las teorías sobre la ecfrasis de Robillard (1998), Yacobi (1998) y Heffernan (1993) que detallamos en el capítulo 1. Cito a continuación el poema de Paz (1990, 606-627):

Objetos y apariciones

A Joseph Cornell

Hexaedros de madera y de vidrio
apenas más grandes que una caja de zapatos.
En ellos caben la noche y sus lámparas.

Monumentos a cada momento
hechos con los desechos de cada momento:
jaulas de infinito.

Canicas, botones, dedales, dados,
alfileres, timbres, cuentas de vidrio:
cuentos del tiempo.

Memoria teje y desteje los ecos:
en las cuatro esquinas de la caja
juegan al aleví damas sin sombra.

El fuego enterrado en el espejo,
el agua dormida en el ágata:
solos de Jenny Lind y Jenny Colon.

"Hay que hacer un cuadro", dijo Degas,
"como se comete un crimen". Pero tú construiste
cajas donde las cosas se aligeran de sus nombres.

Slot machine de visiones,

vaso de encuentro de las reminiscencias,
hotel de grillos y de constelaciones.

Fragmentos mínimos, incoherentes:
al revés de la Historia, creadora de ruinas,
tú hiciste con tus ruinas creaciones.

Teatro de los espíritus:
los objetos juegan al aro
con las leyes de la identidad.

Grand Hotel Couronne: en una redoma
el tres de tréboles y, toda ojos,
Almendrita en los jardines de un reflejo.

Un peine es un harpa
pulsada por la mirada de una niña
muda de nacimiento.

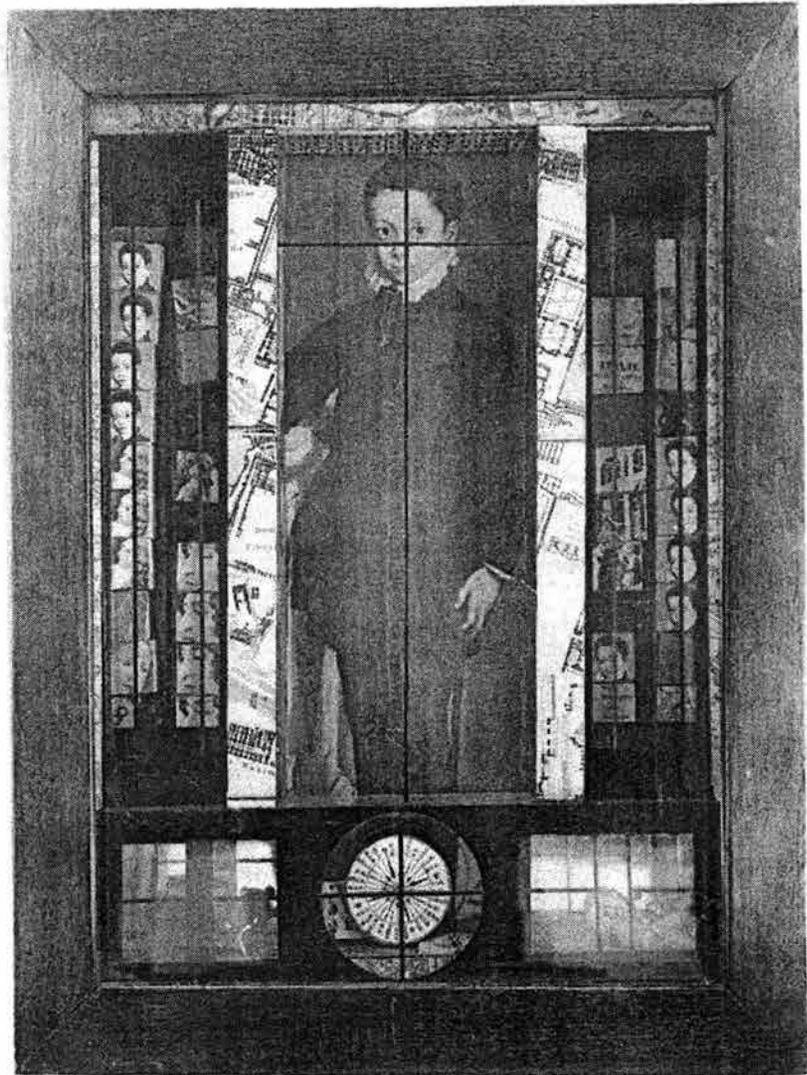
El reflector del ojo mental
disipa el espectáculo:
dios solitario sobre un mundo extinto.

Las apariciones son patentes.
Sus cuerpos pesan menos que la luz.
Duran lo que dura esta frase.

Joseph Cornell: en el interior de tus cajas
mis palabras se volvieron visibles un instante.

Al leer el título del poema de Paz, “Objetos y apariciones”, podríamos no pensar enseguida en el trabajo de Cornell; sin embargo, la dedicatoria comienza a limitar las opciones y al llegar a la primera estrofa del poema –una descripción de las cajas (Hexaedros de madera y de vidrio/apenas más grandes que una caja de zapatos./ En ellos caben la noche y sus lámparas)—la referencia al trabajo del norteamericano es inevitable. Si volvemos al título del poema nos damos cuenta que está describiendo la manera en la que las cajas funcionan: se trata de combinaciones de objetos asociados a veces por cierto tema, otras veces por cierta forma y el resultado es un tejido de afinidades (verbales, visuales: textuales) que son casi siempre intangibles y son también las apariciones mencionadas por Paz en su título.

Para entender cómo se dan estas asociaciones, veamos algunos aspectos de una caja de Cornell llamada “Medici Slot Machine”. La caja subraya las semejanzas geométricas existentes entre un blanco localizado en el panel circular de vidrio en la base de la caja y la brújula que está situada atrás (justo en el lugar en el cual el panel de vidrio está centrado). Al mismo tiempo, podemos encontrar una asociación temática ya que ambos objetos incluyen la noción de dirección o de meta; el plano (mapa) que tapiza el fondo de la caja marca la misma idea. Las matatenas, los dados y las canicas localizados en los espacios inferiores (a la derecha e izquierda del lugar en el cual están el blanco y la brújula) refuerzan el aspecto lúdico impulsado por el mismo título de la caja. A las caras de los dados se les han pegado fotografías, que también adornan el resto de la caja: las imágenes son idénticas y las variaciones sólo se deben a su disposición respecto a la orilla del marco o a las líneas verticales del blanco en el vidrio (Ades 1990, 26). Ahora bien, ¿podemos determinar con seguridad algo más respecto a la caja? Las reproducciones de las caras y del



"Medici Slot Machine"
Joseph Cornell

personaje central, ¿tienen una lectura clara o sólo podemos seguir mencionando ciertas asociaciones (todas son reproducciones de otras reproducciones); las repeticiones recuerdan las figuras de las máquinas tragamonedas (*slot machines*) entre las partes? ¿se cuenta alguna historia específica y se da preferencia a cierta narración o solamente podemos encontrar determinadas afinidades?

La mayoría de las cajas de Cornell funcionan gracias a semejanzas como las anteriores: globos, mapas, burbujas de jabón, constelaciones o grillos se asocian sutil, casi fantasmalmente; se trata de las apariciones mencionadas en el título del poema de Paz. Por ejemplo, en “Object”, la pipa que hace las burbujas de jabón sigue siendo una pipa y, aunque dentro de las burbujas tenemos conchas y caracoles, tanto las burbujas como las conchas y los caracoles siguen siendo ellas mismas. Se podrá pensar que la caja presenta la idea de que las conchas son en realidad “artificios naturales”, que existen en los límites entre la naturaleza y el arte, y que desaparecerán (como todo artificio) cuando las burbujas se revienten. Podrá también pensarse en lo maravilloso de esa superficie de jabón que aísla y contiene al mismo aire que le da forma y de ahí asociar a los caracoles con el aire que las atraviesa y hace sonar el mar. En fin, podrá dársele la lectura que se quiera (o que se pueda) pero, aunque éstas variarán, los objetos seguirán siendo lo que son y tendremos objetos y apariciones.

Dawn Ades (1990, 26) menciona un punto que quisiera resaltar y que nos ayudará a detallar el origen de las afinidades que Cornell construye. Al comentar la continua calificación de las cajas del norteamericano como “collages tridimensionales”, ella afirma que, aunque sí utiliza el collage como un principio estructural básico, el resultado no supone “a process of fragmentation and

recombination”, característico del collage. Cornell siempre utiliza objetos completos que siguen siendo ellos mismos y no sufren ninguna metamorfosis total.

Por ejemplo, recordemos cómo Max Ernst convierte el ala de un murciélago en la persiana de un vagón de tren y cómo algunas ratas que escalan un rostro se vuelven la melena de la esfinge. Pensemos también en el objeto de Gala Eluard, en el cual sólo puede reconocerse una cápsula de porcelana, ¿qué es lo demás?, ¿fragmentos de corcho, perillas? La transformación fue tal que ya no es posible reconocer nada. Muy raras veces Cornell hace algo así. Por ejemplo, en la fig.45, obliga a un grabado de un pájaro a entrar en un círculo, lo rodea con un anillo estriado y el resultado es la asociación con las formas de algunos de los cuerpos celestes del fondo del trabajo. Ades explica que no se trata de una transformación real sino de un intento por unir en una misma forma dos realidades distintas. Más adelante revisaremos la semejanza con esa figura retórica que también une dos realidades: la metáfora. En el caso que ahora nos ocupa, se trata de una comparación entre un pájaro y una estrella, comparación a la que volverá muchas veces en otras obras.

Retomemos la aseveración de Ades respecto a que Cornell no construye “collages tridimensionales” para profundizar en la forma en la cual se asocian los elementos en sus cajas. Aprovechemos también la discusión para analizar las relaciones de Cornell con el surrealismo. Veamos rápidamente algunas definiciones del término “collage” y la forma en la cual los surrealistas lo utilizaron para matizar las diferencias con el trabajo del norteamericano. El crítico John Golding (1988) define al *collage* como “[a] painting in which extraneous objects or materials are applied to the picture surface” (104). 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” (Wescher 1978, 9).

Según el D.R.A.E. (1992), 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”. Es importante subrayar 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*.

Cornell juega, en sus cajas, con todas las posibilidades de extrañeza que acabamos de describir: coloca en la misma caja elementos pictóricos y objetos completos; hace collages en los que únicamente utiliza elementos pictóricos; y, una posibilidad que no habíamos mencionado y que se deriva de los *ready mades* de Duchamp, hace collages en los que únicamente utiliza objetos diversos extraños entre sí.² Si bien la obra de Cornell casi nunca supone una fragmentación como la

² En sus *ready mades*, Duchamp intentaba dejar claro que la elección de los objetos que presentaba no se debía a alguna “delectación estética. La elección se basaba en una reacción de *indiferencia* plástica, acompañada, al mismo tiempo, de una ausencia total de buen o mal gusto, de hecho una anestesia completa”. (Stangos, 103). Así, expuso en 1914 un botellero, comprado en una tienda. Decía que la casualidad decidía qué objetos utilizaría. Otros *ready mades* se hacían con trozos de diferentes objetos (o uniones de objetos completos).

de los surrealistas, sí comparte varias características del movimiento (no exclusivas del collage); incluso críticos como John Ashbery (1989), a pesar de que marca las diferencias con el trabajo de Ernst, lo han calificado como surrealista.

Veamos más en detalle los collages surrealistas y sus orígenes en el cubismo para aclarar lo anterior. Los primeros artistas en utilizar en sus pinturas objetos o materiales extraños a la superficie de las mismas con propósitos específicos fueron Braque y Picasso en 1912. El segundo pegó un trozo de hule que tenía impreso un diseño de paja trenzada a un cuadro en el que había pintado un limón, una ostra, una pipa y un periódico (una naturaleza muerta). El hule representaba una silla. El siguiente paso lo dieron él y Braque y pegaron otros objetos al lienzo: tarjetas de presentación, etiquetas de botellas, cajas de cerillos, espejos. Cada objeto se representaba a sí mismo y, por eso, Louis Aragon, en su libro *Les collages* escribe que estos fragmentos y objetos pegados son un “instrument de contrôle de la réalité même du tableau” (1965, 29). La idea era que el espectador recordara siempre que estaba frente a una representación (recordemos las naturalezas muertas de Caravaggio); se trataba de un ataque frontal al ilusionismo visual del realismo tradicional. La introducción de elementos de la realidad en la obra de arte afirmaba su existencia 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

Recordemos la bicicleta en un banquito que giraba con un tenedor. Los ready mades, por sí mismos, son francamente desconcertantes, pero, debido a los títulos que Duchamp les daba, lo eran todavía más.

un paso importante e imposible de predecir en el acercamiento del arte y la vida como una experiencia simultánea”³ (Fry, Edward, cit. por Gregory Ulmer 1988).

Los surrealistas, por su parte, no añadían objetos extraños a sus obras para “controlar la realidad del mismo”, sino que intentaban descubrir nuevas realidades a partir del choque producido por las adiciones. Aragon describe el 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 á une réalité nouvelle” (1965, 30). 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 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 heterogeneous elements resulting from their unexpected reconciliation ... toward systematic confusion and ‘disorder of the senses’, or to a will to chance” (cit. por Perloff 1979, 98). 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*” (Wescher 1978, 129). Desde ese momento, un cuerpo humano con cabeza de pájaro, puede

³ Esta relación entre el arte y la vida era también una preocupación central para los dadaístas. En 1918, en el “Manifiesto Dadá”, Tzará escribe: “el pintor nuevo crea un mundo, cuyos elementos son también los medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista), sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos locomotores a los que pueda voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea”. (en González 1979, 174) Cornell, que utiliza objetos completos y de la vida cotidiana en sus obras, parece ajustarse muy bien a la descripción que Tzará hace del artista nuevo.

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.⁴ 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.

Este carácter irracional y el desorden de los sentidos, derivados de la famosa frase de Lautréamont, “tan bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”, eran también el ideal de Salvador Dalí:

Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar con el afán de precisión más imperialista las imágenes de la irracionalidad concreta. Que el mundo imaginativo y el de la irracionalidad concreta sean de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma dureza, de la misma densidad persuasiva, cognoscitiva y comunicable, que la del mundo exterior de la realidad fenoménica. Lo importante es aquello que se quiere comunicar: el tema concreto irracional (en González, 1979, 419).

Detengámonos un momento para volver a Cornell. Si bien es cierto que el espectador de un collage surrealista tiene que hacer el doble trabajo de considerar al fragmento u objeto añadido en relación a su lugar original y al nuevo, la lectura privilegiada es la segunda; es la que provoca la chispa que resultará en la confusión

⁴ Descripción del cuadro *Europa después de la lluvia II* (1940-42), de Max Ernst. Óleo sobre lienzo.

sistemática y el desorden sensorial; es el catalizador que presentará el “tema concreto irracional”. En Cornell, por el contrario, es la primera lectura la que es más fuerte y la segunda se vuelve sólo un atisbo. Es raro que utilice fragmentos, siempre son objetos completos y pareciera que el artista no construye nada, sino que busca relaciones en un mundo que no está a su alcance comprender. Antes de pasar a este punto, creo que también es importante marcar que Cornell no busca confundir sistemáticamente al espectador, ni tampoco desordenar sus sentidos, ni presentar lo irracional. Aunque estos elementos surrealistas provienen del interés en los sueños, a Cornell no le interesaba tanto la irracionalidad de los mismos como el “margen poético con el cual estos rodeaban a los objetos que le interesaban” (Ades, 1990, 26). Ashbery dice que las cajas de Cornell provocan incertidumbre:

The uncertainty was rather an obscure wondering whether one could go on *having* this work, whether the artist would not suddenly cause it all to disappear as mysteriously as he gave it life. For Cornell's boxes embody the substance of dreams so powerfully that it seems that these eminently palpable bits of wood, cloth, glass and metal must vanish the next moment, as when the atmosphere of a dream becomes so intensely realistic that you know you are about to wake up (1989, 14).

Es difícil no asociar esta “incertidumbre” de Ashbery con las “apariciones” del poema de Paz. Las asociaciones son tan tenues que el espectador no puede tener ninguna certeza respecto a ellas y parecen siempre estar a punto de desaparecer; no por nada se les han calificado como “fantasmales”.

Tal vez en el sistema de construcción de las novelas de Raymond Roussel podemos encontrar una analogía con dichas asociaciones. En “Cómo escribí algunos libros míos”, Roussel (1990) explica que, para escribir algún relato breve, escogía dos palabras muy parecidas, *billard* (billar), y *pillard* (bandido, saqueador). Después formaba frases casi idénticas, construidas con casi las mismas palabras:

1.- Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard.

2.- Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard. (IX)

El cambio en una letra ocasionaba que las mismas palabras tuvieran otros significados. El mismo Roussel explica cómo surgió entonces su *Impresiones de África*:

En la primera frase, lettres tenía la acepción de “signos tipográficos” [letras], blanc la de “tiza” y bandes la de “orlas”.

En la segunda, lettres significaba “cartas”, blanc “hombre de raza blanca” y bandes “hordas guerreras”.

Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda.

La necesidad de resolver este problema me procuraba todo el material que yo empleaba.

En el cuento al que me refiero, había un blanc (un explorador de raza blanca) que, bajo el título de Parmi les noirs (Entre los negros) había publicado en forma de lettres (misivas) un libro que trataba de las bandes (hordas) de un pillard (rey negro).

Al principio del relato, un personaje escribía con un blanc (tiza) unas lettres (Signos tipográficos) en las bandes (orlas) de un billard /billar). Estas letras

componían criptográficamente la frase final: Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard, y todo el cuento giraba en torno a un retruécano basado en los relatos epistolares del explorador (X).

Un elemento diferente, una letra, decide el significado de todo lo demás. El medio del escritor decide el contenido y obliga las asociaciones. Ashbery dice que Cornell, como Roussel, neutraliza el contenido “romanesque” de tal forma que “matter and manner fuse to form a new element” (1989, 15). Cornell busca asociaciones entre los objetos (tanto entre sus formas como entre sus nombres), su material y, aunque las asociaciones no apunten a un significado determinado, completo, sí lo dirigen. El resultado son las apariciones a que el poema de Paz hacía referencia.

Sigamos con Ashbery para retomar la idea de que tal vez Cornell no construya nada sino que presenta un mundo que no es capaz de comprender, aprehender, explicar totalmente. El poeta escribe:

Looking at one of his “hotel” boxes, one can almost feel the chilly breeze off the Channel at Dieppe or some other outmoded, out-of-season French resort. But this is the secret of his eloquence: he does not re-create the country itself but the impression we have of it before going there, gleaned from Perrault’s fairy tales or old copies of *L’Illustration*, or whatever people have told us about it. In fact, the genius of Cornell is that he sees and enables us to see with the eyes of childhood, before our vision got clouded by experience, when objects like a rubber ball or a pocket mirror seemed charged with meaning,

and a marble rolling across a wooden floor would be as portentous as a passing comet (1989, 15).

“Cuando el rodar de una canica sobre un piso de madera es tan maravilloso como un cometa que pasa”, “antes de que nuestra visión se nuble por la experiencia”. Para Ashbery las cajas de Cornell son formas de representar nuestra percepción de las cosas antes de que tengamos conciencia de que percibimos, antes de que las llenemos de significados aprendidos.

Si recordamos algunos conceptos derivados del trabajo del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty podremos explicar mejor lo anterior. Alden L. Fisher (1969) nos recuerda cómo este filósofo se centra en estudiar el acto de la percepción misma y los objetos de la percepción. Según él, nunca podremos percibir un objeto en su totalidad, sólo podremos percibir una serie de sus perfiles: “But it still remains the case that I can never exhaust the direct perception of an object since it will always and forever remain true that I can never perceive it all at once, spread out before me in all its intelligibility“ (10). Ahora bien, esto no quiere decir que, según Merleau-Ponty, no tengamos acceso al mundo. Lo que quiere decir es que no tenemos acceso a él a través de una percepción temática y explícita en la cual, gracias a nuestro pensamiento, podemos entender que percibimos la realidad. Existe otro nivel de percepción, el del mundo “vivido”, en el cual no prestamos atención al acto de la percepción ni a la forma en la cual conformamos al mundo que habitamos. Merleau-Ponty se apoya en la psicología y señala la manera en la cual un niño percibe el mundo antes de adquirir el lenguaje (pre-lingüísticamente). También menciona la manera en la cual la afectividad se encuentra unida e

influencia el carácter de nuestra percepción. Al reflexionar, lo que hacemos es intentar recuperar lo que se ha conformado al nivel de la percepción no reflexiva. Así, a la dicotomía sujeto y objeto, Merleau-Ponty añade un tercer término: el cuerpo habitado (vivido):

Thus experience of one's own body runs counter to the reflective procedure which detaches subject and object from each other, and which gives us only the thought about the body, or the body as an idea, and not the experience of the body or the body in reality (Merleau-Ponty, in Fisher, 1969, 213).

El cuerpo es entonces el medio por el cual percibimos, es lo que conecta nuestro pensamiento con los objetos del mundo; todos los gestos y acciones que realizamos en relación a los objetos son formas de expresar el sujeto, y formas de habitar y expresar el mundo.

El artista (Merleau-Ponty habla explícitamente de Cézanne y de Balzac, a través del mismo Cézanne) es el que puede conectar la percepción reflexiva con la no reflexiva. El pintor, por ejemplo, a través de sus formas y colores, expresa una percepción en la cual no hay diferencia entre el tacto y la vista. Al intentar explicar nuestro cuerpo, lo dividimos en sentidos y aprendemos a distinguir que vemos, escuchamos, olemos, cuando en la percepción primera no había esas divisiones:

If the painter is to express the world, the arrangement of his colors must carry with it this indivisible whole, or else his picture will only hint at things and will not give them in the imperious unity, the presence, the unsurpassable

plenitude which is for us the definition of the real (Merleau-Ponty, in Fisher, 1969, 240).

Cézanne, como cualquier otro artista o filósofo (y, para nuestros fines, incluyamos aquí a Cornell) no podría únicamente expresar una idea, debe despertar las experiencias que harán que su idea se ancle en las conciencias de otros (245), tendrá que regresar a la fuente del silencio y la experiencia solitaria sobre la cual nuestra cultura e intercambio de ideas se han construido para así poder conocerla:

Cézanne's or Balzac's artist is not satisfied to be a cultured animal but assimilates the culture down to its very foundation and gives it a new structure: he speaks as the first man spoke and paints as if no one had ever painted before [...] the artist launches his work just as a man once launched the first word, not knowing whether it will be anything more than a shout, whether it can detach itself from the flow of individual life in which it originates and give the independent existence of an identifiable *meaning* either to the future of that same individual life or to the monads coexisting with it or to the open community of future monads.[...] It summons one away from the already constituted reason in which "culture men" are content to shut themselves, toward a reason which contains its own origins (Merleau-Ponty, in Fisher, 1969, 245).

El arte, entonces, hace visible la manera en la cual el mundo "nos toca", hace visible las apariciones y eso es lo que Ashbery explicaba sobre las cajas de Cornell:

“Cuando el rodar de una canica sobre un piso de madera es tan maravilloso como un cometa que pasa”, “antes de que nuestra visión se nuble por la experiencia”. Ese es el poder del sueño, de la experiencia anterior de los niños anterior al lenguaje verbal y de las cajas del norteamericano. Más adelante veremos que también es el poder de la metáfora.

Cornell construye entonces cajas que exigen que quien las vea no sólo las vea: hay que abrir cajones en donde se encontrarán objetos escondidos, pequeñas puertas que deben levantarse para que revelen su interior; algunas obras se desarman y deben volver a ensamblarse en órdenes diversos, se pueden agitar, escuchar, apagar... Son juguetes para quien intente entenderlas, o para quien se atreva.... En uno de sus diarios, Cornell escribe que, con sus cajas, intentaba representar la complejidad de las relaciones que se establecían en su mente, debidas al mundo: “on way to 9:22 the gulls overhead brought a strong evocation of the house on the hill... a ‘link’ -the ‘reassurance’ -and ‘continuity’ of a thread so tenuous, so hard at times to keep hold of (or perhaps to communicate to others is what I mean)” (Ades, 38). Los comentarios de Ahsbery y de Paz resultan verdaderamente acertados bajo esta luz.

Vayamos ahora al poema de Paz. Su forma nos recuerda la manera en la cual Cornell construyó sus cajas. Estrofas completas, que pueden funcionar independientemente, se reúnen para darle forma al poema. Los objetos y sus apariciones también operan aquí: una estrofa que es una descripción de las cajas (1), otra que explica la manera en la cual las cajas funcionan (2) (también es una descripción (monumentos y momentos, hechos y desechos, jaulas de infinito); otra más que presenta a los objetos “directamente” y que juega con las similitudes

entre cuentas y cuentos; otra más que no parece describir tan “literalmente”, sino que construye la descripción (hotel de grillos y de constelaciones); otra que cita lo que un pintor dijo sobre su oficio y la compara con lo que Cornell hizo.

Intentemos ordenar todas estas diferencias recordando el modelo de ecfrosis de Robillard (1998). Ya mencionamos cómo la dedicatoria del poema nos hace reconocer que Paz se refiere a las cajas de Cornell; se trata de una de las marcas textuales que, según Robillard, toda ecfrosis tiene. Gracias a ella, el título se convierte en el tema de cada estrofa, del poema completo y, como ya vimos, de la forma de interpretar el trabajo del norteamericano. La categoría comunicativa se conforma gracias a esta dedicatoria que menciona al autor. Quien lee se cuestiona el porqué de ella y enseguida se da cuenta que su función no es únicamente avisar que el poema es para alguien. Entonces se activa la categoría de referencialidad, y el título y las estrofas harán evidente la particularidad de la mención del autor: se trata de una marca textual que facilita la determinación del poema como una ecfrosis y que obliga a entender cada estrofa en relación con las cajas de Cornell. Mencionamos anteriormente que cada estrofa funciona por sí misma (no hay encabalgamientos, cada estrofa es una idea completa) y el poema las va yuxtaponiendo como Cornell yuxtaponía objetos en sus cajas, sin que cada uno de ellos dejara de ser lo que era. Paz “imita” a Cornell y produce lo que parece ser un análogo estructural a la obra plástica, un poema que es también “Objetos y apariciones” (Canicas, botones, dedales, dados,/alfileres, timbres, cuentas de vidrio:/ cuentos del tiempo”). Recordemos que Robillard denominaba a esto estructuralidad, en su modelo escalar.

Para referirnos a la selectividad, en otras palabras, a la densidad de los elementos elegidos del pre-texto y que aparecen en el poema, consideremos que “Objetos y apariciones” no es la ecrasis de una única obra plástica. Como ya vimos, Yacobi (1989) se refería al “modelo ecrástico” y lo definía como cuando el discurso representaba en lenguaje un denominador común visual y no una única obra artística. Yacobi se refería a las cuatro posibilidades teóricas que se derivaban de la relación entre la(s) obra(s) plástica(s) y el/los discurso(s) verbal(es); una obra plástica y un texto verbal (caso de casi todos los poemas que hemos revisado en este trabajo); una obra plástica y varios textos verbales (el caso del cuadro de Brueghel y los poemas de Williams y Heaney); varias obras plásticas y varios textos verbales (el libro *A la pintura* de Alberti o el análisis que hicimos de la mirada femenina en los poemas de Browning, Atwood y Shelley); y varias obras plásticas y un poema (justo nuestro caso ahora). Yacobi consideraba que los ejemplos de las dos primeras categorías eran múltiples y que las últimas parecían haberse sido olvidadas (o ni siquiera consideradas) por la crítica ecrástica. En estos dos últimos casos, Yacobi habla de un modelo ecrástico y explica que en éste se revisa cierta imagen común a varias obras plásticas y que no sólo se limita a dialogar con la narratividad.

Éste es el caso del poema de Paz, en donde podemos reconocer elementos de varias cajas de Cornell --el tamaño (apenas más grande que una caja de zapatos), grillos, constelaciones, damas sin sombra, canicas, botones-- y reconocemos también la particularidad de las relaciones entre dichos objetos --una caja de zapatos en donde cabe la noche y sus lámparas, y en donde juegan a las escondidillas damas sin sombra; jaulas de infinito construidas con desechos del tiempo; peines que son harpas tocadas por niñas mudas--. Los significados de cada estrofa se yuxtaponen y

se suman a los de las demás para conformar el poema. La narratividad no se consigue a través de secuencias causales (espacio/temporales) sino a través de una estructuración común a cada estrofa (los objetos y sus apariciones) y a la referencia de las mismas (las cajas de Cornell).

Sin embargo, ésta no es la única estructuración análoga a las cajas de Cornell. El poema de Paz también comparte con ellas una de las características de la naturaleza muerta que mencionamos en la introducción a este capítulo: la particularidad del ilusionismo visual en el género, que acciona diferentes niveles de realidad. Las cajas de Cornell tienen mucho que ver con las naturalezas muertas en las que grupos de flores y caracoles nos recuerdan nuestra necesidad de clasificar objetos y nos remiten al surgimiento de las taxonomías; en donde representaciones de mesas caóticas y copas caprichosas, vasos y tazones nos hacen pensar en la forma en la cual el arte representa el arte y duplica sus efectos; en las que representaciones de objetos personales como cartas, peines, anillos, tijeras han perdido su carácter de ser objetos personales y son, utilizando una frase de Bryson (1990), "dead men's clothes". Todos estos objetos aparecen también en las cajas de Cornell. La principal diferencia es la manera en la cual los objetos están asociados. En el caso de Cornell, la asociación entre los objetos no es tan clara y nos hace cuestionarnos el porqué en el caso de las naturalezas muertas sí lo es. Tal vez sólo porque sabemos la clave que relaciona a los objetos, porque hemos aprendido a leerlas. Pareciera que en el caso de las cajas, desconocemos la clave y tenemos que encontrarla o construirla (las apariciones).

Hasta en los casos en los que Cornell incluye figuras humanas, yo diría que construye naturalezas muertas porque sus figuras son siempre reproducciones,

repeticiones. Algo más cercano a poner una fotografía de alguien en una mesa, junto a un libro, un tazón con naranjas y un vaso de agua que a lo que sería hacer un retrato de alguien. Este último comentario recuerda los diferentes niveles de realidad —la representación de una persona, la representación de una fotografía (una reproducción) de una persona—que aparecen continuamente en la tradición de la naturaleza muerta. Mencionemos, una vez más, el relato de Plinio: la realidad de los pájaros frente a la de las uvas pintadas; el mundo del teatro, representado por las cortinas, frente al mundo de Zeuxis, el de los pájaros y el de la pintura; espectador frente a espectáculo; una obra dentro de otra obra.

Pensemos ahora en el cuadro “Desayuno” de Juan Gris, una naturaleza muerta que incluye fragmentos de periódicos, papel tapiz y una etiqueta impresa. El cuadro juega con la vieja relación entre la naturaleza muerta y el *trompe l’oeil* al empujar al ilusionismo más allá de sus límites y convertirlo en una cita verdadera del mundo. Según Bryson, en “Desayuno”, es paradójico que diferentes niveles de realidad ocupen uno (o más) niveles en un mismo punto, es más, se da una “reducción glífica” cuando el cuadro obliga al espectador a reconocer objetos “while making the least possible commitment to describing their space [...] In the case of Juan Gris, everyday reality is reduced to a glyphic outline in order to support and stabilise a metaphysical *jeu d’esprit* which takes mundane reality only as its starting point” (1990, 86).

En la caja de “Juan Gris”, de Cornell podemos encontrar un cambio de niveles de realidad muy semejante: el contorno de una cacatúa, hecha de madera, se cubre con una impresión del pájaro sentado en su rama. El pájaro se balancea en una pieza de

madera real que le sirve de percha y, más atrás, en la parte posterior de la caja se encuentra un fragmento de papel impreso que simula la madera, que “ocupa el lugar de” una percha de madera y nos recuerda la forma en la cual Gris utilizó el collage. El papel que cubre la caja es también similar a la forma en la cual Gris utilizaba el papel y pintaba sus lienzos (Ades, 1990, 29). Los niveles de realidad de la naturaleza muerta de Gris se duplican por el uso que Cornell hace de ellos y nos recuerdan aquellas naturalezas muertas que representaban objetos artísticos: se glorifica lo que ya se había glorificado. ¿No nos encontramos frente a algo gratuito y redundante? ¿No podríamos decir que lo mismo ocurre con cualquier ecrasis? Cuando más adelante nos refiramos al suplemento, ahondaremos en este carácter redundante.

Por ahora, consideremos que estos cambios de niveles de realidad, este sentido de redundancia, de valor adicional puede encontrarse también en el poema de Paz. Consideremos todos los niveles de realidad mencionados arriba de las cajas de Cornell y añadámosles la realidad del poema, la del poeta (mis palabras se volvieron visibles un instante), y la de quien lee. Los enfrentamientos entre la realidad del trabajo de Cornell y la del poema pueden también ejemplificarse con las citas de los títulos de las cajas (*slot machine* de visiones) o las de las palabras de las cajas (*Grand Hotel Couronne*). Es más, las descripciones incluidas en el poema funcionan también como parte de un ilusionismo que pretende incluir las obras plásticas. Estrofas como “Canicas, botones, dados/alfileres, timbres, cuentas de vidrio: /cuentos del tiempo” o “*Slot machine* de visiones,/vaso de encuentro de las reminiscencias,/hotel de grillos y de constelaciones”, nos dan la ilusión de estar

frente a las cajas, de simplemente presentar los objetos sin comentario alguno, como si no hubiera nada entre ellas y nosotros.

No ocurre lo mismo con otras estrofas: en la cuarta, “Memoria teje y destejo los ecos”, hay un “yo” que se asume intérprete, en la quinta se cita a un pintor “directamente” y se comenta su “discurso”. En las primeras estrofas los objetos se siguen “relacionando” y en la estrofa once parece haber un cambio: un peine deja de serlo, se aligera de su nombre, y se convierte en un harpa. En las estrofas trece y catorce, las “apariciones son patentes” y se vuelven “visibles un instante”. Así se marca lo que considero que es la diferencia fundamental (y recordemos la dialogicidad y autorreferencia del modelo de Robillard) entre la estética de Cornell y la (poética) de Paz. Hemos visto ya cómo Cornell quería mostrar la fragilidad de las relaciones con (y entre) los objetos del mundo. Los elementos de sus cajas se presentan siempre como extraños entre sí y el interés del artista es manifestar esa extrañeza. Su trabajo opone “mundos” que apenas si se tocan e intenta siempre expresar dicha casi intangibilidad. No ocurre lo mismo con el poema de Paz. Las metáforas que mencionamos anteriormente sí exigen relaciones más estrechas, sus apariciones son, aunque momentáneas, patentes. Como ha escrito Eduardo Milán (1994) respecto a la poesía de Paz, en ella la metáfora opera “como un puente, como una conciliación; como una figura de posibilidad para saber el mundo” (83). Más adelante profundizaremos un poco más en lo que la metáfora consigue en el poema de Paz. Por lo pronto, recordemos que, según Milán, Paz prefiere esta figura a nombrar directamente, porque esto último significa “acabar no con el mundo sino con las posibilidades del mundo en el poema, ya que el ejercicio del lenguaje implica una retirada, un alejarse del mundo” (83).

Así que Paz no se refiere a una caja específica de Cornell, ni la nombra; escribe una ecfrosis que reflexiona sobre sí misma (y recordemos la categoría asociativa del modelo diferencial de Robillard) –“en el interior de tus cajas/ mis palabras se volvieron visibles un instante”--, que “simula” las cajas, que las reproduce. “Nace así el metalenguaje, escritura sobre la escritura, que crea así el efecto de un mundo pero no de *el* mundo, sino de otro que le es simbólicamente equivalente” (Milán, 1994, 84). Se trata de la referencia de las ecfrosis a sí mismas como objeto de representación, a la posibilidad de la referencia. Es el desdoblamiento manifiesto que ya habíamos analizado cuando nos referimos al poema de Heaney. Sin embargo, para Paz, la metáfora es el “instrumento”, la forma de producir el desdoblamiento, el “sentido” según el cual se alcanza la esperanza ecfástica a la que ya nos hemos referido tantas veces.

Como en el caso del poema de Heaney que analizamos en el segundo capítulo, “Objetos y apariciones” refuerza la noción del lenguaje como un signo, un neutro que incluye la referencia a un mundo que se ha desdoblado y la referencia a su propia autonomía.

Al escribir sobre la traducción, Paz (1971) aseveró que perder nuestro nombre es como perder nuestra sombra. Según él, la ausencia de cualquier relación entre las cosas y sus nombres es intolerable porque los significados se evaporan. Este es el peligro de un mundo en donde las cosas se aligeran de sus nombres. Paz también piensa que lo opuesto – ser sólo nuestros nombres—es como vernos reducidos a sombras. Esta última falta de relación entre las cosas y sus nombres conduciría hacia un mundo en el que las cosas se desvanecerían. Para Paz, la idea de un mundo de puro significado es tan inhóspita como la de un mundo sin nombres, y por lo

tanto, sin significado. El lenguaje es lo que hace que el mundo sea habitable y Paz repite lo mismo al escribir: las apariciones son patentes./Sus cuerpos pesan menos que la luz./Duran lo que dura esta frase.

Al comienzo de este capítulo mencionamos, siguiendo a Bryson, que la naturaleza muerta se inscribía en la intersección de tres zonas culturales y apuntamos que una de ellas era la que relacionaba al género con otros espacios como el de la ideología y la sexualidad. Así, la naturaleza muerta fue considerada siempre un género menor, comparado con los que realmente trataban temas importantes, y representaba los objetos comunes, las insignificancias. Quiero ahora dedicar unas páginas a un tipo de textos que también han sido considerados menores, insignificancias que no pueden compararse con un “verdadero poema”, con un supuesto original. Me refiero a las traducciones y he seleccionado una que hizo Elizabeth Bishop sobre el poema de Octavio Paz que acabamos de ver.

Mi idea es presentar ciertos aspectos que han definido lo que es la traducción en Occidente y lo que asociamos a la misma; también quiero comparar, muy brevemente, estos conceptos con la idea de traducción de otros momentos y espacios históricos, comparar los aspectos en común entre la naturaleza muerta y la traducción que se derivan de su lugar como insignificancias y ligarlo a diversos conceptos sobre la efrasis que ya hemos analizado. Además concluiré sobre lo que se puede obtener de dicha comparación y analizaré el poema de Bishop. Es importante también ver qué es lo que podemos desprender del poema de Paz desde la traducción de Bishop.

Para empezar, recordemos que, según Susan Bassnett (1991,2) la traducción ha sido considerada una actividad secundaria, un proceso mecánico y no creativo, que cualquiera con un conocimiento básico de una lengua que no sea la propia puede desempeñar. En otro texto, Bassnett y Trivedi mencionan que la idea de que el “original” es *de facto* superior a su traducción, y que ésta es sólo una copia en otro idioma, es relativamente nueva (1999,2). Por ejemplo, al revisar el concepto romano de traducción, llama la atención el que los latinos se consideraban una continuación de sus modelos griegos, que establecían jerarquías entre textos y autores sin importar las fronteras lingüísticas y, lo más importante para nosotros, que, debido a que el lector romano solía saber griego, las traducciones a las que tenía acceso eran más bien una interpretación del texto original, un metatexto que le permitía comprender mejor el texto de alguien realmente importante (1991, 45).

Bassnett y Trivedi (1999)mencionan cómo, en Europa, los escritores y/o traductores medievales tampoco consideraban la superioridad del original ya que dicha noción parece derivarse de la invención de la imprenta, la difusión del alfabetismo y la emergencia de la idea del autor como el “dueño” de su texto. Así, por ejemplo: “Within the opus of a single writer, such as Chaucer (c. 1340-1400) there is a range of texts that acknowledged translations, free adaptations, conscious borrowings, reworkings and close correspondances”(53). Más adelante, Wyatt (1503-42), al traducir los poemas de Petrarca, muestra cómo, para él, un poema es un artefacto de un sistema cultural específico y que una buena traducción debe tener una función similar en la cultura que la produce que la que tenía en el sistema cultural del poema a traducir. Así, un poema de Petrarca escrito a la muerte del Cardenal Colonna y de Laura, se vuelve en inglés un texto que conmemora la

caída de Cromwell en 1540 (véase Bassnett, 1991, 59). Es importante notar que cualesquiera que hayan sido los cambios o la interpretación que Wyatt haya dado al poema de Petrarca, sus traducciones son el origen de una fuerte tradición que realmente arraigaría en la lengua inglesa: el soneto.

El concepto de traducción ha sido tan diferente en otros momentos que Abraham Cowley (1618-67) advierte que en su traducción de las *Odas de Píndaro* tomó, dejó a un lado y añadió lo que le dio la gana, porque la idea no era decirle a quien leyera lo que el autor original dijo, sino su forma y modo de hablar (Bassnett, 1991). Para nosotros, a principios del siglo XXI estas ideas pueden sorprendernos porque en realidad parecemos estar más cerca de Frost, cuando decía que la poesía era lo que se perdía en una traducción. Para ver un concepto de traducción proveniente de una tradición distinta a la europea, consideremos el caso del poeta Harivansha Rai Bachchan, quien, como dicen Bassnett y Trivedi, es el poeta hindú de temas amorosos más popular del siglo veinte. Este poeta es famoso por, “ a wholesale appropriation of the *Rubaiyat* to the local cultural and even topical nationalist context [...] Thus, if the Persian poets such as Khayyan and Attar needed to be supplied with “a little Art” by Fitzgerald⁵ before they could be acceptable in English, Fitzgerald in turn needed to be fairly comprehensively modified into successful Hindi poetry” (1999, 8). Bassnett y Trivedi continúan mencionando que, si el trabajo de Bachchan puede ser denominado traducción, se trata de una que se supone una reescritura, una “nueva escritura” que evidencia que:

⁵ Recordemos que Fitzgerald tradujo el *Rubaiyat* y, en 1851 comentó que “It is an amusement to me to take what liberties I like with these Persians, who, (as I think) are not Poets enough to frighten one from such excursions, and who really do want a little Art to shape them”. (Bassnett 1991, 3)

In India, with its long history of oral composition and transmission, and the dominant early phase of *bhakti* or devotional poetry in all its modern languages in which the poet surrendered to and sought to merge his individual identity with his divine subject, the distinction between different composers of poetry within the same tradition or between an original writer and a translator was never half as wide as it has been in the West (8).

Así que, además, hay que considerar estos casos en los que el ideal es que el poeta se funda con el tema del cual escribe y se borre: no importa si quien escribe es Bachchan, Fitzgerald o Paz.

Bassnett y Trivedi, conscientes de todas estas diferencias, las explican suponiendo que una traducción no sólo incluye el lenguaje, sino que se encuentra inscrita en sistemas culturales, históricos y políticos. Así, cuestionan la política de canonización y se alejan de las ideas de grandeza literaria universal. Ahora bien, con ello no intentan negar que algunos textos se consideren más valiosos que otros, sino simplemente afirman que los sistemas de evaluación cambian con el tiempo y la cultura. Estos críticos muestran los prejuicios existentes en considerar el texto que se va a traducir como el original, y a la traducción como su copia, y hacen evidente que se trata de la misma diferencia que se estableció entre Europa (el original) y América (la copia).

De una forma similar, Sherry Simon (1996), al referirse también a la diferencia entre la “autoría” y la “traducción”, subraya declaraciones como la de que “las traducciones son bellas infieles” de Menage (1613-1692); que a toda traducción, por ser defectuosa, se le considera mujer (John Florio, 1603)); que la

traducción ocupa una posición cultural femenina (Nicole Ward Louve, 1991); y que “soy una traducción porque soy mujer” (Lotbinière-Harwood, 1991)”. Su estudio pretende trazar paralelismos entre las posiciones asignadas tanto a las mujeres como a la traducción y, de ahí, poder contestar, además de las preguntas comunes sobre, ¿cómo debemos traducir?, ¿qué es una traducción?, ¿según quién y cuándo?, otras que incluyen ¿qué hacen las traducciones?, ¿cómo circulan por el mundo y qué respuestas tienen?, ¿cuáles son los procesos mediante los cuáles la traducción mantiene y activa construcciones de género?, ¿de qué manera los espacios de la traducción se han cargado (y se cargan) implícitamente de un carácter ligado al género?, ¿de qué manera se articularon y se articulan estas relaciones entre papeles sociales y de escritura?

El análisis que presento del poema de Bishop se inspira en los estudios de Bassnett, Trivedi y Simon. La naturaleza muerta comparte los espacios secundarios, privados, menores que también se asignan a la traducción y a las mujeres. Mi idea es no comenzar suponiendo que el poema de Bishop es sólo una copia del de Paz ni que, como tal, su calidad sea menor. Quiero ver qué pasa cuando dirigimos nuestra atención a “lo insignificante” y a estos espacios que se han pasado por alto. Analizaré la traducción de Bishop recordando algunos aspectos de la naturaleza muerta y la utilizaré como un metatexto del poema de Paz. Aunque un análisis de esta traducción podría también arrojar luz sobre todas las preguntas formuladas por Simon, debo aclarar que, a pesar de que contestaré algunas, en realidad quiero centrarme en ciertos aspectos de “Objects & Apparitions” que se relacionan con el género de la naturaleza muerta y la efrasis. Así, daré preferencia a cuestiones relacionadas con cómo funciona la traducción en relación al poema de Paz

(literalidad y libertad) y en relación a cómo se asume a sí misma y su capacidad de realmente traducir. Presento ahora la traducción de Bishop (1994, 275-276).

Objects & Apparitions

For Joseph Cornell

Hexahedrons of wood and glass,
scarcely bigger than a shoebox,
with room in them for night and all its lights.

Monuments to every moment,
refuse of every moment, used:
cages for infinity.

Marbles, buttons, thimbles, dice,
pins, stamps, and glass beads:
Tales of the time.

Memory weaves, unweaves the echoes:
in the four corners of the box
shadowless ladies play at hide-and-see.

Fire buried in the mirror,
water sleeping in the agate:
solos of Jenny Colonne and Jenny Lind.

"One has to commit a painting", said Degas,
"the way one commits a crime." But you constructed

boxes where things hurry away from their names.

Slot machine of visions,
condensation flask for conversations,
hotel of crickets and constellations.

Minimal, incoherent fragments:
the opposite of History, creator of ruins,
out of your ruins you have made creations.

Theatre of the spirits:
objects putting the laws
of identity through hoops.

"Grand Hôtel de la Couronne": in a vial,
the three of clubs and, very surprised,
Thumbelina in gardens of reflection.

A comb is a harp strummed by the glance
of a little girl
born dumb.

The reflector of the inner eye
scatters the spectacle:
God all alone above an extinct world.

The apparitions are manifest,
their bodies weigh less than light,
Lasting as long as this phrase lasts.

Joseph Cornell: inside your boxes
my words became visible for a moment.

La comparación entre el poema de Bishop y el de Paz nos hace reflexionar sobre muchas cuestiones. Parecen ser muy similares y la misma Bishop escribe como “every once in a while something seems to go into English”[...] The meter is almost exactly the same. Nothing had to be changed. Even the word order. Of course word order will naturally have to come out different” (Bishop, en Starbuck, 2003, 1-2). En estas afirmaciones podemos ver que esto es lo que ella estaría buscando en una traducción y su poema lo hace evidente: el mismo título, la misma dedicatoria, el mismo número de estrofas que funcionan yuxtaponiéndose una a la otra; las imágenes y las metáforas son casi iguales y, en casi todos los casos en los que cambian, es posible encontrar una razón formal que tiene que ver con la morfología léxica o con la sintaxis de ambas lenguas. Por ejemplo, si en español se tiene “hechos con los desechos de cada momento”, y en inglés, “refuse of every moment, used”, la diferencia puede explicarse por la rima entre “hechos” y “desechos”, y “refuse” y “used”, semejanza que recuerda las “apariciones” que en las cajas de Cornell se debían a las sutiles relaciones entre sus componentes.

En su famosísimo ensayo sobre “La tarea del traductor”, Walter Benjamin (1968) escribe que “Translation thus ultimately serves the purpose of expressing the central reciprocal relationship between languages ... Languages are not strangers to one another, but are, a priori and apart from all historical relationships, interrelated in what they want to express. If the kinship of languages is to be demonstrated by translations, how else can this be done but by conveying the form and meaning of the original as accurately as possible” (74).

Esta cercanía entre el inglés y el español se hace explícita cuando comparamos “hexaedros” / ”hexahedrons”, “momentos” / ”moment”, “infinito” / ”infinity”, o cuando, a pesar de que otras palabras no son semejantes, como “madera” / ”wood” o “vidrio” / ”glass”, la sintaxis que ambas lenguas permiten hace que la traducción parezca casi inmediata. “Hexaedros de madera y de vidrio / apenas más grandes que una caja de zapatos” puede fácilmente reconocerse en “Hexahedrons of wood and glass, / scarcely bigger than a shoebox”. Parecería que la traducción es transparente y literal—por ejemplo en “hexaedros” y “hexahedrons”. Diversos críticos (Bassnett (1991), Benjamin (1968), De Man(1990)) se han referido a cómo ni siquiera en estos casos la equivalencia es exacta. Decir “pain” o “brot” no es igual a decir “pan”, porque en cada lugar las asociaciones que se le dan a cada término varían, así que el significado de cada uno no sólo no señala el mismo objeto del mundo —como escribía Benjamin—, sino que está cargado de asociaciones afectivas, filológicas que, entre otras, siempre varían. Así que en realidad “hexaedros” no es exactamente lo mismo que “hexahedrons”. Se necesita un acto de fe, una aceptación del ilusionismo que los hace equivalentes. Así que el ilusionismo visual de las naturalezas muertas pasó como un ilusionismo verbal al poema de Paz y se volvió uno de traducción en el poema en inglés. Veamos esto en detalle.

Antes mencionamos que cuando Paz escribía “Canicas, botones, dedales, dados”, sentíamos que estábamos frente a dichos objetos, entonces, cuando Bishop pone “Marbles, buttons, thimbles, dice”, parece que estamos frente a una traducción diáfana, transparente, de lo que a su vez parecía presentarse ante nosotros por sí solo, sin un sujeto que mediara con el mundo, como si nadie los

hubiera ordenado, o dicho, para nosotros. Al explicar el *trompe l'oeil* al que nos somete una naturaleza muerta, Bryson (1990) escribe:

Normally, painting controls the contents of the visual field by means of a sovereign gaze that subordinates everything in the scene to the human observer. But in *trompe l'oeil* it is as if the gaze had been removed, or had never been present: what we see are objects on their own, not as they are when people are around, but as they really are, left to their own devices (143).

Además, al no representar la figura humana, la naturaleza muerta excluye también los valores que la presencia humana impone en el mundo, como la narrativa:

Still life pitches itself at a level of material existence where nothing exceptional occurs: there is wholesale eviction of the Event. At this level of routine existence, centred on food and eating, uniqueness of personality becomes an irrelevance. Anonymity replaces narrative's pursuit of the unique life and its adventures (61).

Ya habíamos mencionado que en el poema de Paz, las estrofas funcionaban yuxtaponiéndose unas a otras y que no había una secuencia lógica temporal entre ellas. Vimos ya que este carácter era análogo al del funcionamiento de las cajas de Cornell y ahora tendremos que extender el comentario a la traducción de Bishop:

las asociaciones entre las estrofas no dependen de una narrativa temporal. No habría tenido mucho caso cambiar esta característica en la traducción.

La estrategia de presentar las cosas como si no hubiera nadie que las presentara, como si al estar frente a la obra se estuviera frente al mundo, resulta en que los objetos “obeying the subject’s sovereign gaze, ship out beyond it and usurp the visual field: they ‘look back’ on the observer, as though there were no right by which human observations takes command of its surrounding world and imposes its own order upon it from a position of visual centre. This veiled threat of *trompe l’oeil* is always the annihilation of the individual viewing subject as universal centre” (Bryson, 1990, 144-145). Considerando lo anterior podemos leer las últimas líneas del poema de Paz, en donde, en vez de decir que se “presentan” las cajas de Cornell –como recordemos nuestra definición de ecfrosis suponía—es el objeto plástico el que presenta al poema. Como no hay nadie que ocupe el centro del universo, como los objetos son lo que realmente importa, los sujetos son intercambiables y sólo “repiten” la fórmula anterior dictada por los objetos.

Consideremos ahora las diferencias entre la estrofa 4 en español y en inglés. En primera instancia parecería que decir “Memoria teje y desteje los ecos” es muy diferente a decir “Memory weaves, unweaves the echoes”. El yo del poema en español que está implícito en la conjugación del segundo verbo, desaparece en la versión en inglés—y aquí habría que añadir que en inglés, el sujeto no puede dejarse implícito. En vez de añadirlo, Bishop prefiere omitir el “yo” completamente. Ahora es la memoria la que teje y desteje, y el desplazamiento en los sujetos dentro del poema se borra. Sin embargo, el cambio de centro, consecuencia del ilusionismo común a las naturalezas muertas, haría que la diferencia fuera irrelevante. Algo

muy parecido ocurriría con “Monuments to every moment, refuse of every moment, used”. ¿Cuál es el sujeto de “used”? ¿“Monuments”, “refuse”? ¿Y la coma? Si en realidad pensábamos que el cambio explícito de sujeto en el poema en español --que marcaba el anonimato que sustituía al impulso narrativo mencionado por Bryson-- se perdía porque en inglés este desplazamiento no existía, el último ejemplo parecería una compensación.

Tal vez esta ambigüedad reitera las apariciones, las asociaciones, los tejidos de afinidades de las cajas de Cornell, tan sutiles que son casi intangibles. Cornell (y con él, Paz y Bishop) marcan lo poco importante que es el sujeto, cómo ha dejado de ser el centro de todo y es incapaz de realmente entender el mundo y sus objetos. Están ahí y son lo que importa. Entonces, ¿cuál es nuestra función? ¿Por qué la necesidad de tener aunque sea algunas ligeras asociaciones? ¿Por qué la necesidad de repetirlos? Más adelante volveremos a esto, pero por el momento consideremos otras de las aparentes diferencias entre las versiones. Vimos cómo, en el caso del poema en español, las citas a los títulos de las cajas conformaban uno de los diversos niveles de realidad del poema. Ahora tendríamos que añadir el del inglés frente al español cuando se cita “slot machine” en un poema escrito en la última lengua. Notemos que cuando Bishop repite “slot machine” en su poema tiene que decidir entre citar el nombre de la caja o perder esa extrañeza que existía en español. Esta pérdida podría explicar el cambio al escribir, en lugar de Jenny Colon, Jenny Colonne. Algo parecido ocurre con *Gran Hotel Couronne* y “Grand Hôtel de la Couronne”. La inclusión de las palabras en francés añade ese nivel de extrañeza de otra lengua, que sí había en el poema de Paz con las palabras en inglés y que Bishop compensa utilizando palabras en francés.

En otras ocasiones, Bishop cambió ciertos versos para conseguir estrofas que funcionaran como las de Paz y como las cajas de Cornell. Así, ante la imposibilidad de traducir la similitud entre “cuentas de vidrio” y “cuentos del tiempo”, ella escribe “tales of the time” y “beads of glass”, e intenta compensar la diferencia en otra estrofa en donde su lengua le permite establecer semejanzas como las que hay entre cuentos y cuentas. Así, aprovecha la ambigüedad de “commit” y escribe “One has to commit a painting”, said Degas, / ”the way one commits a crime”. El “hacer” del español parece quedarse corto frente a lo que “commit” consigue en inglés –sobre todo si recordamos algunas de las asociaciones de las cajas de Cornell. Así, también, cuando Paz escribió “vaso de encuentro de las reminiscencias”, en una estrofa en donde los otros dos versos rimaban al terminar con “visiones” y “constelaciones”, Bishop compensó la diferencia fonética entre “visions” y “constellations”, escribiendo “condensation” y “conversations”. El vaso de encuentro de las reminiscencias se convirtió en un “condensation flask for conversations”, que es una imagen adecuada a las cajas de Cornell. En este caso, Bishop dio más importancia a la forma de la estrofa que al sentido de la misma. La idea de “memoria” y “restos”, que hace tan entrañable a las “reminiscencias” se pierde en esa estrofa específica, pero ¿qué otra opción había si se quería conservar el eco de la rima?

La traducción de Bishop nos muestra las dificultades específicas debidas a la distancia entre las lenguas y también la posición que ella tiene frente al poema de Paz, las cajas de Cornell y el propio lenguaje. Las elecciones que tomó para su traducción nos hacen ver cómo funcionaban las cajas de Cornell, nos muestran un nivel de realidad más (el de la traducción) que se suma a los que ya habíamos

encontrado en la efrasis de Paz (los de las cajas de Cornell y la naturaleza muerta, los del poeta, los del poema, los de la lectora) y hacen evidente el anonimato de la naturaleza muerta que es consecuencia del ilusionismo al que el género nos somete.

De esta manera, la traducción se convierte en un metatexto del poema de Paz: un comentario crítico que subraya ciertas de las características de esa efrasis. Simon (1996) menciona ciertas prácticas de traducción que caracteriza como feministas y que identifica, siguiendo a Luise von Flotow, como el suplemento, el prefacio y pie de página, y el secuestro. La idea del suplemento resulta aquí particularmente interesante porque señala características que también tienen las efrasis y la naturaleza muerta. El suplemento es esencialmente paradójico porque significa tanto algo que se añade para completar otra cosa, como algo que se añade a una cosa que ya estaba completa. Las cajas de Cornell (y aquí tal vez tendríamos que extender el comentario hasta el mundo y su relación con el lenguaje) estaban completas hasta antes del poema de Paz. Tenían su público, sus intérpretes, sus críticos. El poema de Paz establece una forma de entenderlas y, estemos o no de acuerdo con ella, desde el momento en que la leemos determina nuestra forma de ver las cajas (aunque sea porque la rechazamos). Lo mismo ocurre con el poema de Paz frente a la traducción de Bishop: la cita de Degas, ¿será una traducción paciana del francés?, ¿no será incluso --podríamos pensar por lo acertado del “commit” inglés-- una traducción de una cita en esta última lengua? Gracias a la traducción de Bishop disfrutamos con más gusto las “reminiscencias” de la versión en español o aceptamos los cambios en los pronombres. Así que las compensaciones de Bishop son suplementos que, como la efrasis, señalan algo que ya estaba completo y lo cambian. Pero, ¿en realidad lo que había antes ya estaba completo? El carácter

paradójico al que nos referimos anteriormente (tanto del suplemento como de la naturaleza muerta) se hace evidente: ¿existe el mundo sin nuestra conciencia del mismo debida al lenguaje?, ¿existían los objetos y apariciones en las cajas de Cornell antes del poema de Paz?, ¿sabíamos que “commit” podía usarse tanto para “cometer un crimen” como para “hacer un cuadro”?, ¿habríamos pensado que las asociaciones entre estas dos formas de significado de “commit” eran similares a las de una canica azul en una cápsula de porcelana y el agua en una fuente? La traducción del poema de Paz nos hace ver esa falta a la que nuestro lenguaje siempre alude. De esta forma resulta también ser un comentario autorreferente: es un texto que nos deja ver cómo funciona y comenta sobre sí mismo.

Cuando presentamos las principales teorías efrásticas mencionamos que la efrasis era para algunos un mero ornamento, un capricho estilístico que únicamente detenía la secuencia narrativa. También vimos cómo, por ejemplo en el caso del escudo de Aquiles en *La Ilíada*, el fragmento efrástico cumplía otras funciones muy distintas a la de ser una mera filigrana: era un símbolo del mundo que Homero quería conservar, una sinécdoque de la civilización que se perdería por la guerra, una interrupción narrativa utilizada como un recurso por el poeta para no mandar a Aquiles a morir... Así, era un fragmento de la historia de la guerra de Troya que completaba (resumía, simbolizaba) la historia de la guerra de Troya. Así también, la traducción continúa y completa el proceso de significación de su “original”. Benjamin (1968) se había ya referido a ello de diferentes formas:

In translation the original rises into a higher and purer linguistic air, as it were. It cannot live there permanently, to be sure, and it certainly does not

reach it in its entirety. Yet, in a singularly impressive manner, at least it points the way to his region: the predestined, hitherto inaccessible realm of reconciliation and fulfillment of languages. The transfer can never be total, but what reaches this region is that element in a translation which goes beyond transmittal of subject matter. This nucleus is best defined as the element that does not lend itself to translation[...] While content and language form a certain unity in the original, like a fruit and its skin, the language of the translation envelops its content like a royal robe with ample folds. (76)

En este fragmento Benjamin subraya el nuevo lugar que le da la traducción al original. En esta parte estoy totalmente de acuerdo con él y me recuerda lo que Bassnett escribió respecto a que la gran diferencia entre un texto y una interpretación del mismo (ella utiliza el término “metatexto” y en él incluye tanto a la traducción como a las diversas lecturas del texto) es que el primero se encuentra “fijo” en un tiempo y un lugar, mientras que el segundo varía. Sólo existe una *Divina Comedia* (dice Bassnett), pero hay innumerables lecturas de la misma y, en teoría, innumerables traducciones.(1991, 101).

Al final de la última cita de Benjamin, parecería que él estaría de acuerdo con Frost cuando decía que la poesía era lo que se perdía al traducir. Sin embargo, en realidad Benjamin no piensa que la traducción sea imposible; al especificar que se trata de uno de los modos literarios y explicar en qué consiste dicha especificidad, escribe:

Fragments of a vessel which are to be glued together must match one another in the smallest details, although they need not to be like one another. In the same way a translation instead of resembling the meaning of the original, must lovingly and in detail incorporate the original's mode of signification, thus making both the original and the translation recognizable as fragments of a greater language, just as fragments are part of a vessel" (1968, 74).

Claro que detrás de estas líneas se encuentra la creencia en un lenguaje original que se habría perdido, "fragmentado", según nos cuenta la historia de Babel. Lo que me interesa aquí no es establecer, como Benjamin, que una traducción señala ese lenguaje original perdido que incluiría todas las lenguas.⁶ El punto importante es el de conseguir que una traducción haga notar la forma en la cual su original construía el sentido. Los contornos de los fragmentos del idioma de la traducción nos obligan a notar los contornos del idioma del poema a traducir, nos obligan a ver lo que tal vez no habíamos visto.

Refirámonos ahora a las otras dos prácticas de traducción mencionadas por Simon, los prefacios y notas a pie de página, y el secuestro, para poder ver otras características de la traducción de Bishop. Los prefacios y los pies de página han sido prácticas recurrentes que acompañan a la traducción. Sólo consideremos que el ensayo de Benjamin al que nos hemos referido antes era la Introducción a su traducción de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Recordemos también que

⁶ En un interesantísimo ensayo, Vinay Dharwadker (1999, 128) argumenta que es posible hablar de un lenguaje original perdido para el caso de las lenguas modernas europeas que sí tienen raíces comunes y que tienen la historia de Babel como contexto, pero se niega a creer en una lengua como a la que Benjamin se refiere y que emparentara las lenguas germánicas, romances, indo-arias y dravidianas. El ensayo también se opone a diversos puntos de vista

Ortega y Gasset abogaba por una traducción que fuera, como una ciencia, muy clara, aunque fea. La fealdad se debería a las notas al pie de página que serían necesarias para obtener la anhelada claridad (Ortega y Gasset, 1992, 111). Tanto los prefacios como las notas dirigen la atención al proceso de la traducción, a las elecciones que se tuvieron que hacer, a los problemas de encontrar la palabra necesaria y exacta. Así, Simon (1996) retoma el comentario de Godard respecto a la naturaleza “metonímica” de la traducción y escribe: “According to this theory, translation is not a ‘carryng across, but a reworking of meaning” (23). La traducción es, entonces, la continuación del proceso de creación de significados y los hace circular dentro de una red nueva de discursos sociales y textos, lo cual, como ya hemos dicho, resulta muy claro en nuestro ejemplo. Bishop, para obtener una estrofa rimada, cambia las imágenes creadas en español por otras que en inglés parecen continuar el proceso de creación disparado por Cornell y Paz.

Esta circulación de significados en nuevos contextos nos recuerda el carácter eminentemente intertextual de toda traducción y, como en el caso de la efrasis, nos regresa a la idea de repetición: a las naturalezas muertas que representan objetos de arte, a los poemas sobre obras plásticas, a los poemas que buscan repetir otros poemas en otra lengua, a los poemas en los cuales el poeta intenta borrarse en su tema y sólo repetir lo que se ha dicho.

Para explicar la técnica de traducción denominada secuestro (*hijacking*), Simon señala que se trata de uno de los aspectos más controvertidos y problemáticos de la traducción porque supone la apropiación de un texto cuyas intenciones no eran originalmente las mismas de la traductora. Como ejemplos ella

que Benjamin apuntó, como el que, en el caso de la traducción, no es importante quien lee o que la traductibilidad es una propiedad intrínseca del texto original.

menciona la traducción de las *Fables* de Lafontaine al *creole* haitiano durante el siglo XIX o la utilización del slang de Quebec, anglizado, utilizado para representar algunas obras de Shakespeare en el siglo XX y subraya que se trata de traducciones que obligan a “[t]he reader or the audience to measure the distance between the conventional language of prestige and nascent forms of literary language” (16). Sin embargo, Simon no cree que esta práctica tenga como única opción la violencia en contra del original ni su transgresión. “Feminist translation implies extending and developing the intention of the original text, not deforming it” (16).

A donde quiero llegar con esto es al análisis de la diferencia más notable entre la traducción de Bishop y el poema de Paz. Me refiero a la estrofa 6. “Where things hurry away from their names” no es lo mismo que “Donde las cosas se aligeran de sus nombres”. La maravillosa imagen surrealista de las cosas volando, escapando de sus nombres se opondría a lo que acabamos de mencionar sobre la forma en la cual Cornell incluye objetos en sus cajas. Es muy distinto aligerarse de algo, sentir que uno ya no soporta ningún peso, a tener la necesidad de abandonar algo. Pero también se entiende la dificultad de decirlo en inglés. La única forma que se me ocurre surgió de una lectura de un fragmento de *Moby-Dick*. Ahab y su tripulación están a punto de escuchar al vigía anunciar que ha visto el chorro de la ballena. Así, se romperá el silencio que lo había acompañado hasta entonces:

But when, after spending this uniform interval there for several successive nights without uttering a simple sound; when, after all this silence, his unearthly voice was heard announcing that silvery, moon-lit jet, every reclining mariner started to his feet as if some winged spirit *had lighted* in

the rigging, and hailed the mortal crew. "There she blows!". (Melville, 1967, 219)

La traducción que revisé del pasaje (1986) usa "posar" para explicar lo que el espíritu hizo en el aparejo, para decir que se aligeró de su peso, que ya no lo sostiene más y el barco lo ayuda, como los marineros al levantarse de su larga espera. Es en este sentido que "aligerar" puede decirse en inglés. ¿Pero puede decirse algo así como "Where things lighten [of their names]"? Parece que a Bishop no le gustó (tal vez, además de porque el verbo es transitivo en inglés, por las asociaciones con "luz", "encender" que también tiene la palabra en inglés) y su cambio sí tiene consecuencias para la versión en inglés. Al escapar las cosas de su nombre, se vuelven lo que no eran antes. Ahora bien, si recordamos lo que mencionamos sobre la metáfora en Paz, veremos que peine de una niña huyó de su nombre y se convirtió en un arpa. En el trabajo de Cornell no ocurría así y parecía que la idea era mantener la casi intangibilidad de las cosas; en Paz, según la traducción de Bishop, las cosas terminaron por escaparse de su nombre y encontraron otro gracias al poder de la metáfora. La versión en inglés extiende el movimiento iniciado por Paz y muestra la distancia entre la obra propia, la de Paz y la de Cornell; el verso al que ahora nos estamos refiriendo es un guiño de la traductora que funciona como un secuestro, un metatexto que comenta sobre la diferencia entre Paz y Cornell.

Mencionamos ya que Cornell subrayaba la fragilidad de las relaciones con los objetos del mundo y que Paz, gracias a sus metáforas en este caso, consideraba que dichas relaciones existían y tenían fuerza. De ahí, la esperanza efrástica patente en

su poema. Pero, ¿cuál es la posición de Bishop al respecto? ¿Cree ella que el lenguaje puede comunicarnos con el mundo? Aunque en la traducción de Bishop no tenemos mayores indicaciones al respecto, si analizamos lo que ella hace en uno de sus poemas, podremos responder estas preguntas. El poema al que me refiero es “At the Fishhouses”, del cual transcribo un fragmento (Bishop, 1994, 64):

If you would dip your hand in,
 your wrist would ache immediately,
 your bones would begin to ache and your hand would burn
 as if the water were a transmutation of fire
 that feeds on stones and burns with a dark gray flame.
 If you tasted it, it would first taste bitter,
 then briny, then surely burn your tongue.
 It is like what we imagine knowledge to be:
 dark, salt, clear, moving, utterly free,
 drawn from the cold hard mouth
 of the world, derived from the rocky breasts
 forever, flowing and drawn, and since
 our knowledge is historical, flowing, and flown.

Según Daniel Hoffman (1979), este fragmento es sobre los abismos en los cuales tenemos que perdernos para encontrarnos. En la experiencia secular de sumergirse en el agua y de conocer queda implícito un significado religioso (que se refuerza por la imagen de San Pedro que aparece al inicio del poema: “Although it is a cold evening, / down by one of the fishhouses / an old man sits netting, / his net, in the gloaming almost invisible, / a dark purple-brown, / and his shuttle worn and polished (Bishop, 1994, 64). Según Hoffman,

In this poem depths are arrived at through the clarity of invocations, the truths at first hidden revealing themselves through the inner nature of language itself rather than by any conscious manipulation of puns in search of ambiguities (1979, 480).

Bishop, nombrando y describiendo con precisión intenta mostrar los misterios que la rodean: es una observadora frente a un mundo extraño y poderoso. Alguna vez escribió sobre Darwin: “One admires the beautiful solid case being built up out of his endless, heroic observations, almost unconscious or automatic –and then comes a sudden relaxation, a forgetful phrase, and one feels the strangeness of his undertaking, sees the lonely young man, his eyes fixed on facts and minute details, sinking or sliding giddily off into the unknown”. (Bishop, cit. por Baym, 2003, 2714). Lo mismo podríamos decir de ella.

Terminemos este comentario sobre la traducción de Bishop recordando otros aspectos del ensayo de Benjamin sobre la traducción. Para él, la sustancia esencial de una obra literaria es lo que contiene además de mera información –“the unfathomable”, “the mysterious”, the “poetic”, son los términos que él usa—y eso es lo que el buen traductor sabe que tiene que traducir. La búsqueda de Bishop de las palabras exactas intenta crear también una ilusión de transparencia con el mundo, como la de muchas naturalezas muertas. Benjamin también alude a cierta “transparencia” que la traducción debe conseguir:

A real translation is transparent; it does not cover the original, does not block its light, but allows the pure language, as though reinforced by its own

medium, to shine upon the original all the more fully. This may be achieved, above all, by a literal rendering of the syntax which proves words rather than sentences to be the primary element of the translator. For if the sentence is the wall before the language of the original, literalness is the arcade (1968, 80).

Para Benjamin, la mejor traducción es entonces una hecha palabra por palabra, una que muestre en la nueva lengua la extrañeza de la lengua anterior: “Just as a tangent touches a circle lightly and at but one point, with this touch rather than with the pint setting the law according to which it is to continue on its straight path to infinity, a translation touches the original lightly and only at the infinitely small point of the sense, thereupon pursuing its own course according to the laws of fidelity in the freedom of linguistic flux” (81). Esta cita me lleva a donde quería llegar. Para Benjamin, las traducciones que Holderlin hizo de las obras de Sófocles son el perfecto ejemplo de lo que una traducción tiene que hacer: “in [translations] meaning plunges from abyss to abyss until it threatens to become lost in the bottomless depths of language” (82). No puedo evitar pensar en Cornell intentando explicar cómo funciona su memoria, ni en la poesía de Bishop: siempre señalando algo más extenso y más allá de lo que con palabras podemos conseguir. Bishop sabe que ese no es el caso de Paz y su traducción lo hace evidente al comentarlo.

Al inicio de este capítulo nos referimos a la diferencia entre la megalografía (la representación de las cosas importantes) y la ropografía (la representación de las cosas sin importancia). Bryson (1990) sostiene que se trata de categorías que

siempre se entrelazan y que el desarrollo completo de la naturaleza muerta depende de la desaparición del equilibrio y la moderación clásicos ejemplificados por la *sophrosyne*, o evasión de los extremos:

the idea of the humble life, of creatural necessity and dependence on nature, is countered by its opposite, the power of capital and of representation to break away from what is creatural and to replace it with what is artificial or simulated. One effect of this dual structure is to hold in check still life's capacity to explore the 'world without importance' for its own sake: what prevents that is precisely the commitment to the presentation of culture as circulating between luxury and necessity in a continuous cycle (62).

Según él, estos equilibrio y moderación constantemente nos recuerdan que junto a la sofisticación existe también una realidad terrena, directamente aprehendida, y al mismo tiempo muestran a una versión rústica de la vida la posibilidad de sobreponerse a la necesidad gracias a la organización cultural, el refinamiento y el juego simbólico. La naturaleza muerta entonces intenta separar estos lazos y únicamente referirse a las cosas que no son importantes. Los efectos que se logran al hacer esto son variados y Bryson los explica con el trabajo de los pintores españoles Juan Sánchez Cotán (1561-1627) y Francisco Zurbarán (1598-1664). Su argumentación es sorprendente y quiero seguirla para, después, relacionarla con los efectos de las naturalezas muertas de van Gogh y del poema de Olga Orozco sobre el cuadro "Botines con lazos", del holandés.

Al hablar específicamente de los bodegones de Sánchez Cotán, Bryson menciona que invierten el punto de vista común porque se ocupan de lo que tiene

menos importancia (el contenido de una despensa) y le dirigen la atención que únicamente tienen las cosas de gran valor:

The process can be followed in either a “descending” or and “ascending” scale. From one point of view, the worldly scale of importance is deliberately assaulted by plunging attention downwards, forcing the eye to discover in the trivial base of life intensities and subtleties which are normally ascribed to things of great worth; this is the descending movement, involving a humiliation of attention and of the self. From another point of view, the result is that what is valueless becomes priceless: by detaining attention in this humble milieu, by imprisoning the eye in this dungeon-like space, attention itself gains the power to transfigure the commonplace, and it is rewarded by being given objects in which it may find a fascination commensurate with its own discovered strengths (64).

La pintura de Sánchez Cotán nos pide que olvidemos lo que hemos aprendido respecto a la forma de ver las cosas y que veamos lo que no es importante, lo que nos han enseñado a no considerar. Su estrategia es el hiperrealismo y gracias a él rechaza las imágenes desenfocadas e inestables que estamos acostumbrados a ver; además, elimina la interferencia de la atracción del mundo y obliga a la visión a darse cuenta de sus propios poderes. El detalle de los cuadros de Sánchez Cotán impide que simplifiquemos lo que vemos y nos obliga a seguir viendo. Sin embargo, en ellos no hay ninguna referencia al apetito, al deseo de comer:

All Cotán's still lifes are rooted in the outlook of monasticism, specifically the monasticism of the Chartusians, whose order Cotán joined as a lay brother in Toledo in 1603. What distinguishes the Chartusian rule is the stress on solitude over communal life: monks live in individual cells, where they pray, study –and eat—alone, meeting only for the night office, morning mass and afternoon vespers [...] Absent from Cotán's work is any conception of nourishment as involving the conviviality of the meal (66).

En su lugar, Sánchez Cotán se preocupa por las formas de lo que pinta. Así, en su cuadro "Membrillo, col, melón y pepino", la atención matemática que da a la fruta y la verdura muestra un cálculo exacto según el cual la escena se contempla con interés científico, apartado de una perspectiva relacionada con el tacto, el olfato o el gusto. De esta forma, la fruta es una esfera que gira sobre su eje, una bola de capas concéntricas que también se mueve alrededor de un eje vertical, una elipse con un segmento cortado, mismo al cual el pepino, la última figura del cuadro, también recuerda. La forma que la disposición de todos estos elementos sigue es la de una curva logarítmica: "it follows a series of harmonic or musical proportions with the vertical co-ordinates of the curve exactly marked by the strings" (69). Pareciera que se intenta suprimir el cuerpo como origen del espacio y quitar la responsabilidad que tiene el artista sobre lo que pinta para dársela a algo más, en este caso la matemática:

Cotán's renunciation of composition is a further, private act of self-negation. He approaches painting in terms of a discipline, or ritual: always the same *cantarero*, which one must assume has been painted in first, as a blank

template; always the same recurring elements, the light greens and yellows against the grey ground, the same scale, the same size of frame. To alter any of these would be to allow too much room for personal self-assertion, and the pride of creativity; down to its last details the painting must be presented as the result of discovery, not invention, a picture of the work of God that completely effaces the hand of man (in Cotán's visible brushwork would be like blasphemy) (70).

Ahora bien, este procedimiento, el hiperrealismo, no es el único mediante el cual la naturaleza muerta consiguió transfigurar lo mundano. Bryson menciona cómo en el trabajo de Zurbarán la atención no se dirige tanto a la comida sino a los objetos que la rodean. Así, en su *Bodegón*, cada vasija registra y dramatiza la historia de su manufactura. Los cacharros de barro parecen remitirnos al torno del ceramista y a las manos que moldearon la arcilla: el primer cántaro exhibe el trabajo de alguna herramienta que la marcó cuando aún estaba fresca; el alargado cuello de la siguiente pieza sólo pudo deberse a la maestría de quien también realizó las franjas que lo adornan; el canto de la siguiente vasija muestra también la huella de las manos que lo tornearon y el último cacharro nos remite al trabajo en metal que incluye el grabado, el cincelado y el pulido. A diferencia de los cuadros de Sánchez Cotán, esta naturaleza muerta hace referencia a las manos que construyeron los objetos y a las manos que los utilizarán. El espacio entre los objetos y el oscuro fondo del cuadro se oponen a la idea del punto de fuga que la perspectiva albertiana utilizaba para hacer del cuadro una ventana:

The depth of field is shallow to a degree, and indeed contradictory clues make it difficult to construct the scene in depth at all [...] Such space is normally “dark”, in the sense that gesture structures it with only partial reference to the eye: gestures, which depend on repetition and routine, can operate without constant monitoring, and for this reason theirs is the preterite domain of the “overlooked”. But Zurbarán floods this normally darkened and nonoptical space with brilliant, raking light. This is the device whereby vision is to be aroused from its habits of sloth and inertia, and made to see (73).

Bryson resalta el hecho de que un espacio que parecería coherente táctilmente hablando, se ilumina de manera dramática; así, el claroscuro construye una línea que divide la oscuridad de la claridad y que crea formas dirigidas al ojo que no corresponden a nada conocido por el tacto. Se intenta separar las formas que el ojo revela sobriamente de las del espacio táctil establecido. De ahí la contradicción entre la textura de la fruta del cuadro “Limonos, naranjas, taza y rosa” y el aspecto artificial que adquiere debido a la luz tan brillante que refleja. El cuadro no invita a su público a tocarlo, sólo se le exige verlo:

It is hard to imagine a composition that more self-consciously *expects* the spectator’s gaze, or more advertently turns towards it. Yet this awareness of the viewers presence is unaccompanied by any sign of welcome or of ushering in. Hence the feeling of impassiveness, of a protocol of distance (74).

Quien observa estos cuadros se ve obligado a olvidar cualquier idea táctil o cualquier espacio dotado de movimiento; si así lo hiciera, sentiría que es un intruso:

As with Cotán, there is a sense of reproof and correction offered to a mode of vision that inhabits the world benightedly, in the shadow zone of gestural repetitions and muscular routines. The painting is severe in the demands on perception: the flooding of the darkened world with light is painful as the eye is strung into action, and disused optical pathways are re-opened and switched to current. But the strain is necessary, if vision is to rise above the fallen world. (76)

Entonces, las naturalezas muertas de estos dos pintores españoles otorgan la habilidad de ver lo insignificante con una visión más clara (gracias al hiperrealismo o el claroscuro añadido a la representación de la textura de los objetos); son cuadros que se presentan como dones espirituales que, y recordemos el argumento de Mitchell que presentamos en el capítulo 2, pintan lo invisible. Ahora bien, esto no quiere decir que se dejen llevar por la imaginación: siempre regresan a lo familiar en busca de la sobriedad y el autocontrol exigidos; intentan alejarse de la ilusión para recordar que la visión tiene un lugar y poderes específicos. Al hacernos conscientes de las cosas que normalmente dejamos de ver porque son muy comunes, al volverlas visibles, el campo visual parece perder toda familiaridad. Así, “[d]efamiliarisation confers on these things a dramatic objecthood, but the intensity of the perception at work makes for such an excess of brilliance and focus that the image and its objects seem not-quite of this world” (87). Ambos pintores enseñan a nuestra visión a funcionar de otra forma, pero siempre evitando atravesar el límite

entre lo real y lo imaginario. El peligro de hacerlo queda resumido en la siguiente cita::

When driven to extremes, hyper-attention not only produces an interval between the perceiving self and objects; it separates the self from other selves. The subject *stares* or *glares* at the world. Still life can hardly avoid quickening attention, but beyond a certain point the self becomes enclosed within itself, saturated with perceptions now of a manic or obsessional intensity (87-88).

Las naturalezas muertas de van Gogh son ejemplos en los cuales estos márgenes se traspasan. En ellas, los objetos dejan de tener las características que tradicionalmente se les asignaban en el género para convertirse en “retratos” de quien los pinta, depositarios de la historia personal del pintor. Este es uno de los elementos que vamos a analizar en el cuadro de van Gogh “Zapatos con lazos” y en el poema de Olga Orozco “Botines con lazos’ de Vincent Van Gogh”. Se trata de obras que cuestionan el impulso que hemos mencionado de la naturaleza muerta en el cual lo representado niega cualquier participación de una persona específica (recordemos que una forma de entender los cuadros de Sánchez Cotán era como actos privados de auto negación), bien sea el espectador o el creador de la obra. Son también obras que utilizan el extrañamiento (defamiliarización) para obligar a sus receptores a ver de otra forma (en el caso de van Gogh, convirtiendo a la naturaleza muerta en un retrato, en Orozco, gracias a la metáfora). Así, el protocolo de

distancia resultado de las naturalezas muertas de los pintores españoles a los cuales nos acabamos de referir, se colapsa.

Veamos, ahora sí, el poema de Orozco (1998, 28-30) y el cuadro de van Gogh antes de seguir con estas ideas:

Botines con lazos, de Vincent Van Gogh

de Olga Orozco

¿Son dos extraños fósiles,
emisarios sombríos de una fauna sepultada en un bosque de carbón,
que vienen a reclamar un óbolo de luz para sus muertos?
¿Son ídolos de piedra,
cascotes desprendidos del obraje de los más tristes sueños?
¿O son moldes de hierro
para fraguar los pasos a imagen del martirio y a semejanza de la
penitencia?

Son tus viejos botines, infortunado Vincent,
hechos a la medida de un abismo interior, como las ortopedias del exilio;
dos lonjas de tormento curtidas por el betún de la pobreza,
embalsamadas por lloviznas agrias,
con unos lazos sueltos que solamente trenzan el desamparo con la soledad,
pero con duros contrafuertes para que sea exiguo el juego del destino
para que te acorrale contra el muro la ronda de los cuervos.

Pero son tus botines, perfectos en su género de asilo,
modelos para atar a cada ráfaga de alucinada travesía,
fieles como tu silla, tus ojos y tu Biblia.
aferrados a ti como zarpas fatales desde las plantas hasta los tobillos,
desde Groot Zundert hasta la posada del infierno final,
es inútil que quieran sepultar tus raíces en una casa hundida en el rescoldo,

en el barro bruñido, el brillo de las velas y el íntimo calor de las patatas,
porque una y otra vez tropiezan con el filo de la mutilación,
porque una y otra vez los aspira hacia arriba la tromba que no entienden:
tu fuga de evadido como un vértigo azul, como un cráter de fuego.

Botines de trinchera, inermes en la batalla del vendaval y el alma:
han girado contigo en todas las vorágines del cielo
y han caído en la trampa de tu hoguera oculta bajo el incendio de los
campos, sin encontrar jamás una salida,
por más que pisoteen esas flores fanáticas que zumban como abejorros
amarillos,
esos soles furiosos que atruenan contra tu oreja, tan distante,
perdida como un pálido rehén entre los torbellinos de otro mundo.

Botines de tribunal, a tientas en la noche del patíbulo,
sin otro resplandor que unos pobres destellos arrancados al pedernal
de la locura,
entre los que hay un pájaro abatido en medio de su vuelo:
el extraño, remoto anuncio blanco de una negra sentencia.
Resuenan dando tumbos de ataúd al subir la escalera,
vacilan junto al lecho donde se precipitan vidrios de increíbles visiones,
trizado por una bala el árido universo,
y dejan caer a lentas sacudidas el balance de polvo tormentoso
adherido a sus suelas.

Ahora husmean la manta de hiedra que recubre tu sueño junto a Theo,
allá, en el irreversible Auvers-sur-Oise,
y escarban otra tumba entre los andamiajes de la inmensa tiniebla.
Son botines de adiós, de siempre y nunca, de hambriento funeral:
se buscan en la memoria de tu muerte.

Anteriormente nos referimos a las tres zonas culturales en cuya intersección, según Bryson, se encontraba el género de la naturaleza muerta: la de los objetos de nuestro espacio personal, la de las jerarquías asociadas a los mismos y a su representación, y la de las especificidades propias del género mismo. Refiriéndose sobre todo a la primera de dichas zonas, este crítico menciona que, como parte de una familia cultural, tenemos una serie de accesorios que se ajustan de forma exacta a las necesidades de nuestro cuerpo(144). Las jarras, los vasos, los peines, los libros, las hojas de papel, las tijeras, los zapatos son parte de un legado que nos dejaron generaciones anteriores, que atravesaron condiciones materiales similares a las nuestras, y que les permitió sobreponerse a distintas adversidades. Sin embargo, aunque las formas de estos objetos han permanecido casi invariables a lo largo de los siglos,

when looked at from outside [such as they are in a still life] they appear pathetic and lost: they have the look of dead men's clothes. Though to each user they are unique, bearing an individual accent and all the distinctness of a personal scent, when glimpsed from outside the nest of habit woven by the body for itself, they are simply junk, personal waste. And not just the personal effects, all of the artifacts surrounding the body share this fate of imminent reversion to debris (144).

Bryson va aún más allá y considera que el destino de estos objetos que nos rodean atestigua nuestra propia fragilidad como creaturas y nuestro eminente deterioro. Recordemos el motivo del *memento mori* al que ya nos referimos anteriormente y

que resulta recurrente en el género. La originalidad que tenemos como individuos, lo que distingue nuestra historia personal, se ve amenazada porque “we are all destined to the same actions, of appetite or comfort or hygiene [...] Persons become exactly interchangeable” (145), concluye Bryson.

Aunque esta última argumentación pudiera considerarse radical, en la crítica de arte es posible identificarla en el caso del género que nos ocupa. Por ejemplo, si pensamos específicamente en el cuadro “Botines con lazo”, Meyer Shapiro 1994 contradice a Heidegger al identificar al dueño de los zapatos representados. Heidegger dice que se trata de los zapatos de una campesina: “A pair of peasant shoes and nothing more. And yet. From the dark opening of the worn insides of the shoes the toilsome tread of the worker stands forth. In the stiffly solid heaviness of the shoes there is the accumulated tenacity of her slow trudge “ (cit. por Shapiro, 1994, 135); Shapiro argumenta que, “But from neither of these pictures, nor from any of the others [where he depicted shoes] could one properly say that a painting of shoes by van Gogh expresses the being or essence of a peasant woman’s shoes and her relation to nature and work; they are the shoes of the artist, by the time a man of the town and city” (138). Shapiro menciona que, a pesar de que el filósofo alemán sabía que van Gogh había pintado varios cuadros de zapatos (ocho según Shapiro), jamás identificó el cuadro al que se refería, “Professor Heidegger is aware that van Gogh painted such shoes several times, but he does not identify the picture he has in mind, as if the different versions (were) interchangeable, all disclosing the same truth” (138). La verdad es que ni el mismo Shapiro pudo identificar a qué cuadro se refería Heidegger, por lo que tuvo que preguntarle. Es más, cuando el



“Zapatos con lazos”
Vincent van Gogh

filósofo le especificó el cuadro, Shapiro siguió pensando que se trataba de los zapatos del artista y no los de una campesina.

Esta posibilidad de intercambiar dueños y la expulsión del ser humano de la representación son, entonces, características de las naturalezas muertas; en ellas, se presentan objetos que, a falta de seres humanos, se encuentran embrujados sólo por sombras: la sombra de quien los posee, la sombra de quien los usa, la sombra de generaciones pasadas. Los primeros versos del poema de Orozco pueden leerse como una articulación de esta situación: ¿Son los zapatos restos de los muertos? ¿Son ídolos del pasado que embrujan, persiguen, arrojan su sombra sobre el presente? ¿O son moldes para los pasos de una penitente específica?

Una de las razones por las cuales me gusta este poema es que, aunque sus otras estrofas –como veremos en un momento— luchan en contra de esta depersonalización e intercambiabilidad características de una naturaleza muerta, la primera establece y cuestiona que somos parte de una familia cultural y que los objetos que nos rodean son prueba de ello. A partir de la segunda estrofa, los botines con lazos tienen dueño: Vincent, a quien parece dirigirse el poema. Así, Orozco presenta uno de los rasgos principales de la pintura de van Gogh, que lo diferencia de todo lo que se había hecho hasta entonces. Varios críticos de arte han mencionado la manera en la cual los objetos representados por el holandés se transformaban debido a su “hipersensibilidad perceptual”. La intrusión de su vida en las naturalezas muertas convirtió a cada uno de los objetos representados en un símbolo muy personal: una Biblia simboliza la herencia que su padre, un pastor protestante le dejó, además de su propio pasado como misionero en las fábricas belgas. El libro aparece abierto junto a

the marginal presence of the small paperback volume of Zola's *La Joie de Vivre* (a modest statement of van Gogh's contrasted alternative to the great massive Bible and exposed text of the opened Bible), [with the contrast] he acknowledges his respect for his deceased minister father and alludes to his own Christian past, but also affirms his devotion to the secular lessons of his admired living author (Shapiro, 1994, 149).

En los cuadros en los que representó su silla y la de Gauguin ocurre lo mismo: la primera es sencilla, sin pretensiones; una silla de paja y madera sobre un suelo de barro rojo. William Hardy explica que, al distorsionar la perspectiva del suelo y la pata de la silla, “van Gogh imposed his own personality upon the work, stressing the subjectivity of his view. The pipe, handkerchief and tobacco give a focus to the picture in both narrative and pictorial terms, providing a note of neutral white at the center of the interplay of cool and warm hues” (2).

La silla de Gauguin, en cambio, es más sofisticada. Se encuentra sobre una alfombra llena de flores y la madera con la que está hecha parece mucho más fina; en vez de paja, la silla está hecha de tela y los objetos en ella (unos libros y una vela) implican actividades más complejas que las de los objetos de la silla de van Gogh: “Throughout his life van Gogh preferred the company of poorer working people over those of an aristocratic background [...] Gauguin's chair is far more lavish and ornate. Arguably van Gogh perceived himself much more in the vein of the hard working peasants he painted so often, and a far less a worldly [...] bon vivant such as Gauguin” (3). Entonces, las sillas pintadas por van Gogh son retratos

simbólicos de sus dueños; son naturalezas muertas que hacen referencia a los dueños de los objetos que representan.

De una forma similar, sus zapatos son símbolos de “his lifelong practice of walking, and an ideal of life as a pilgrimage, a perpetual change of experience” (Shapiro, 1994, 147). En otros cuadros, los códigos tradicionales de la perspectiva se derrumban: los objetos se distorsionan, dilatan, se salen de su lugar según el dolor y el desequilibrio que el pintor sentía; su selección de colores intentaba “[to] express the terrible passions of humanity” (196) (incluso Gauguin consideraba que sus contrastes eran muy radicales).

Con su uso de símbolos personales, con su selección de colores, con sus distorsiones, Van Gogh obliga a su público a encontrar un dueño, un usuario, un individuo específico. Ésta es una razón por la cual Shapiro llama a los cuadros de zapatos de van Gogh, “veridical portraits of aging shoes”, cosas inseparables de su cuerpo, “memorable to his reacting self-awareness” (139-140); son figuras que representan

strains of movement, fatigue, pressure, heaviness –the burden of the erect body in its contact with the ground. They mark our inescapable position on the earth. To “be in someone’s shoes” is to be in his predicament or his station in life. For an artist to isolate his worn shoes as the subject of a picture is for him to convey a concern with the fatalities of his social being. Not only the shoes as an instrument of use, though the landscape painter as a worker in the fields shares something of the peasant’s life outdoors, but the shoes as ‘a portion of the self’ [...] are van Gogh’s revealing themes” (140).

Shapiro termina su ensayo llamando a los zapatos “a memorable piece of his own life, a sacred relic”, palabras muy semejantes a las del poema y que nos hacen pensar en que las actividades del poeta y las del crítico de arte son muy similares.

Peter Wagner (1996) se ha referido a esta semejanza e incluso ha matizado la definición de ecrasis para que no sólo incluya textos literarios:

We should drop, once and for all, the tacit assumption that the verbal representation of an image must be “literary” to qualify as ekphrasis -in our age of the arbitrary sign it has become extremely difficult to distinguish between a “literary” and a “critical text”. If ekphrasis is “the verbal representation of visual representation”, a definition most experts now seem to accept, the first part of the definition can only mean: *all verbal commentary / writing* (poems, critical assessments, art historical accounts) on images. All such writing is essentially ekphrastic: the difference between the critical and the literary versions is one of degree, not one of mode or kind” (14).

No quisiera aquí discutir qué es la literariedad (aunque a veces pienso que todo este trabajo es en esencia un intento de definirla), lo que sí quiero es resaltar un aspecto que ya debe ser obvio después de referirnos a tantas ecrasis: el papel que el poeta tiene como crítico de los cuadros a los que se refiere. De la misma manera en la cual los críticos de arte nos han enseñado a ver ciertas cosas en los cuadros, y a pasar otras por alto, la ecrasis guía nuestra reacción ante los cuadros que le dieron origen. Recordemos ya cómo la habíamos considerado un suplemento porque se

añadía a algo que ya estaba completo y, al mismo tiempo, lo completaba. Recordemos también el análisis que hicimos al poema de Atwood en el Capítulo 3.

Si regresamos ahora al poema veremos que presenta el carácter distintivo de los cuadros de van Gogh. Orozco también convierte, por medio de metáforas, los zapatos en símbolos de la vida atormentada del pintor: se convierten en lonjas de tormento, miden los abismos de la locura, y de la pobreza, y de la mutilación. El poema incluye la biografía del pintor, como los “Botines con lazos”, habiéndose convertido en retratos del artista, eran piezas memorables de la vida de van Gogh.

Orozco construye metáforas que se forman a partir de diversos campos semánticos; el de los zapatos (ortopedias, medidas, lazos, betún, contrafuertes, suelas); el de los eventos de la vida de van Gogh y de los lugares en los cuales ésta transcurrió (la pobreza, el exilio, la mutilación, la soledad, la evasión, los hostales, Groot Zundert –en donde van Gogh nació–, Auvers-sur-Oise –en donde murió–); el de otros cuadros (cuervos, espirales en el cielo, flores amarillas, remolinos del mundo, sillas, biblias); y el resultado es una poema con sintaxis deformada, con lógica que depende del esbozo de la vida de van Gogh, de su locura y su muerte. Consideremos versos como aquellos en los cuales los zapatos son modelos para atar, leales como sillas, ojos y biblias; o aquéllos en los cuales la oreja distante se pierde como un rehén en los remolinos de otro mundo. El último ejemplo al que me referiré ahora es, en la estrofa 5, la yuxtaposición y el hipérbaton del universo y los zapatos y la cama. (“Resuenan dando tumbos de ataúd al subir la escalera, / vacilan junto al lecho donde se precipitan vidrios de increíbles visiones, / trizado por una bala el árido universo, / y dejan caer a lentas sacudidas el balance de polvo tormentoso adherido a sus suelas”).

A pesar de que el poema depende de la interrelación de varias figuras, sólo voy a referirme a su uso de metáforas, ya que creo que su lógica depende de concatenaciones de las mismas. Anteriormente, al hablar del poema de Paz, vimos que la repetición de estructura de las estrofas, debida a la utilización de metáforas, era el único vínculo entre las estrofas (además de las cajas de Cornell), ya que el poema no funcionaba siguiendo una lógica temporal ni causal. La progresión más bien se debía a que la metáfora se iba volviendo un puente hacia el mundo hasta que llegaba a ser una forma de transfigurar dicho mundo (recordemos el peine que se volvía arpa y la traducción de Bishop que llamó nuestra atención al proceso al cambiar “Donde las cosas se aligeran de su nombre” por “Where things hurry away from their names”).

Como en el caso de “Objetos y apariciones” de Octavio Paz, también en “Botines con lazos” de Vincent Van Gogh la metáfora es un puente hacia el mundo. Orozco basa su poema en la sucesión de metáforas y, gracias a ello, nos presenta los zapatos de van Gogh de una manera que pretende mostrarnos otra forma de ver, una opción que intenta alejarse de la mera apariencia para llegar a la esencia de las cosas. Van Gogh buscaba lo mismo, como podemos ver en una de las cartas que escribió a su hermano (a quien también se nombra en el poema):

Dile a Serret *que a mí me desesperaría que mis figuras fueran exactas*; dile que no las quiero correctas desde un punto de vista académico. Dile que si fotografiara a un hombre que cava, la verdad es que *no cavaría*. Dile que encuentro admirables las figuras de Miguel Ángel, aunque las piernas sean decididamente demasiado largas, los muslos y las caderas demasiado anchos.

Dile que, a mis ojos, Millet y Lhermitte son por esto los verdaderos pintores, porque ellos no pintan las cosas como son, de acuerdo con un análisis somero y seco, sino como ellos, Millet, Lhermitte, Miguel Ángel, las sienten. Dile que mi gran anhelo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones, tales cambios en la realidad, para que salgan, pues ¡claro!... mentiras si se quiere, pero más verdaderas que la verdad literal (67).

Así se explican las distorsiones, las perspectivas, los colores en sus cuadros. Orozco parece estar en la misma búsqueda y la metáfora es su herramienta para conseguir esas “mentiras más verdaderas”.

Revisemos los conceptos que Ricoeur trabaja en relación a esta figura para entender mejor cómo Orozco construye su poema basándose en la reverberación que la figura incluye y cómo así obliga a quien lee el poema a participar activamente en el mismo y “colapsar” el protocolo de distancia característico de otras naturalezas muertas (las de Sánchez Cotán y Zurbarán, por ejemplo).

Según Ricoeur(1991), la teoría de la metáfora permite llevar el problema de la imagen desde la esfera de la percepción a la del lenguaje. Recordemos que en los conceptos que presentamos anteriormente relacionados con Merleau-Ponty y con Cornell la distancia entre estas esferas parecía insalvable. La forma en la cual se da este cambio es gracias a la *innovación semántica* característica del uso metafórico del lenguaje. La idea es acabar con la separación total entre el sentido, que es una dimensión lógica, y la “imagen”, que tiene una dimensión psicológica:

Likewise, image is relegated to the status of a weak impression, of a representative, of a sign substituted for an empirical presence. But the semantic operation of the metaphor appears to open the way to a joint reinterpretation of sense and representation. In the measure to which image gives a body, a contour, a shape to meaning, it is not confined to a role of accompaniment, of illustration, but participates in the *invention* of meaning (Ricoeur, 1991, 123).

Ahora bien, continúa Ricoeur, la imagen sólo podrá ocupar este lugar en la esfera semántica si deja la inestabilidad de la impresión sensible para llegar a la del lenguaje. Hay que renunciar a la idea de que las imágenes mentales son apéndices o sombras de lo que percibimos. Decir que nuestras imágenes se dicen antes de que se vean es olvidarnos de esa proposición falsa según la cual la imagen sería sobre todo y esencialmente una “escena” que aparece en cierto “teatro” mental ante la mirada de un “espectador” interno. Además también nos permite desechar esa otra proposición según la cual esta entidad mental sería el material a partir del cual conformamos nuestras ideas o conceptos abstractos, como si las imágenes fueran los ingredientes básicos de cierta supuesta alquimia mental.

Lo que Ricoeur quiere hacer es presentarnos un modelo de la forma en la cual nos relacionamos con el mundo que no se explique a través de diagramas como el de la cabeza con una vela dentro al que nos referimos en el Capítulo 2. Lo que está haciendo es derivar este modelo del lenguaje y no de la percepción. Creo que también Orozco, y toda la tradición que se oponía a representar sólo lo que el ojo veía, también intenta hacer esto. Pero vayamos por partes y regresemos a Ricoeur. Él entonces procede a examinar el caso de la imagen poética como un paradigma

que explicará el desplazamiento desde el ámbito de la percepción sensorial hasta el del lenguaje. A lo que intenta llegar es a la idea de resonancia o reverberación. En *La metáfora viva* (1980), él considera a la metáfora desde el punto de vista de la hermenéutica y la sugiere como esencial para entender lo que ocurre en literatura:

La transición al punto de vista hermenéutico corresponde al cambio de nivel que conduce de la frase al discurso propiamente dicho (poema, relato, ensayo, etc). Surge una nueva problemática relacionada con este nuevo punto de vista: no concierne a la *forma* de la metáfora en cuanto figura del discurso focalizada sobre la palabra; ni siquiera solo al *sentido* de la metáfora en cuanto instauración de una nueva pertinencia semántica, sino a la *referencia* del enunciado metafórico en cuanto poder de “redescribir la realidad”. Esta transición de la semántica a la hermeneútica encuentra su justificación fundamental en la conexión que existe en todo discurso entre el sentido, que es su organización interna, y la referencia, que es su poder relacionarse con una realidad exterior al lenguaje (14).

La metáfora es entonces una desviación en el uso de predicados al nivel del discurso y no sólo al nivel de una palabra. Lo que hay que explicar es la estrategia para regular el uso de predicados extraños (bizarros). En una oración metafórica se crea una impertinencia predicativa, esto es, se produce un choque entre campos semánticos. Así, en el poema de Olga Orozco se nos presenta una impertinencia predicativa cuando los zapatos son lonjas de tormento que están curtidas por el betún de la pobreza. Los campos semánticos que chocan entre sí son el de los

zapatos, el betún, las lonjas de piel que se curten para hacer zapatos, y el tormento y la pobreza de la vida del pintor.

Volvamos a Ricoeur. Según él, el choque semántico nos obliga a producir una nueva pertinencia predicativa, la metáfora. “In its turn, this new appropriateness, produced at the level of the entire sentence, creates, at the level of the isolated word, the extension of meaning by which classical rhetoric identified the metaphor” (1991, 124). Aquí es cuando la teoría de la metáfora puede ayudar a una teoría de la imaginación. Justo cuando intentamos explicar cómo unos botines pueden ser unas lonjas de tormento, justo cuando generamos un nuevo significado a partir de las ruinas de la predicación literal, es cuando la imaginación nos muestra su mediación particular y comenzamos a buscar semejanzas; la extrañeza predicativa nos obliga a hacerlo:

[This resemblance] consists of the *rapprochement* which suddenly abolishes the logical distance between previously remote semantic fields in order to engender the semantic clash which, in turn, creates the spark of meaning of metaphor. Imagination is the apperception, the sudden insight, of a new predicative pertinence, specifically a pertinence within impertinence. [Los botines pueden ser lonjas de tormento porque simbolizan la vida de su dueño, impregnada, empapada, abrigada (o lo contrario) por la pobreza] (125).

Ricoeur continúa explicando que podría entonces hablarse de una *asimilación predicativa*. Con “asimilación” quiere acentuar que no se trata sólo de registrar pasivamente una semejanza, sino que es una operación activa, que se relaciona y

surge de la aproximación (*rapprochement*) que el enunciado metafórico establece. Con “predicativa” quiere decir que el peso de la operación recae en la cópula del enunciado metafórico; en nuestro caso que “los botines *son* lonjas de tormento”. La imaginación tiene que hacer como “que ve”, como que observa la semejanza entre los botines y las lonjas de tormento.

Cada metáfora, sigue Ricoeur, choca contra una categorización anterior cuando une dos campos semánticos que anteriormente se encontraban muy distantes:

Yet, the idea of semantic impertinence preserves this: an order, logically antecedent, resists, and is not completely abolished by, the new pertinence. In effect, in order that there be a metaphor, it is necessary that I continue to perceive the previous incompatibility through the new compatibility. Therefore, predicative assimilation contains a new sort of tension, one no longer solely between subject and predicate, but between incompatibility and the new compatibility. Remoteness persists in closeness (125).

Para Ricoeur, la imaginación es la competencia para ver lo común gracias a la diferencia, sin acabar con ella: “[it] consists of producing the genre through the difference, again and beyond the difference, as in the concept, but in spite of the difference” (125). Así, nos ofrece una definición de metáfora sorprendente: “[it] is the figure of style which enables the preparatory stage to interrupt conceptual formation because, in the metaphorical process, the movement towards genre is arrested by the resistance of the difference and, in some way, intercepted by the figure of rethoric” (126).

Unos botines curtidos con el betún de la pobreza son botines pobres, botines de pobre, recubiertos, embalsamados, impregnados de ella y, al mismo tiempo, la pobreza no puede ser una sustancia grasa para mantener el calzado, un betún que recubra la piel. En este ser y no ser, la metáfora adquiere su fuerza. De ahí el término de resonancia y reverberación que utiliza Ricoeur y que explica refiriéndose a la experiencia de la lectura. Según él, esta experiencia sugiere que las imágenes que ejercen una función icónica (para él, el icono es la matriz de la nueva pertinencia semántica que nace del colapso de los tipos semánticos debido a la contradicción, es la esquematización de la atribución metafórica) en relación a las significaciones que van naciendo son imágenes “encadenadas” (bound), esto es, imágenes que se derivan de la dicción poética. Las imágenes que él llama “libres”, y que tienen las características de las imágenes descritas por la psicología (imágenes como representaciones pictóricas) interrumpen y desvían la lectura: “It is when we stop ourselves from reading and *dream* that we see in our mind’s eye scenes, pictures which escape the control of the meaning that they interrupt or divert. At the lower limit we rejoin the fascinating image described by Sartre as the self-deceptive attempt to possess magically the object of desire. But this last step represents a sort of relaxing of all the semantic tensions which constitute the metaphorical process” (128).

La pobreza no es una sustancia que curta los zapatos. No viene en un frasco ni se unta para conservar el calzado, pero si suspendemos nuestra atención a lo real “puede verse como” que impregna, como que empapa lo que toca y ¡claro! la imagen funciona a la perfección: en los zapatos distorsionados podemos leer la historia de la pobreza y el tormento de van Gogh. Y, sin embargo, nos sigue

resonando que no se trata de cera para el calzado, sigue reverberando el que lo abstracto del nombre “pobreza” no puede volverse tan “concreto” como para ser una crema.

Revisemos ahora, de *La metáfora viva* (1980), la manera en la cual Ricoeur explica cómo se interpreta la metáfora para ver cómo el protocolo de distancia que los cuadros de Zurbarán y Sánchez Cotán establecían desaparece porque quien interpreta necesita participar activamente. Según él: “Hay que suspender la referencia, en el sentido definido por las normas del discurso descriptivo, [esta suspensión] es la condición necesaria para extraer un modo más fundamental de referencia, que la interpretación tiene que explicitar” (Ricoeur, 308). La interpretación entonces estará buscando lo que Ricoeur llamó “metafóricamente verdadero” a diferencia de lo “literalmente verdadero” y de la mera falsedad (y recordemos la carta de van Gogh que citamos antes). Ahora bien, esta verdad metafórica, dice Ricoeur, se caracteriza por las siguientes proposiciones:

1.-La función poética intenta redescubrir la realidad por el camino de la ficción heurística (arte de inventar); 2.- La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia del discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento; y 3.- Podemos aventurarnos a hablar de verdad metafórica para designar la intención “realista” que se une al poder de redescubrimiento del lenguaje poético (332).

En este último punto, Ricoeur nota cierta paradoja, dicha tensión consiste en que “no hay otra forma de hacer justicia a la noción de verdad metafórica sin incluir el aspecto crítico del “no es” (literalmente) en la vehemencia ontológica del “es” (metafóricamente)” (334). “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 corresponden un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y además una referencia desdoblada [la verdad literal y la verdad metafórica]” (302).

Ya nos habíamos referido a este desdoblamiento en el Capítulo 2. El poema de Orozco se sitúa entonces en esa tradición para la cual la idea de semejanza, de iconicidad, no reside en algo parecido a una imagen material, sobre todo visual, sino en algo que nos enseña a ver las cosas de otra forma, más allá de lo meramente sensorial, y que puede dar cuenta (por reverberación) de lo que percibimos inconscientemente (como lo que buscaba Cornell), de lo que está más allá de lo aparente y, si recordamos el problema de cómo tener acceso al mundo, hasta de lo más aparente.

Así, los versos en los que se decía que los botines “son moldes de hierro / para fraguar los pasos a imagen del martirio y a semejanza de la penitencia” nos recuerdan la cita de Mitchell, que presentamos anteriormente, y que repito ahora, respecto a cierta tradición

which begins, of course, with the account of man’s creation “in the image and likeness” of God. The words we now translate as “image” (the Hebrew *tselem*, the Greek *eikon*, and the Latin *imago*) are probably understood, as the commentators never tire of telling us, not as material picture, but as an

abstract, general, spiritual “likeness”. The regular addition, after “image”, of the phrase “and likeness” (the Hebrew *demuth*, the Greek *homoioos*, and the Latin *similute*) is to be understood, not as adding new information, but as preventing a possible confusion: “image” is to be understood not as “picture” but “as likeness”, as matter of spiritual similarity (31).

Orozco escribe un poema con el mismo título del cuadro de van Gogh y se refiere al cuadro. Pero ella no intenta crear (o recrear) la imagen material visual con sus palabras. Intenta seguir los moldes de hierro de van Gogh y escribe a “imagen y semejanza” de la pintura, en donde la pintura no es sólo la madera, el lienzo, los colores, los pigmentos, las pinceladas, sino un abismo de percepciones, historias, sentimientos, hechos, memorias, deseos. El poema nos obliga a ver de otra forma, se constituye como un discurso “icónico” en donde tenemos “Cada palabra a imagen de otra luz, a semejanza de otro abismo, / cada una con su cortejo de constelaciones, con su nido de víboras, / pero dispuesta a tejer y destejer desde su propio costado el universo” (115).

CONCLUSIONES

Al comenzar esta tesis recordábamos que, para Roland Barthes (1990), la evaluación de un texto literario debía mostrar las múltiples entradas posibles al mismo. Debía derivarse de la práctica de una escritura que no se supone como la única entrada al texto y que se sabe sólo una posibilidad, entre muchas, para determinar las redes que lo atraviesan y conforman. Así, este estudio partió de la selección de una de las entradas a cierto tipo de textos poéticos, la ecfrosis, pero en ningún momento se asume como la interpretación única o como la clave para acercarse a “la verdad” del texto. Esta es la razón por la cual el análisis de cada uno de los poemas es diferente. Las teorías desarrolladas por los diferentes autores que presentamos en el primer capítulo pueden utilizarse para analizar cualquier ecfrosis; sin embargo, establecer una lista de conceptos a aplicar y un orden común que después se analizaran en cada uno de los poemas resultaría ser un ejercicio bastante árido. Perderíamos la diferencia de cada uno de los textos, la individualidad que lo caracteriza. Borrariamos esa calidad de “escribible” descrita por el crítico francés.

La tesis se presenta entonces como una práctica de escritura, como una metodología que, basada en el poder de las analogías (recordemos lo que mencionamos ya de la metáfora), es una entrada a un texto específico. Entonces, me gustaría pensar que este ensayo se incluye en los estudios de poética visual, término que Mieke Bal (1988) utiliza para referirse a una aproximación a la literatura que

también puede aplicarse a otras artes, al igual que la retórica o el psicoanálisis. Bal menciona que, a diferencia de estos ámbitos, la poética visual no se define por su adhesión a un paradigma teórico sino a una base cognitiva específica en la cual busca sus herramientas heurísticas y su perspectiva general. Los estudios de poética visual aceptan que cualquier tipo de cognición contiene elementos espaciales y temporales y, por lo tanto, también acepta la subsecuente imposibilidad de separación entre los ámbitos visuales y verbales que se ha implantado en nuestra cultura desde la Antigüedad. Recordemos la discusión derivada del estudio de Mitchell (1986) sobre las tradiciones que entendían la palabra “imagen” de diferentes maneras y la subsecuente asignación de valores como “lo natural” y “lo artificial”, lo que realmente puede “presentar” otra cosa y lo que únicamente lo “representa”, que vimos en el capítulo dedicado al paisaje.

Ahora bien, la idea no es suponer que el lenguaje visual y el verbal sean lo mismo o funcionen de la misma manera (recordemos la frase de Ricoeur “Remoteness persists in closeness”), sino de remarcar que nociones como temporalidad, espacialidad, signos artificiales o naturales, iconicidad no son inherentes a los diferentes sistemas, sino que somos nosotros lo que se las asignamos (con lo cual no quiero decir que dichas nociones no existan ni dejen de tener poder). Así, revisamos poemas (los de Williams) que buscan conseguir la espacialidad e inmediatez supuestamente naturales a un cuadro (*enargeia*) y otros (el de Orozco o el de Heaney) en donde la iconicidad con su referente no dependía de una descripción de algo “real” o que nos hiciera ver los zapatos con lazos representados por el óleo.

Así también, si la corporalización (*embodiment*¹) de un pintura es un valor que mi edición de la *Iliada* no tiene, es porque así hemos decidido valorar al sistema de la escritura literaria. Si la caligrafía fuera importante para nosotros, si buscáramos encontrar en los trazos de cada una de las letras el rastro de Homero (¿sería maravilloso, no?) tendría que tirar mi libro, o considerarlo sólo una copia, sin aura, recordando a Benjamin, de un original mucho más valioso. Y, sin embargo, también en el ejemplo de Williams vimos cómo cada una de las ediciones que mencionamos obligaba a leer cada uno de los poemas de una manera distinta (como una secuencia de poemas individuales, completos en sí mismos, o como una especie de narrativa cuyo orden había que armar). También la disposición en la página de “El Bosco” de Alberti nos hizo identificar ciertas estrofas como invocaciones al perturbador (las que estaban pegadas a la izquierda) o como el mundo creado con su ayuda (las estrofas de la derecha).

Así que, utilizando un ejemplo de Bryson (1988), si en un cuadro de Cezanne es importante el trazo, el tiempo que tardó en hacerlo, las huellas que quedaron del pintor, es porque hemos decidido que ese es el valor que buscamos en la pintura al óleo, mientras que la forma particular de hacer una “i” en un poema sobre un paisaje no nos importa para nada. Bryson sugiere, entonces, que entendamos el término “corporalización” como un calificativo descriptivo, no como un valor; la

¹ Bryson (1988) menciona que este término debe funcionar de manera descriptiva, y no como un valor en sí, para dar cuenta de la importancia que en la pintura tienen las “huellas” del autor y del tiempo que éste usó para su cuadro. “Embodiment” debe entenderse entonces como el registro de una conciencia en un cuerpo, conciencia que va desde lo que copia hasta el lugar en donde lo copia. “The canvas collects, gathers into itself moments of duration in which consciousness moves among perceptions and among signs” (189). La idea de corporalización se encuentra ligada a la de práctica y se separa de nociones que consideran a lo corporal como un dado pre-social y biológico, como una sustancia que no se

consecuencia es que la corporalización característica de un cuadro no se entiende como una esencia, sino como una habilidad cultural.

La comparación interartística nos ayuda a ver los valores que damos a cada uno de nuestros signos y a rastrear la manera en la cual convertimos a dichos valores en esencias. En el Capítulo 2, al referirnos a la tradición según la cual el término “imagen” se usaba de forma más literal cuando se le asignaba a una imagen visual pudimos ejemplificar dicho proceso: al presentarse la perspectiva artificial como la forma exacta de reproducir lo representado (de producirlo), se borró el hecho de que sólo era una forma de representar. Sin embargo, también pudimos encontrar casos en los cuales la “materialidad” de la imagen visual se evadía ya que en realidad el cuadro ni siquiera existía (el caso de la ecfrosis nocional de Heaney) o resultaba una forma de develar una realidad que se encuentra más allá de la mera apariencia y que es “más verdadera” (el caso del poema de Olga Orozco).

En el primer capítulo pudimos ver los principales estudios críticos relacionados con la ecfrosis. En él presentamos los conceptos y características que trabajamos en el cuerpo del trabajo. Así, mencionamos cuestiones de espacio y tiempo, de poder entre imágenes visuales y palabras, de fricción representacional, de cómo es el tema el que caracteriza a la ecfrosis y no una diferencia específica a nivel del significante ni del medio representacional. También mencionamos el lugar que la intertextualidad tiene en una ecfrosis. Sin embargo, creo que lo más importante fue mostrar la profundidad que los análisis derivados del concepto pueden alcanzar. Únicamente recordemos los ejemplos que presentamos de

ve afectada por la socialización del sujeto en la cultura y que se encuentra fuera de los procesos sociales e históricos; como algo unitario ; o como fuente de un valor místico.

interpretaciones de obras poéticas tantas veces analizadas (las de Homero o Keats, por mencionar algunas).

La base del Capítulo 2 fue el análisis, derivado de nociones asociadas con el concepto de paisaje, de la forma en la cual diferentes poemas presentaban la posibilidad de referirse al mundo a través del lenguaje. Debido a que la ecrasis incluye la referencia obligatoria a algo más que también, debido a la definición de ecrasis seleccionada, se refería a otra cosa, el punto parecía ineludible. Lo interesante fue ver cómo dicho cuestionamiento de las posibilidades representativas del lenguaje (tanto del propio como del de la obra de referencia) podía ser tan variado. Analizamos los poemas de Williams centrándonos en los conceptos de espacialidad y temporalidad que, como vimos en el capítulo anterior, fueron centrales en la primera crítica ecrástica, y pudimos rastrear la tradición de la cual se deriva la búsqueda de Williams por conseguir la presencia atribuida a una imagen visual. Así, resulta que estos poemas son ejemplos muy claros de la indiferencia ecrástica descrita por Mitchell y son exploraciones de la espacialidad y temporalidad de las palabras.

Al poema de Alberti lo leímos como un ejemplo de la manera en la cual la indiferencia ecrástica se convertía, gracias a la capacidad verbal de crear imágenes, en esperanza. Se trataba de una especie de conjuro, una afirmación de que la representación es posible y de que las palabras pueden recuperar los paraísos perdidos (sean éstos el tiempo pasado, el propio país o el mundo mismo). En el poema de Heaney el problema de la referencia en el lenguaje era diferente ya que no existe un cuadro de Brueghel sobre la siembra de papas. Así, nos vimos obligados a recordar el carácter de signo de nuestros lenguajes. La referencia, entonces, del

poema es a un supuesto cuadro (se trata de una ecfra¹sis nocional) que se erigía como un símbolo del contexto histórico, incluso geográfico, del autor y de la forma en la cual una idea (en este caso la del paisaje) puede ser más poderosa que el paisaje “real”. Ahí rastreamos la tradición que consideraba que el concepto de imagen es el de una semejanza espiritual y pudimos ver cómo el poema de Heaney enfatizaba la enciclopedia cultural que comparten tanto los textos poéticos como los visuales.

Este capítulo fue clave para definir el rumbo general del trabajo. En un principio, como mencioné en la Introducción, quería trabajar con la idea de los periodos y analizar la poesía del siglo XX considerando términos como “modernismo” o “posmodernismo”. La primera versión de este capítulo intentaba, a partir de una narrativa derivada de la Historia del Arte que suponía que la historia de la pintura de paisaje era la historia de la liberación de la representación, la historia de la búsqueda de una pintura pura (lo cual es bastante paradójico), analizar poemas del siglo XX que se acomodarían de acuerdo a la cronología de los cuadros a los que se referían. Si la ecfra¹sis fuera, como ciertos críticos pensaron (recordemos a Persin) una forma en la cual los límites entre la pintura y la poesía se problematizaban y gracias a la cual el objeto plástico “nos hablaba” desde el texto poético y si en verdad la historia de la pintura del paisaje seguía la narrativa que consideraba la búsqueda de la abstracción, entonces los poemas podían ser ordenados de acuerdo a ella y existiría el mismo tipo de vínculo que había entre los cuadros. Por supuesto el intento fue infructuoso (a ese respecto). Cada poeta decide qué va a hacer con su referencia, cómo la va a presentar, a qué elementos de la misma aludirá, si su poema tendrá cierta analogía estructural con el mismo o no.

Como vimos, el mero hecho de referirse a un cuadro no caracteriza la forma de la referencia ni la “materializa”. Recordemos que Mitchell (1994a) consideraba que la imagen a la cual la efrasis aludía era una especie de hoyo negro en el poema porque en realidad se encontraba ausente de la estructura verbal, pero que la afectaba y definía según lo que el poeta decidía hacer o lo que hacía.

Ahora bien, esto no fue lo único que puede concluirse del fracaso de mi “Historia efrástica de la pintura de paisaje”. También se hizo evidente la fragilidad de las narrativas del tipo de la que intentábamos seguir. Mitchell (1994a) ha hablado ya al respecto cuando, al referirse a la supuesta historia que la pintura siguió hacia la abstracción como una búsqueda de la pintura pura (la que no dependiera de su referencia ni del lenguaje verbal), escribe “the silent temple of pure abstraction was always a place where a lot of prefabricated people with talking heads gathers to repeat a litany of pre-recorded utterances”. (219) *Ut pictura theoria*). En otras palabras, lo que sustenta a la “pureza visual” del arte abstracto es un discurso verbal que lo explica. Recordemos unas palabras de Mitchell que ya mencionamos en el Capítulo 2 y que nos muestran la imposibilidad de separación entre los ámbitos visuales y verbales a los cuales se refería Mieke Bal: “the wall erected against language and literature by the grid of abstraction only kept out a certain kind of verbal contamination, but it absolutely depended, at the same time, on the collaboration of painting with another kind of discourse [...] the discourse of theory” (220).

En conclusión, el trabajo no funcionaría intentando encontrar en toda efrasis todas las características asignadas al cuadro de referencia. Así, un poema sobre una naturaleza muerta podría o no ser a su vez una naturaleza muerta,

dependiendo de lo que el/la poeta hubiera incluido en su obra. No olvidemos el carácter triangular que Mitchell (1994a) y Pimentel (2001) habían descrito en este tipo de poemas (en donde las relaciones entre el yo y el otro, el texto y la imagen se inscribían entre el cuadro, quien escribía el poema (que interpretaba el cuadro) y quien leía el poema y debía identificar las marcas textuales que lo constituía como una ecfraasis). Así, el capítulo de paisaje debía únicamente identificar ciertos temas relacionados con el concepto y utilizarlos para analizar los poemas. Una vez establecido lo anterior, fue más fácil trabajar los capítulos relacionados con el retrato y la naturaleza muerta.

En el caso del primero, el Capítulo 3, notamos cómo la historia del retrato está ligada a los cambios en los conceptos relacionados con la naturaleza de la identidad personal y a los relacionados con qué aspectos de dicha identidad son apropiados o susceptibles de retratar. Vimos, por ejemplo, cómo la identidad se constituía respecto a cierta genealogía (el caso del poema de Walcott) y estableciendo relaciones que intentaban suprimir cualquier tipo de jerarquía, cómo se le consideraba un palimpsesto, parte de un proceso de reconocimiento que no dependía de las tradicionales nociones de semejanza, como lo que se registraba en un momento exacto de ruptura y extrañamiento (Ashbery y Miró), y como parte de un proyecto político de desmitificación de las imágenes construidas y reconstruidas en cierta tradición (Atwood).

Resultó interesante incluir el “Self-Portrait in a Convex Mirror” de Ashbery ya que, al comparar la noción de identidad que el poema presenta con las de obras como las de Ernst, Picasso y Miró, pudimos ver la importancia que tiene ese momento de ruptura y alienación, de identificación con el otro, para la

conformación de la identidad propia (aunque sea momentánea e inexacta). Analizar los efectos que tiene la multiplicación de los pronombres, el uso de máscaras y la noción de que el lenguaje es una barrera y un puente al mundo resultó ser un ejercicio interesante al respecto. A veces pienso que este poema (sobre todo por su extensión) representaba un problema comparado con los otros que incluí, pero quise dejarlo porque es un registro del origen del trabajo y es un registro del rumbo que la investigación siguió.

El poema de Margaret Atwood también planteó cuestiones muy interesantes. A pesar de que es una obra en la cual pudimos rastrear elementos importantes ligados por tradición a la ecfrosis (como la presencia de géneros en lucha por el poder, la forma en la cual se representó a la mujer, la equivocidad y subjetividad de la ecfrosis, el peligro conferido a la mirada (y la voz) de mujeres en un sistema en el cual ellas son sólo objeto de la mirada), también es un poema que parece conducir a un callejón sin salida. Demasiada ironía, demasiada desmitificación pueden resultar en un vacío en el cual nada tiene sentido y del cual no puede decirse nada. Tal vez si consideramos las nociones de asombro y resonancia de Stephen Greenblatt (1990) entenderemos mejor lo que me pasó con “Manet’s Olympia”. Para Greenblatt, la resonancia es el poder que un texto² tiene para alcanzar más allá de sus límites formales y llegar a un mundo mayor, para evocar en quien lo lee las fuerzas culturales dinámicas y complejas del cual emergió y de las cuales pudiera ser una metáfora o sinécdoque (79).

² Greenblatt utiliza el término “objeto” porque su análisis se refiere a lo que hacen las obras expuestas en un museo. Sin embargo, como veremos en seguida, el alcance de su trabajo incluye obras artísticas y obras que no lo son, textos literarios y del arte visual.

Así, el poema de Atwood puede evocar esa tradición representada por el modelo Medusa de Heffernan, en la cual la mujer es un objeto de contemplación que inmoviliza a quien la observa, o puede recordarnos esa búsqueda de una voz para afirmar la identidad propia. En el poema, entonces, podemos identificar la resonancia de Greenblatt. Sin embargo, si consideramos el otro concepto al cual el crítico alude, veremos qué le pasó a mi lectura del poema. El asombro es el poder que el texto posee para detener el rumbo de quien lo lee, para proporcionar “an arresting sense of uniqueness” y para evocar “an exalted attention” (79). Notemos la similitud de la descripción de Greenblatt con la del modelo Medusa de Heffernan (aunque sin las categorizaciones dependientes del género) y con la noción de la indiferencia y el miedo efrásticos. Un poco más adelante retomaré la idea del asombro en relación a la noción de literariedad que vengo ya mencionando desde la introducción. Por lo pronto recordemos que Greenblatt utiliza los términos de asombro y resonancia para explicar cómo funcionan los textos. Para él, no se trata de términos que se excluyan pero sí considera que la tradición ha asignado conceptos semejantes a los de asombro para las obras artísticas, y otros como el de resonancia para las obras históricas. Por ejemplo, para Greenblatt, “Wonder has not been alien to literary criticism, but it has been associated (if only implicitly) with formalism rather than historicism. I wish to extend this wonder beyond the formal boundaries of works of art, just as I wish to intensify resonance within those boundaries” (79). La resonancia y el asombro, entonces, no se excluyen: el primero puede conducir a una búsqueda de la resonancia, y ésta a su vez puede generar mayor asombro. El problema que le veo al poema de Atwood es que sólo puedo encontrarle resonancia, pero nada más. No llega a nada, no propone nada y eso me

molesta (aunque estoy consciente de que la provocación puede ser un valor importante).

El caso del poema de Walcott es diferente. Mientras más relaciones establecía entre él y otras cosas, más riqueza le veía. La genealogía que establecimos entre el poema y el cuadro de Rembrandt nos mostraba una identidad que dependía de la identificación con el entorno, con el pasado y la historia. Pero el miedo efrástico que explicaba la oblicuidad de la referencia al *Jinete polaco* (a través de Durero, de Tito, de la forma del poema), hacía evidente el carácter híbrido de un texto que busca establecer relaciones sin jerarquías, semejanzas que nunca borren las diferencias. Las nociones de caos y rizoma nos ayudaron a explicar el concepto de identidad que se deriva de estas extrañas genealogías. La resonancia del poema de Walcott aumenta el asombro del mismo, nos ofrece otras formas de lectura y nos detiene para volver a leer.

El Capítulo 4 se centró en las relaciones que establecemos con y entre los objetos que nos rodean en nuestro espacio más cercano, en los ilusionismos verbal y visual, en la autorreferencia, en los niveles de “realidad”, en la retórica que se basa sobre todo en la reverberación de figuras como la metáfora, el oxímoron y la paradoja y en el lugar de género menor característicos de la naturaleza muerta. Al analizar el poema de Paz dijimos que las cajas de Cornell eran una forma de representar las relaciones inexplicables que se establecían entre el artista y el mundo. Se trata de obras que funcionan a través de conexiones sutiles, casi fantasmales, en las que también podemos distinguir el efecto de indeterminación y reverberación al que el título del poema de Paz se refería (“Objetos y apariciones”). Al identificar las marcas textuales descritas por Robillard, que hacen que el poema

pueda ser identificado con una ecfrosis, concluimos que las asociaciones entre los objetos y el mundo presentes en el poema no eran las mismas que en la obra de Cornell. En el primero, el lenguaje (en este caso en forma de metáfora) se constituía como un puente al mundo.

El análisis de la traducción de Bishop al poema de Paz se basó en que tanto la naturaleza muerta como la traducción y la ecfrosis han ocupado el lugar de un género menor. Notamos que la traducción también está inscrita en sistemas culturales, históricos y políticos, y revisamos algunas de las nociones que en diferentes tiempos y lugares se han tenido de esta práctica. También notamos el carácter redundante, de suplemento, de estos tres términos y que la noción de una traducción literal también requiere de un ilusionismo similar al de la naturaleza muerta y la ecfrosis. El poema de Bishop se constituyó así como un suplemento, un metatexto que hacía notar la forma en la cual su “original” construía el sentido; en ella podíamos ver la distancia que existía entre la obra propia, la de Paz y la de Cornell.

El poema de Orozco también nos hizo darnos cuenta de qué ocurre cuando prestamos atención a lo insignificante (unos zapatos en un cuadro). Como las naturalezas muertas de Sánchez Cotán y Zurbarán, el poema presenta una nueva forma de ver las cosas que se basa sobre todo en la defamiliarización (extrañamiento, desautomatización formalista). Así, el cuadro de van Gogh hace del género de la naturaleza muerta algo muy personal gracias a sus distorsiones, los colores y los objetos elegidos, que se vuelven símbolos de la historia personal del artista. Se trata de una naturaleza muerta que contradice el carácter tradicional del género, según el cual los objetos representados podían pertenecer a cualquiera y el

sujeto debía de estar ausente. El poema de Orozco consigue también esa desautomatización gracias a la metáfora. Estamos acostumbrados a que la referencia a un objeto se consiga verbalmente gracias a la enargeia. El poema no busca esta característica; alude, como el caso del poema de Heaney que analizamos en el Capítulo 2, a una idea de iconicidad (semejanza) que no depende de la semejanza con la percepción sensorial (sobre todo visual), sino de una similitud “espiritual”. La reverberación del lenguaje, producto del uso de la metáfora y que explicamos siguiendo el modelo de Ricoeur, muestra al mundo de una nueva forma, como nunca lo habíamos visto y se constituye como una herramienta de revelación. La artista se vuelve así una visionaria que puede enseñarnos a ver lo que nunca habíamos visto en el mundo o alguien que nos enseña a construir el mundo de otra forma.

Una vez retomadas todas estas conclusiones generales y específicas a cada capítulo, salta a la vista la riqueza de las posibilidades de la crítica ecrástica. Aquí vimos varios ejemplos de distintas formas en las cuales un poema puede relacionarse explícitamente con un cuadro: de manera oblicua o directa, construyendo un análogo estructural o enfatizando la imposibilidad de semejanza, buscando un origen o negando cualquier posibilidad de identidad, mostrando algo que no se había visto en la pintura o inventando la misma pintura. Y el recuento podría seguir.

En varias ocasiones me refería a que los análisis me llevaban a consideraciones sobre la literariedad de los poemas. Así, cuando en la Introducción asociaba el carácter de lo “escribible” de Barthes con lo “literario” no podía evitar pensar que se trataba de “a quasy mystical view of literary phenomena, an

assumption that the essence of art must elude analysis” (Rifaterre 1993). Y eso a pesar de que el mismo Barthes decía que lo escribible “no era una cualidad plena, irreductible (según una visión mítica de la creación literaria)”(1). Esta concepción de la obra artística como algo que señala lo que está más allá de la percepción común, más allá del lenguaje y que no podemos entender más que por aproximaciones es una tradición muy arraigada, consideremos simplemente poemas como las de Orozco y Heaney o la revisión de la noción de semejanza espiritual que presentamos en el Capítulo 2. Sin embargo, como hemos visto, existen otras. Al final, creo que el trabajo es (y debe ser) una búsqueda por caracterizar qué es lo que entendemos por literario. No se trata de llegar a una definición final, sino a una caracterización que sirva, recordando a Culler (1993), “como instrumento de orientación teórica y metodológica que saca a la luz los aspectos fundamentales de la literatura y que finalmente orienta los estudios literarios. Las discusiones más productivas se reparten según dos criterios. Por una parte, la literariedad se define en términos de una relación con una realidad supuesta, como discurso ficticio o imitación de los actos de lenguaje cotidiano. Por otra parte, a lo que se apunta es a determinadas propiedades del lenguaje” (39). En este trabajo sobre la efrasis, sin darnos cuenta, hemos revisado estas dos vertientes.

Tal vez es paradójico pensar que un estudio interartístico conduzca a este final (tal vez muy formalista), pero es que siempre llegué a este cuestionamiento: ¿a qué consideramos un poema? ¿A lo que podemos leer y releer siempre, sin que el asombro ni la resonancia se acaben (o acaben con él)? ¿A lo que nos muestra lo que no habíamos visto o lo que lo articula exactamente como nosotros lo hacemos (o

pensamos que lo hacemos)? Comentando el fragmento de *S/Z* con el cual comenzamos éste trabajo, Barbara Johnson escribe:

Far from constituting the text's unique identity, it [la diferencia a la cual Barthes aludía] is that which subverts the very idea of identity, infinitely deferring the possibility of adding up the sum of a text's parts or meanings and reaching a totalized, integrated whole" (s/f, 9).

Si al final lo que busqué fue la variedad de la ecfasis, seguramente es porque mi idea de lo literario se encuentra muy cercana a la establecida por Johnson y Barthes. Así que acabé donde empecé. Sólo espero que un poquito más cerca.

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn. 1990. "The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell" en *Joseph Cornell*. Kynaston McShine, ed. Munich: The Museum of Modern Art, Nueva York-Prestel.
- ALBERTI, Rafael. 1972. *Poesía (1924-1967)*. Madrid: Editorial Aguilar.
- ALBERTI, Rafael. 1997. *To Painting. Poems by ...* Traducido por Carolyn L. Tipton (con una Introducción y Notas también escritas por ella). Illinois: Northwestern University Press.
- ALTIERI, Charles. 1978. "Motives in Metaphor: John Ashbery and the Modernist Long Poem" en *Genre*. V. 11.
- ARAGON, Louis. 1965. *Les collages*. París: Hermann.
- ASHBERY, John. 1975, *Self-Portrait in a Convex Mirror. Poems by ...*Nueva York: Penguin Books.
----. 1989. *Reported Sightings. Art Chronicles 1957-1987*. David Bergman, ed. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- ANAYA, Nair. 2002. "Poesía caribeña de expresión inglesa", en *Anuario de Letras Modernas*. Volumen 10. 2000-2001. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ATWOOD, Margaret. 1990. *Selected poems, 1966-1984*. Toronto: Oxford University Press.
----. 1995. *Morning in the Burned House*. Nueva York: Houghton Mifflin Company.

- BAL, Mieke. 1988. "Introduction: Visual Poetics" en *Style*. Vol. 22, No.2, Summer.
- BAYM, Nina et al. 1985. *The Norton Anthology of American Literature*, 2a.ed. Vol.2. Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company.
- . 2003. *The Norton Anthology of American Literature. Volume E*. 6th ed. Nueva York & Londres: W.W. Norton & Company.
- BARTHES, Roland. 1980. *S/Z*. México: Siglo veintiuno editores.
- . 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós. (Colección Paidós Comunicación)
- BASSNETT, Susan. 1991. *Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BASSNETT, Susan y Harish TRIVEDI. 1999. "Introduction" to *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. (Bassnett y Trivedi, eds) Londres y Nueva York: Routledge.
- BECIETT, J.C. 1966. *The Making of Modern Ireland 1603-1923*. Londres: Faber and Faber.
- BENJAMIN, Walter. 1968. "The Task of the Translator. An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux parisiens*" en *Illuminations*. Ed. e int. de Hannan Arendt. Trad. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books.
- BESSIÈRE, Jean. 1993. "Literatura y representación" en *Teoría literaria*, publicado bajo la dirección de Marc Angenot et al. México; siglo veintiuno editores.
- BISHOP, Elizabeth. 1994. *The Complete Poems. 1927-1979*. Nueva York: The Noonday Press-Farrar, Strauss and Giroux.
- BOZAL, Valeriano. 1987. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor (Col. La balsa de la Medusa).

- BRILLIANT, Richard. 1991. *Portraiture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BRYSON, Norman. 1983. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- . 1988. "Intertextuality and Textual Poetics" en *Style*. No. 22, No.2, Summer.
- . 1990. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- CALASSO, Roberto. 1994. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Barcelona: Anagrama. Trad. por Joaquín Jordá.
- CALVO SERRALLER, Francisco. 1993. "Concepto e historia de la pintura de paisaje" en *Los paisajes del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado-Nerea.
- CLARK, Kenneth. 1969. *Landscape into Art*. Boston: Beacon Press.
- CLÜVER, Claus. 1998. "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis" in *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press.
- COLIE, Rosalie L. 1966. *Paradoxa Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Culler, Jonathan. 1993. "La literaturidad" en *Teoría literaria*. Marc Angenot, et al, eds. México: siglo veintiuno editores.
- . s/f. "Introduction: The Identity of the Literary Text", en *Identity of the Literary Text*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press.
- DAVENPORT, Guy. 1998. *Objects on a Table. Harmonious Disarray in Art and Literature*. Washington D.C.: Counterpoint.

- DHARWADKER, Vinay. 1999. "A.K. Ramanujan's theory and practice of translation" en *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Susan Bassnett y Harish Trivedi, eds. Londres y Nueva York: Routledge.
- DE LA CAMPA, Román. 1997. "Resistance and Globalization in Caribbean Discourse: Antonio Benítez Rojo and Édouard Glissant" en *A History of Literature in the Caribbean. Volume 3. Cross-Cultural Studies*. A. James Arnold, ed. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- DE MAN, Paul. 1990. "La tarea del traductor", de Walter Benjamin" en *Acta poética*. No.9-10, primavera-otoño de 1989. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- *Diccionario de la lengua española*, 21a.ed. 1992. Madrid: Real Academia Española.
- DIKJSTRA, Bram. 1969. *Cubism, Stieglitz and the Early Poetry of William Carlos Williams. The Hieroglyphics of a New Speech*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- DUBY, Georges y Michelle PERROT. 1993. *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Tomo 4*. Madrid: Taurus.
- ECO, Umberto. 1988. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Enciclopedia del Arte Garzanti. 1991. Barcelona: Ediciones B- Grupo Z.
- FELICI, Lucio, dir. 1991. *Enciclopedia del Arte Garzanti*. Barcelona: Ediciones B.
- FILÓSTRATO EL VIEJO. 1993. *Imágenes. Filóstrato el Joven; Imágenes. Calístrato, Descripciones*. Madrid: Ediciones Siruela. Edición a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira.

- FISHER, Alden, L., ed. 1969. *The Essential Writings of Merleau-Ponty*. Nueva York: Brace & World, Inc.
- FRANK, Joseph. 1945. "Spatial Form in Literature" en *The Sewanee Review*, LIII (Spring, Summer, Autumn).
- GENETTE, Gérard. 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trad. por Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- GIMFERRER, Pere. 1977. *Max Ernst o la dissolució de la identitat*. Barcelona: Edicions Polígrafa, S.A.
- GOLDING, John. 1988. *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*, 3rd. ed. Cambridge, Massachusetts: The Blknep Press of Harvard University Press.
- GONZÁLEZ, Ángel, et.al. 1979. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Ediciones Turner- Fundación F. Orbegozo.
- GREENBLATT, Stephen. 1990. "Resonance and Wonder" en *Literary Theory Today*. Peter Collier y Helga Geyer-Ryan, eds. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- GROUPE μ . 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Éditions du Seuil. 22.
- GUBERN, Román. 1993. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, 3a. ed. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- HAGSTRUM, Jean. 1958. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism in English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago.
- HARRIS, Nathaniel. 1980. *A Treasury of Impressionism*. Birmingham, England: Crescent.
- HEANEY, Seamus. 1975. *North*. Londres-Boston: Faber and Faber.

- HEFFERNAN, James W. 1984. *The Re-Creation of Landscape. A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable and Turner*. Hanover y Londres: University Press of New England.
- 1991. "Ekphrasis and Representation" en *New Literary History*. 22, no 2 (Spring) 297-316.
- 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres; The University of Chicago Press.
- HERNÁNDEZ, Francisco. 1996. "Melismas para Gunther Gerzso" en *La Jornada Semanal*. Nueva época, no.80, 15 de septiembre.
- HESÍODO. 1982. *Teogonía; Los Trabajos y los días, El Escudo de Heracles; Idilios de Bión, Idilios de Mosco, Himnos Órficos*, 6a ed. México: Editorial Porrúa, S.A.
- HOFFMAN, Daniel. 1979. "Poetry: After Modernism" en *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. Daniel Hoffman, ed. Cambridge, Massachusetts y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- HOLLANDER, John. 1988. "The Poetics of Ekphrasis" en *Word & Image. A Journal of Verbal / Visual Enquiry*. Volume 4, Number 1 (January-March).
- . 1995. *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago y Londres; The University of Chicago Press.
- HOMERO. 1986. *La Ilíada*. (vol I y II) México: Secretaría de Educación Pública. Trad. int. y notas de Alberto Pulido Silva.
- HUTCHEON, Linda. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- JENSEN ADAMS, Ann. 1994. "Competing Communities in the "Great Bog of Europe": Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape" en *Landscape and Power*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

- KALSTONE, David. 1985. "Self-Portrait in a Convex Mirror", en *John Ashbery*. Harold BLOOM, ed. Chelsea House.
- KERMODE, Frank y John HOLLANDER, eds.,1973. *The Oxford Anthology of English Literature. Vol.1* Nueva York-Londres-Toronto: Oxford University Press.
- KRIEGER, Murray. 1967. "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited" en *The Play and Place of Criticism*. Baltimore; The Johns Hopkins Press.
- LETSS, Rosa María. 1981. *Introducción a la Historia del Arte. El Renacimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- LUCIE-SMITH, Edward. 1983. *El arte hoy; del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- LOMAS, David. 1997. "Inscribing alterity: transactions of self and other in Miró self-portraits" en *Portraiture. Facing the subject*. Joanna Woodall, ed. and int. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- LUCOTTI, Claudia. 2002. *La voz que nos ocupa. Cuatro lecturas de poesía de Margaret Atwood*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Letras Inglesas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- MAKARYK, Irena M. 1993. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto-Bufalo, Londres: University of Toronto Press.
- MARJINISSEN, Roger H. 1995. *El Bosco*. Traducción de Víctor Gallegos. Milán: Electa.
- MELVILLE, Herman. 1967. *Moby-Dick*. Ed. e int. por Charles Child Walcott. Nueva York y Toronto: Bantam Books.
- ----. 1986. *Moby Dick*. Trad. de José María Valverde. Barcelona: Bruguera.

- MELVILLE, Stephen y Bill READINGS. 1995. "General Introduction" a *Vision and Textuality*. Durham: Duke University Press.
- MILÁN, Eduardo. 1994. "Tensión del decir en *Blanco* de Octavio Paz" en *Festejo: 80 años de Octavio Paz*. México: El Tucán de Virginia.
- MITCHELL, W.J.T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- . 1994a. "Ekphrasis and the Other" in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- . 1994a. "Ut Pictura Teoría: Abstract Painting and Language" in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- . 1994 b. "Introduction" to *Landscape and Power*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- . 1995. "Representation" in *Critical Terms for Literary Study*. Frank LENTRICCHIA y Thomas McLAUGHLIN. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- MORENO MENDOZA, Arsenio. 1992. "Presentación" al *Paisaje mediterráneo*. Milán: Electa.
- MOXEY, Keith. 1994. "Hieronymus Bosch and the "World Upside Down": The Case of *The Garden of Earthly Delights*" en *Visual Culture. Images and Interpretations*. Ed. by Norman Bryson, Michael Ann Holly, y Keith Moxey. Hanover y Londres: Wesleyan University Press/ University Press of New England.

- OROZCO, Olga. 1998. De *La noche a la deriva*. 1983. En *Material de Lectura 199*. Poesía moderna. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de difusión cultural. Dirección de literatura.
- ORTEGA y Gasset, José. 1992. "The Misery and the Splendor of Translation" in *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Rainer Schulte y John Biguenet, eds. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- PAZ, Octavio. 1971. *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- . 1979. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. 3a.ed. México: Biblioteca Era.
- . 1986. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia*. 3a.ed., México, Fondo de Cultura Económica.
- . 1990. *Obra poética (1935-1988)*. México: Seix Barral.
- PERLOFF, Marjorie. 1979. *Frank O'Hara: Poet among Painters*. Austin: University of Texas Press.
- PERSIN, Margaret H. 1997. *Getting the Picture. The Ekphrastics Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg, Bucknell University Press. Londres: Associated University Presses.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1990. *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*. Toronto: University of Toronto Press.
- . 2001. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: UNAM/siglo veintiuno editores.
- POINTON, Marcia. 1997. "Kahnweiler's Picasso; Picasso's Kahnweiler" in *Portraiture. Facing the subject*. Joanna Woodall, ed. e int. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.

- POLLOCK, Griselda. 1988. *Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres y Nueva York: Routledge.
- PREMINGER, Alex y T.V.F. BROGAN. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- RICOEUR, Paul. 1980. *La metáfora viva*. Madrid: Europa.
- ---. 1991. "The Function of Fiction in Shaping Reality" in *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*. Mario J. Valdés, ed. Toronto, University of Toronto Press.
- ROBILLARD, Valerie. 1998. "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)". en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard y Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press.
- ROSENTHAL, Angela. 1997. "She's got the look! Eighteenth-century female portrait painters and the psychology of a potentially dangerous employment" in *Portraiture. Facing the subject*. Joanna Woodall, ed. e int. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- ROUSSEL, Raymond. 1990. *Impresiones de África*. Trd. Ma Teresa Gallego y Ma. Isabel Reverte. Madrid: Ediciones Siruela.
- SAMAD, Daniel R. 2001. "Caribbean Dish and the Post-Colonial Supper Table" in *Contemporary Postcolonial & Postimperial Literature in English*. <http://landow.stg.brown.edu/post/poldiscourse/casablanca/samad2.html> (27 /8/2001)
- SAY'YN, Zeynep B. 1997. "Identidad/diferencia-Oriente/occidente" en *poligrafías. Revista de literatura comparada*. No, 2. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SCHAMA, Simon. 1996. *Landscape and Memory* Nueva York: Vintage Books,

- . 1999. *Rembrandt Eye's*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- SCHNECK, Ernst-Peter. 1999. "Pictorial desires and textual anxieties: modes of ekphrastic discourse in nineteenth-century American culture" en *Word & Image*, Vol. 15, No.1, January-March.
 - SCHNEIDER, Norbert. 1994. *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait-Painting 1420-1670*. Köln: Benedikt Taschen.
 - . 1999. *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Colonia: Taschen.
 - SCHOLSZ, Bernhard F. 1998. "'Sub Oculos Subiectio' Quintilian on Ekphrasis and Enargeia" in *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press.
 - SCOTT, Grant F. 1994. *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover y Londres: University Press of New England.
 - . 1999. "Copied with a difference: ekphrasis in William Carlos Williams' *Pictures from Brueghel*" en *Word & Image*, Vol. 15, No. 1, January-March.
 - SHAPIRO, Meyer. 1994. "The Still Life as a Personal Object—A note on Heidegger and van Gogh" in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*. Nueva York: George Braziller.
 - SIMON, Sherry. 1996. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres and Nueva York: Routledge.
 - SMITH, Mack. 1995. *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*. Pennsylvania: Pennsylvania State UP.
 - SPITZER, Leo. 1962. "The 'Ode on a Grecian Urn', or content vs. metagrammar" in *Essays on English and American Literature*, ed. A. Hatcher. Princeton: Princeton University Press.

- SPROUSE, Keith Alan. 1997. "Chaos and Rhizome: Introduction to a Caribbean Poetics" in *A History of Literature in the Caribbean. Volume 3. Cross-Cultural Studies*. A. James Arnold, ed. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- STANGOS, Niko. 1986. *Conceptos de arte moderno*. Versión española de Joaquín Sánchez Blanco. Madrid: Alianza Editorial.
- STARBUCK, George. 2003. "The Work!": A Conversation with Elizabeth Bishop" in *Ploughshares*. <http://www.pshares.org/issues/article.cfm> (10/2/03)
- STEINER, Wendy. 1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- TORRES SAILLANT, Silvio. 1997. "The Cross-Cultural Unity of Caribbean Literature: Toward a Centripetal Vision", in *A History of Literature in the Caribbean. Volume 3. Cross-Cultural Studies*. A. James Arnold, ed. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- TURNER, A. Richard. 1993. "Del paisaje terrenal al paisaje planetario. Italia en el siglo XV", en *Los paisajes del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado- Nerea.
- STARBUCK, George. 2003. "The Work!": A Conversation with Elizabeth Bishop" in *Ploughshares*. <http://www.pshares.org/issues/article.cfm> (10/2/03)
- ULMER, Gregory. 1988. "El objeto de la poscrítica" en *La Posmodernidad*. Hal Foster, sel. y prol. Barcelona: Editorial Kairós-Colofón S.A.
- WALCOTT, Derek. 1986. *Collected Poems 1948-1984*. Nueva York: The Noonday Press/Farrar.

- .2000. "The Antilles: Fragments of Epic Memory". Nobel Lecture, December 7, 1992, in *The Official Website of The Nobel Foundation*.
- WAGNER, Peter. 1996. WAGNER, Peter. 1996. "Introduction" to *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality -the State of the Art(s)* . Peter Wagner ed. Berlin-Nueva York: Walter de Gruyter.
 - ."Oscar Wilde's "Impression du matin"—an Intermedial Reading" en *Icons—Texts—Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Peter Wagner, ed. Berlin/Nueva York: Walter de Gruyter.
 - WEBB, Ruth. 1999. "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre", in *Word & Image*. Vol.15, No.1, January-March.
 - *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. 1994. Nueva York, Avenel: Gramercy Books.
 - WESCHER, Herta. 1978. *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Versión castellan Enric Vázquez. Barcelona: Gustavo Gili.
 - WIED, Alexander. 1995. *Brueghel*. Milán: Electa.
 - WILLIAMS, Carlos William. 1967. *Pictures from Brueghel and other poems*. Nueva York: A New Directions Book.
 - WOHLFARTH, Irving. 1990. "Sobre algunos motivos judíos en Benjamin", en *Acta Poética*. Números 9-10, primavera-otoño, 1989. México: UNAM.
 - WOODALL, Joanna. 1997. "Introduction: facing the subject" in *Portraiture. Facing the subject*. Joanna Woodall, ed. e int. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
 - YACOBI, Tamar. 1998. "The Ekprastic Model: Forms and Functions" in *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press.

- ZIMA, Peter V. 2002. *Deconstruction and Critical Theory*. Londres--Nueva York: Continuum.
- ZUFFI, Stefano, et al. 1999. *La naturaleza muerta. La historia de los artistas internacionales y las obras maestras*. Milán: Electa.