

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

UNA LECTURA DEL TIEMPO: UN ESTUDIO COMPARATIVO DE *FARABEUF* DE
SALVADOR ELIZONDO Y *ÁGUA VIVA* DE CLARICE LISPECTOR

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

Martha Patricia Reveles Arenas

Asesora

Dra. Liliana Irene Weinberg Marchevsky

México D.F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

Este proyecto fue concebido mientras realizaba mis estudios de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, durante los cuales recibí la beca de la Dirección General de Estudios de Posgrado de la misma institución.

Agradezco el apoyo brindado por la Coordinación del Posgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, cuya gestión ante el Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes (PROMIE) me permitió trabajar, en enero de 2006, con el archivo de Clarice Lispector que alberga la Fundação Casa de Rui Barbosa, en Río de Janeiro, Brasil.

La elaboración de esta tesis no hubiera sido posible sin la intervención, la ayuda y el aliento de muchas personas. Agradezco: la generación y el intercambio de ideas que propician los seminarios del posgrado de Letras; la disposición del personal de la Fundação Casa de Rui Barbosa, la lectura y los comentarios de mi directora de tesis, la Dra. Lilita Weinberg, y de mis sinodales, la Dra. Luz Aurora Pimentel, la Dra. Irene Artigas, la Dra. Laura Quintana Crelis y la Mtra. Gabriela García Hubard; así como la colaboración de Belén Abraca y Flor Hernández; la atenta escucha de Raquel Dabah y la confianza de mis amigas y amigos (Lizet Aguilar, Maricela Guerrero, Brenda Ríos, Norma Villagómez, Felipe Castillo y Rafael Mondragón).

Nunca me cansaré de agradecer a mis padres, Guadalupe Arenas y Lauro Reveles, y de mi hermano, Rafael Reveles. Amorosamente expreso mi gratitud a Santiago F. Caballero que, con toda su ternura, me ha acompañado en la consecución del punto final.

Por último, también quiero agradecer a la UNAM y a la Facultad de Filosofía que han sido mi escuela y mi casa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	I
CAPÍTULO I EN EL UMBRAL DEL RECUERDO: PARA UNA LECTURA ICONOTEXTUAL DE <i>FARABEUF</i>	1
CAPÍTULO 2 UNA LECTURA ICONOTEXTUAL DE <i>FARABEUF</i>	13
CAPÍTULO 3 EN EL UMBRAL DEL GRITO: PARA UNA LECTURA INTERMEDIAL DE <i>ÁGUA VIVA</i>	76
CAPÍTULO 4 UNA LECTURA INTERMEDIAL DE <i>ÁGUA VIVA</i>	94
A MANERA DE CONCLUSIONES: UNA LECTURA DEL TIEMPO.....	165
APARTADO 1. IMÁGENES DE <i>FARABEUF</i>	176
APARTADO 2. PINTURAS DE CLARICE LISPECTOR.....	181
BIBLIOGRAFÍA.....	187

INTRODUCCIÓN

El objetivo general de esta tesis ha sido realizar un estudio temático e intermedial de dos notables obras latinoamericanas del siglo XX, *Farabeuf* (1965), de Salvador Elizondo, y *Água viva* (1973), de Clarice Lispector. Ambas pertenecen a la vigorosa vertiente de la literatura del siglo anterior que no siguió los esquemas convencionales de la narrativa (epitomizados por la novela decimonónica), al grado de ser cuestionable llamarlas novelas, esta vertiente convirtió a la lengua en la protagonista principal del texto y que desafió cualquier aproximación analítica.

Desde la primera novela de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (novela, 1943) hasta *Um sopro de vida* (novela, 1978), obra póstuma e inconclusa, varios elementos aparecen como constantes en sus textos: la supremacía de las sensaciones sobre las acciones; el amor; la relación con Dios; el enfrentamiento con la vida; la parodia de los textos bíblicos así como del ritual católico. Todos ellos se aprecian en *Água viva*, texto caracterizado como un monólogo filosófico y existencial, casi ilógico por los mínimos aspectos narrados en él.

Mientras que *Água viva* es la séptima novela de Clarice Lispector, *Farabeuf* es la primera novela de Salvador Elizondo, en ella aparecen ciertos aspectos constantes en los textos posteriores del escritor mexicano: el erotismo y la tortura; el carácter divino del poeta; la reflexión sobre la poesía y la traducción. Cabe destacar que Lispector y Elizondo coinciden en algunas constantes temáticas: la preocupación y la reflexión sobre el lenguaje, la palabra y la escritura; la relación con lo sagrado; la representación y la mirada.

La característica ponderada de *Farabeuf* es su carácter innovador, tanto en el nivel formal como en el nivel temático, respecto de otras novelas mexicanas. Resulta inevitable pensar en la notoriedad de su innovación cuando descubrimos que es la primera novela del autor.

En cada uno de los textos analizados en el presente trabajo existen innegables aspectos particulares; concibo su singularidad y reconozco las diferencias entre ambos. *Farabeuf* puede ser considerado un artificio malévolo, detrás del cual Salvador Elizondo se encuentra burlándose de todos aquellos ingenuos que intentamos dotar de sentido a su texto, cuando quizá esa obra no sea más que un móvil literario, pero eso sí muy bien ensamblado e hipnotizante. *Água viva* podría concebirse como un desahogo catártico de Clarice Lispector.

Ahora bien, las diferencias entre *Água viva* y *Farabeuf* provienen parcialmente de las distintas personalidades intelectuales involucradas: Clarice Lispector se presenta como una escritora sin más ambición que escribir, mientras que Salvador Elizondo asume una posición de intelectual cosmopolita. La primera forma parte del campo intelectual brasileño, el segundo del mexicano. Elizondo se opone al nacionalismo y Lispector al mercado.

Los textos aquí estudiados tematizan el tiempo, específicamente la fijación del instante, y coinciden en el uso de elementos extraliterarios, particularmente obras artísticas, para lograrlo. Numerosos comentarios han suscitado desde su publicación dichos textos, pero hasta el momento nadie los ha analizado desde una perspectiva comparativa, tampoco han sido asociados anteriormente desde ninguna otra aproximación teórica. Vincular ambos textos a partir de los enfoques temático e intermedial contribuye, en primer lugar, a explicar la coincidencia en el tema, en los motivos y en la presencia de otros medios y ayuda, en segundo lugar, a mostrar en un estudio posterior un momento particular de la literatura y la cultura latinoamericana. Del mismo modo, resulta de interés establecer en un trabajo ulterior una comparación entre las tradiciones en que se inscriben ambos escritores (que no pueden circunscribirse exclusivamente al ámbito de la literatura nacional) así como rastrear las lecturas y coincidencias en los acercamientos estéticos de su generación.

El presente trabajo se inscribe dentro del campo de estudio de la literatura comparada y, de las varias opciones de análisis que ofrece, en esta tesis retomo los planteamientos y aportes teóricos del análisis transtextual (que engloba paratextualidad, intertextualidad, hipertextualidad, metatextualidad y architextualidad), de los estudios intermediales (derivación de los estudios intertextuales) e interartísticos y de la tematología. De este modo, quisiera contribuir al estudio de la literatura latinoamericana a partir de las opciones interpretativas que propone la literatura comparada.

El punto de partida de este análisis es que *Água viva* y *Farabeuf* comparten, entre otros, el tema del tiempo, que expongo en los capítulos siguientes. El objetivo general es mostrar la presencia de otros sistemas de representación (pintura, fotografía, cine y música) en los dos textos y demostrar su importancia tanto a nivel estructural como temático en relación con la fijación del instante. Cabe señalar que este estudio parte de la premisa de que ninguna obra artística se crea independientemente de otras.

El objetivo general de esta tesis requiere la explicitación de otro principio teórico que la organiza. Cualquier texto, sea literario o no, siempre convoca un referente externo a él, diferente, alterno, otro, pero elegido y construido por su lector.¹ De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, la lectura:

no sólo se trata de una construcción, sino de una *opción*, pues es el lector quien decide construir —o no— un referente, un complejo referencial. La construcción se lleva a cabo a partir de los indicios que le ofrezca el texto, pero también, y de manera muy significativa, a partir del saber de su época y de su propia enciclopedia cultural que será compartida, en mayor o menor grado, con la comunidad de hablantes en la que vive.²

Por lo tanto, elegí construir una lectura intertextual de *Farabeuf* y de *Água viva*; fabricarla implica favorecer su carácter referencial:

toda lectura que privilegia *significados*, por encima de los *significantes*, tiende a ser una lectura referencial. Un complejo referencial puede ser de cuatro tipos:

¹ Luz Aurora Pimentel, "Écfrasis: la representación verbal de un objeto [plástico]", en *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI Editores, p. 112.

² *Ibid.*

extratextual, intertextual, intratextual y metatextual; es en el juego de todas estas direcciones referenciales que se construye la significación de un texto, sobre todo de aquellos que remiten a un objeto que no es él.³

El complejo referencial de la lectura aquí expuesta es la intertextualidad, es decir, la “relación de copresencia entre dos o más textos”,⁴ junto con su derivación intermedial que, de acuerdo con Peter Wagner, es la presencia de un medio en otro.

Esta tesis está organizada en cinco capítulos, el primero y el segundo están dedicados a *Farabeuf*, el tercero y cuarto a *Água viva* y el último unifica los capítulos previos y confronta la lectura de ambos textos. El análisis está expuesto en paralelo debido a la complejidad tanto de las obras como del estudio propuesto.

Tanto el primer capítulo, “En el umbral del recuerdo: para una lectura iconotextual de *Farabeuf*”, como el tercero, “En el umbral del grito: para una lectura intermedial de *Água viva*”, presentan e introducen a los textos analizados en función del objetivo general de este estudio. En esos dos capítulos muestro los elementos paratextuales (título y epígrafe) de cada obra en relación con el tema del tiempo, expongo el tipo de narrador o narradores encargados del relato y planteo en cada caso los presupuestos teóricos para realizar una lectura intermedial (específicamente iconotextual en el caso de *Farabeuf*).

En el capítulo II, “Una lectura iconotextual de *Farabeuf*”, a partir de la fijación del instante explico el efecto y la relación de los objetos plásticos presentes en el texto de Elizondo, en particular de la fotografía del *Leng Tch'e*, la pintura *Amor profano y amor sagrado* así como de escenas y diálogos de las películas *Senso* y *L'année dernière à Marienbad*. Dicha exposición está dividida en seis apartados: “Si una vara atraviesa el clatro”, “Una avispa traspasada por un alfiler”, “El cuadro incomprensible”, “Ordenar imágenes”, “Una mosca golpea la ventana” y “Recuerda”.

³ *Ibid.*

⁴ Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (México), t. XLI, núm. 1 (1993), p. 224.

Por otra parte, en el capítulo IV, “Una lectura intermedial de *Água viva*”, en virtud del tema compartido con la obra de Elizondo, esclarezco el efecto de la analogía entre pintura y escritura, de la presencia de objetos plásticos –como la serie de la catedral de Ruán, los cuadros dedicados a la Anunciación así como la figuración de otros que no existen fuera de la diégesis– y de la música, en tanto modelo del texto de Lispector. Este capítulo está organizado en siete apartados: “Ahora que amanece cerca de una ventana”, “Pintar y escribir”, “Casi liberta del dominio de las tintas”, “Los trazos”, “Ver en el momento que veo”, “Ut musica poesis” y “Grita o donde el trazo se torna en existencia”.

Por último, como ya mencioné, en el quinto capítulo, “A manera de conclusiones: Una lectura del tiempo”, convergen el análisis de *Farabeuf* y *Água viva*; que contiene los corolarios finales de esta tesis. En él recupero el análisis realizado en los capítulos previos para exponer las coincidencias y diferencias entre ambos textos al tematizar el tiempo a partir de la convocatoria de un referente externo, esto es, la presencia de otros sistemas de representación.

Debo señalar que los dos capítulos dedicados a *Água viva* se beneficiaron enormemente de mi trabajo con el archivo de Clarice Lispector, resguardado en la Fundação Casa de Rui Barbosa, en Río de Janeiro, que realicé en enero de 2006 gracias al Programa de Movilidad Internacional de Estudiantes, de la UNAM. Durante dicha estancia tuve acceso a las dos versiones mecanografiadas de la obra así como a tesis, artículos y libros sobre la narrativa de la escritora brasileña.

Por varios años he tenido la impresión de que los proyectos literarios de Clarice Lispector y Salvador Elizondo arrancan desde extremos opuestos y en algún punto se cruzan. Él comenzó estudiando pintura, mientras que ella recurrió a ésta, hacia el final de su vida, en un momento de crisis.

Antes de comenzar con la exposición quiero apuntar brevemente su significado entrañable. Estas líneas no pueden contar la experiencia de elaboración

de esta tesis. Quisiera transmitir la larga convivencia con los textos, el creciente apasionamiento, la obsesión incansable, los momentos de arrebatos cuando encontramos a las palabras y a sus autores fuera de los libros, en el mundo; el momento en que ellos parecen haber escrito el mundo. Durante la elaboración de este trabajo lidié con la sensación constante de que nada de lo que escriba, ninguna de las explicaciones formuladas sustituye la difícil pero fascinante experiencia de leer estos textos. Me hubiera gustado responder muchas preguntas, por ejemplo, qué es la música para Clarice Lispector, cuál es el nombre silenciado en *Farabeuf*.

EN EL UMBRAL DEL RECUERDO:

PARA UNA LECTURA ICONOTEXTUAL DE *FARABEUF*

1. EN EL UMBRAL DEL RECUERDO

Farabeuf (1965), del escritor Salvador Elizondo (1932-2006), invita desde su título a realizar una lectura transtextual. Éste es el apellido del médico francés Louis Hubert Farabeuf, autor del *Précis de manuel opératoire*,¹ un texto donde se describen procedimientos para realizar ligaduras de arterias y amputaciones. Un año después de la primera edición de la novela, en 1966, Elizondo comentó, en su autobiografía, la importancia de ese texto de medicina para la concepción y elaboración de su obra.²

En una entrevista realizada en 1995 con motivo de los 30 años de *Farabeuf*, el escritor contó que halló el *Précis de manuel opératoire* en una librería de viejo, mientras buscaba material para su película *Apocalipsis 1900* (1965). Elizondo describió la obra del médico francés como “un tratado que hoy en día ha sido desechado, pero que en su momento fue el más importante, especialmente la sección de las amputaciones y en donde el doctor Farabeuf explica cómo operaba sobre cadáveres y hacia amputaciones”.³

La invitación a la lectura transtextual rebasa al título, como epígrafe acompaña a la novela una cita del *Précis de décomposition* de Émile Michel Cioran (1911-1995):

Toute nostalgie est un dépassement du présent. Même sous la forme du regret, elle prend un caractère dynamique: on veut forcer le passé, agir rétroactivement, protester contre l'irréversible. La vie n'a de contenu que dans la violation du temps. L'obsession de l'ailleurs, c'est l'impossibilité de l'instant ; et cette impossibilité est la nostalgie même.⁴

¹ Louis Hubert Farabeuf, *Précis de manuel opératoire*, 3a ed., París, G. Masson, 1889.

² Salvador Elizondo, *Salvador Elizondo*, México, Empresas Editoriales, 1966, pp. 44-45.

³ Pilar Jiménez Trejo, “*Farabeuf* o el guión para una película mental”, en *Tierra Adentro*, (México), núm. 77, p. 7. Sobre la relación entre el texto de Elizondo y el *Précis de manuel opératoire* remito al lector al trabajo de Lillian Manzor-Coats, “Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales”, en *Bulletin Hispanique*, (Burdeos), núms. 3-4 (1986), pp. 465-476.

⁴ El epígrafe aparece en francés y con la indicación de su procedencia, a continuación reproduzco su traducción al castellano: “Toda nostalgia es una superación del presente. Incluso bajo la forma de remordimiento, toma un carácter dinámico: se quiere forzar el pasado, actuar retroactivamente, protestar contra lo irreversible. La vida no tiene contenido más que por la violación del tiempo. La obsesión de estar en otra parte, es la imposibilidad del instante; y esta imposibilidad es la nostalgia misma”. Émile Michel Cioran, *Breviario de Podredumbre*, trad. de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1997, p.67.

Estas líneas provienen del apartado “Apotheosis de lo vago” del *Précis de décomposition*.⁵ Lo vago es la nostalgia, el “mal de lo lejano” y el deseo de lo imposible e irreplicable. En consonancia con su epígrafe, *Farabeuf* comienza con una pregunta: “¿Recuerdas...?”, que incita a la rememoración, pero ¿de qué? Se trata de una pregunta dirigida a un *tú*. Esa segunda persona puede ser un personaje, el narratario o el lector de la novela. Debido a su reiteración esa interrogante es uno de los motivos del texto.⁶ En la entrevista del año 1995, Salvador Elizondo comentó que la reiteración de la pregunta se debe a que ese verbo:

[...] es una palabra muy efectiva para suscitar imágenes y porque está tomada de un poema de C[h]ristina Rosset[t]i que empieza con esa palabra y describe la sensación, si mal no recuerdo, de la presencia de la mujer amada ya muerta o ya desaparecida, de la invocación, el poema dice algo así como “Recuérdame cuando ya me haya ido”. Simplemente es un truco, el truco que es la palabra “recuerdas”.⁷

Se trata del poema “Remember” de la poeta inglesa Christina Rossetti (1830-1894):

Remember me when I am gone away,
Gone far away into the silent land;
When you can no more hold me by the hand,
Nor I half turn to go, yet turning stay.
Remember me when no more day by day
You tell me of our future that you plann'd:
Only remember me; you understand
It will be late to counsel then or pray.
Yet if you should forget me for a while
And afterwards remember, do not grieve:
For if the darkness and corruption leave
A vestige of the thoughts that once I had,
Better by far you should forget and smile
Than that you should remember and be sad.⁸

⁵ *Ibid.*, pp.66-69.

⁶ De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, en una composición literaria, el motivo se distingue “por ser una *unidad* casi autónoma y por su recursividad”, véase Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), t. XLI, núm. 1 (1993), p. 217.

⁷ Jiménez Trejo, *Art. cit.*, p. 10.

⁸ Christina Rossetti (1830-1894), en <http://www.poetry-archive.com/r/remember.html>, 15 de abril de 2007. Ofrezco la siguiente traducción: “Recuérdame después de haberme ido/cuando, bajo la tierra silenciosa/no me alcance tu mano temblorosa ni pueda desandar lo recorrido./Recuérdame sin más cuando perdido/el sueño que soñaste, cual la rosa,/se deshoje, pues ya ninguna cosa,/promesa o ruego, llegará a mi oído./Mas si me olvidas por un tiempo, amado,/al reparar en ello no te aflijas./Si la muerte y los vermes han dejado/algún vestigio de mi pensamiento,/prefiero que me olvides si contento/estás a que me evoques y te aflijas”, Christina Rossetti, “Recuerda”, en <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2232>, 5 de junio de 2007.

El contexto de origen del epígrafe y el “truco” tomado del poema de Christina Rossetti para inaugurar la obra, esto es, un paratexto y un intertexto, orientan la lectura de *Farabeuf* hacia la dimensión existencial de la nostalgia y ésta, a su vez, nos dirige hacia el cauce irreversible del tiempo, porque la nostalgia es la imposibilidad de regresar al pasado, imposibilidad de vivir nuevamente un momento previo y aníma, por ello, la obsesión por revertir el orden temporal. El epígrafe y el inicio de la obra también dirigen la lectura en el sentido de la angustia y la ansiedad que provocan no sentir más un objeto o un cuerpo, la sensación de la ausencia y el sentimiento de pérdida.

2. UN HECHO INDUDABLE

Ahora bien, el poema “Remember” no es el único intertexto de *Farabeuf*; por ello, cito a continuación el inicio del Capítulo I:

¿Recuerdas...? es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella sentada al fondo del pasillo agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa. Las monedas no tocaron la superficie de la mesa en el mismo momento y produjeron un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confusiones. De hecho, ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de ese acto. Los pasos de Farabeuf subiendo la escalera, arrastrando los pies en los descansos o su respiración jadeante, llegando hasta donde tú estabas a través de las paredes empapeladas, desvirtúan por completo nuestras precisiones acerca de la índole exacta de ese juego que ella estaba jugando en la penumbra de aquel pasillo. Es posible, por lo tanto, conjeturar que se trata del *método chino de adivinación mediante hexagramas simbólicos*. El ruido que hacían las tres monedas al caer sobre la mesilla lo hace suponer. Pero el otro ruido, el ruido quizá de pasos que se arrastran o de un objeto que se desliza encima de otro produciendo un sonido como el de pasos que se arrastran, escuchados a través de un muro, bien puede llevarnos a suponer que se trata del deslizamiento de la tablilla indicadora sobre la otra tabla más grande, surcada de letras y de números: *la ouija*. Este método adivinatorio, tradicionalmente considerado como parte del acervo mágico de la cultura de Occidente, contiene, sin embargo, un elemento de semejanza con el de los hexagramas: que en cada extremo de la tabla tiene grabada una palabra significativa: la palabra SÍ del lado derecho y la palabra NO del lado izquierdo. ¿No alude este hecho a la dualidad antagónica del mundo que expresan las líneas continuas y las líneas rotas, los *yang* y los *yin* que se combinan de sesenta y cuatro modos diferentes para darnos el significado de un instante? Todo ello, desde luego no hace sino aumentar la confusión, pero tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida. Alguien, tal vez ella, balbució o profirió unas palabras en una lengua incomprensible inmediatamente después de que se produjo el tintineo de las monedas al caer en la mesa. El nombre de ése que está ahí en *la fotografía, un hombre desnudo, sangrante,*

*rodeado de curiosos, cuyo rostro persiste en la memoria, pero cuya verdadera identidad se olvida... El nombre fue lo que ella dijo... tal vez...*⁹

Farabeuf inicia con la rememoración, por parte de su narrador, de un acontecimiento, el “hecho indudable” de que una mujer jugaba con unas monedas; sin embargo, antes de que termine este primer fragmento el mismo narrador pone en duda la materialidad de ese hecho. Al principio el tono del narrador es contundente, pero en las siguientes líneas desaparece porque comienza a suponer y a conjeturar, adopta un tono hipotético y provoca incertidumbre en el lector. Esto lo realiza al referir una serie de acontecimientos auditivos sobrepuestos y confusos: el ruido que provocan esas monedas es “apenas perceptible” y “pudo haberse prestado a muchas conjeturas” y comenta que “ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de ese acto”. Además, el sonido de los pasos y la “respiración jadeante” de *Farabeuf* “desvirtúan por completo nuestras precisiones acerca de la índole exacta de ese juego” y el ruido metálico “hace suponer” que ella jugaba con las monedas; no obstante otro ruido, provocado por la tabilla de la ouija, aumenta la confusión. Sobresale el empleo de palabras y expresiones para plantear hipótesis, por ejemplo: “pudo haberse prestado a muchas conjeturas”, “ni siquiera es posible precisar”, “precisiones”, “hace suponer”.

De este modo, antes del primer punto y aparte la confusión impera en *Farabeuf*. La única certeza es que *tú*, alguien, tiene que esforzarse por recordar el momento en el que cabe el significado de su vida. Ese alguien es una mujer y ese momento corresponde a aquél cuando ella pronunció unas palabras. Sin embargo, tampoco existe la certeza de que fuera un nombre lo que dijo. Así, desde su inicio la novela se muestra como un texto profundamente nostálgico e incierto, como lo conjura su epígrafe.

⁹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, en *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1999, pp. 87-88. Todas las citas pertenecen a esta edición y, en adelante, serán indicadas en el texto entre paréntesis. Las cursivas son mías.

En el primer fragmento de la obra de Salvador Elizondo aparecen varias de las referencias intertextuales indispensables para su composición: dos métodos adivinatorios, el *I ching* y la ouija así como la fotografía del condenado a la tortura china del *Leng Tch'e* (los cien cortes), Elizondo la encontró en el libro *Las lágrimas de Eros* (*Les larmes d'Eros*) de Geroges Bataille.¹⁰ Esa fotografía no es el único objeto plástico al que se alude en la novela; también lo son el cuadro *Amor profano y amor sagrado* de Tiziano, el mural *El bosque sagrado* (*Le bois sacré*) de Pierre Puvis de Chavannes, el retrato fotográfico de Charles Baudelaire por Etienne Carjat y la escultura del hermafrodita dormido. Por otra parte, en el texto también son mencionados, en un nivel más general, los estilos del medallista Pisanello, de los escultores Luca Della Robia y Pietro Lombardo y del pintor Pierre-Paul Proudhon. Salvo una reproducción de la fotografía del *Leng Tch'e*, ninguno de estos objetos aparecen en el texto. Cabe mencionar, asimismo, la presencia en *Farabeuf* de otros objetos plásticos de origen artístico, pero que no son aludidos explícitamente en la obra, me refiero a las películas *Senso*, de Luchino Visconti y *L'année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais.

Otros objetos plásticos están presentes en el texto, aunque no proceden del campo artístico. Se trata del ideograma chino para el número seis, una reproducción del dibujo que ilustra el método circular de amputación, tomado del *Précis de manuel opératoire*,¹¹ y la ilustración de un niño con las manos ensangrentadas, que a diferencia del resto sólo está presente por medio de su descripción.¹²

¹⁰ Este hecho fue referido por el propio Elizondo en algunos de sus textos y en diversas entrevistas durante su vida; asimismo, es mencionado por la mayoría de los comentaristas de la obra.

¹¹ Al respecto escribió Salvador Elizondo: "las imágenes que representaban el extraño mundo científico de fines del siglo diecinueve me habían perseguido, no tanto por su cientificismo entusiasta, sino por los caracteres extrañamente mágicos que se veían aparecer en esos grabados nítidos y tortuosos que ilustraban las revistas de la época", Elizondo, *Salvador Elizondo*, p. 44. El escritor utilizó grabados de la revista científica francesa, de finales del siglo XIX, *La Nature* y dibujos del *Précis de manuel opératoire* para la composición de su película *Apocalipsis 1900*, véase Jiménez Trejo, *Art. cit.*, p. 7. Cfr. Juan Bruce-Novoa, "Entrevista con Salvador Elizondo", en *La palabra y el hombre*, (Jalapa), núm. 16 (oct.-dic. 1975), pp. 51-58. El propio doctor Louis Hubert Farabeuf realizó los dibujos para su libro, véase Manzor-Coats, *Art. cit.*, pp. 465-476.

¹² De acuerdo con el propio Salvador Elizondo se trata de una ilustración final a la historia "Conrado, el niño que se chupaba el dedo", que formaba parte de "un pequeño libro alemán para niños. Su autor es el doctor Heinrich Hofmann [...] El libro se intitula *Der Struwelpeter*", Elizondo, "Invocación y evocación de la infancia", en *Obras: tomo uno*, México, El Colegio Nacional, 1994, pp. 368-369.

3. AUMENTAR LA CONFUSIÓN

Además de los intertextos, otra característica particular de *Farabeuf*, destacada anteriormente, es el uso preponderante de la segunda persona del singular en su composición, estrechamente relacionado con su tono nostálgico e incierto. La pregunta inaugural plantea que alguien (*tú*) tiene que recordar algo y, por consiguiente, implica a la primera persona del singular (*yo*). Cuando en *Farabeuf* leemos fragmentos en los cuales predomina la segunda persona, la voz que narra (*yo*) le pertenece en casi todos ellos a un hombre, en menor medida a una mujer y, en un par de excepciones, al supliciado, que aparece en la fotografía del *Leng Tch'e*; mientras que en la mayoría de los fragmentos *tú* designa a una mujer. Asimismo, en la obra encontramos fragmentos en primera persona del plural, para relatar principalmente los encuentros entre el hombre y la mujer, y en tercera persona del singular, cuando el narrador relata eventos que involucran al médico o al hombre y los verdugos retratados en la fotografía del *Leng Tch'e*.

Farabeuf es un relato contado por narradores delegados debido a las varias voces que intervienen en su composición, una consecuencia de ello es la información incompleta que proveen; ellas favorecen la experiencia fragmentaria del tiempo y de la fijación del instante del lector de la obra. Ahora bien, como he mencionado, predomina la narración en segunda persona, propia de los relatos testimoniales, que testifica lo que cifra su afamado y contradictorio subtítulo: "Crónica de un instante". Por consiguiente, leemos una narración preponderantemente homodiegética testimonial, en otras palabras, una obra regida por la voz de alguien que narra, atestigua y participa de los hechos, pero poco común porque emplea la segunda persona, puesto que el

narrador (yo) apela “al conocimiento compartido de un interlocutor presupuesto”¹³ y porque los eventos relatados duran un instante.

A lo largo de la lectura se aprecia un fenómeno propio de la narración homodiegética testimonial que Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva*, describe de la siguiente manera: “una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético”,¹⁴ es decir, la participación de ese narrador en los hechos relatados fluctúa y, por tanto, su perspectiva también lo hace. Esa vacilación se advierte, por ejemplo, cuando el hombre constantemente le pide a la mujer recordar un hecho que él atestiguó pero que la perturbó a ella, hubo algo de ese momento que él no pudo retener.

Por otra parte, no sólo la presencia de la segunda persona en *Farabeuf* está relacionada con la instantaneidad de la anécdota y la incertidumbre que provoca en el lector; sus varios narradores también inciden en la producción de esas sensaciones. Aunque en *Farabeuf* predomina la narración homodiegética testimonial ésta no excluye otras formas, ya que el texto está armado con la intervención de otros narradores, por ejemplo, de un narrador en tercera persona del singular que relata en clave heterodiegética; incluso, la narración homodiegética fluctúa entre el *tú* y el *nosotros*, así como el *tú* es enunciado por diferentes instancias: un hombre, una mujer y el supliciado. Por lo tanto, *Farabeuf* es un relato testimonial en focalización múltiple bajo la forma de narradores delegados; estrategia unida a la presencia de la película *L'année dernière à Marienbad*, como expongo al final del siguiente capítulo, y a la protesta contra la irreversibilidad del tiempo que declara la obra.

¹³ Luz Aurora Pimentel, “Narrador I. Formas de enunciación narrativa”, en *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI Editores, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, p. 137.

¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

La obra de Elizondo exhibe características de una focalización múltiple:¹⁵ “la *repetición* de la misma información narrativa desde distintas perspectivas”, la reproducción de las voces por lo que “inmediatamente pasa a primer plano el *principio de incertidumbre* con respecto a la información misma” y, con ello, las versiones de un mismo instante proliferan, debido a lo anterior todo lector de *Farabeuf* experimenta las reiteraciones y contradicciones. De manera que “el efecto es limitar el conocimiento supuesto del narrador” en turno, relativizar “el mundo ficcional creado” y desautorizar al narrador. Por último, otra característica del relato testimonial, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, estriba en el primado del principio de incertidumbre que se aprecia en la modificación incesante de la información, que en el caso particular de *Farabeuf* se manifiesta en que lo relatado por sus diferentes narradores embona parcialmente o, nunca coincide.

4. PRECISIONES TEÓRICAS

PARA UNA LECTURA ICONOTEXTUAL DE *FARABEUF*

Debido a los diversos objetos plásticos referidos en *Farabeuf*, la obra entra en la categoría “many-to-one” del modelo propuesto por Tamar Yacobi para explicar las posibles relaciones efrásticas, es decir, entre una obra de arte y un texto que la describe.¹⁶ Antes de continuar es necesario aclarar que si bien Tamar Yacobi pensó su modelo para explicar y analizar las posibles relaciones entre una obra de arte (pintura, dibujo, grabado, etc.) y un texto literario, éste sirve para analizar el texto de Salvador Elizondo debido a su condición interartística vinculada al tema del tiempo. Aunque no todos los objetos plásticos presentes en su composición provengan del campo artístico,

¹⁵ Sigo el análisis de Pimentel, *Ibid.*, p. 144.

¹⁶ Tamar Yacobi, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, in *Poetics Today*, núm. 16, (Winter 1995), pp. 600-603.

como el ideograma chino para el número seis, o la fotografía del condenado a la tortura china del *Leng Tch'e*.¹⁷

El modelo de Tamar Yacobi ha sido comentado por Claus Clüver, cuyo trabajo retomo para exponerlo.¹⁸ La propuesta de análisis se compone de cuatro tipos de relaciones:

- 1) la representación de un objeto visual por un texto
- 2) la representación de un objeto visual por varios textos
- 3) la representación de varios objetos visuales por un texto
- 4) y la representación de varios objetos visuales por varios textos

Farabeuf ejemplifica el tercer tipo de relación, pues se trata de la interpretación y la representación de varios textos visuales u objetos plásticos en un texto verbal.¹⁹ Coincido con Valerie Robillard cuando afirma que tiene un propósito la referencia a pinturas en las obras literarias²⁰ y no sólo a ellas, sino también a fotografías y a objetos plásticos en general, sobre esta afirmación volveré más adelante.

Es necesario hacer otra precisión de índole teórica con respecto a la intertextualidad.²¹ Ha quedado demostrado que *Farabeuf* ostenta una relación intertextual con el poema "Remember" de Christina Rossetti y el *Précis de manuel opératoire* del médico Louis Hubert Farabeuf. La relación entre el poema y la obra de Elizondo, esto es, su presencia en *Farabeuf*: se da como alusión, su primera palabra ha

¹⁷En el presente trabajo retomo la expresión "objeto plástico" que utiliza Luz Aurora Pimentel para referirme a ellos, pues es un término más amplio que "obra de arte", si mantuviera esta última la fotografía de la tortura no tendría cabida, aunque existiría la posibilidad de cuestionar, entonces, qué es una obra de arte, véase Pimentel, "Écfrasis: la representación verbal de un objeto [plástico]", en *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI Editores, 2001, pp. 110-127 y, asimismo, Pimentel, "Écfrasis y lecturas iconotextuales", en *Poligrafías. Revista de Literatura comparada*, (México), núm. 4 (2003), pp. 205-215.

¹⁸ Claus Clüver, "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis", en Els Jongenel and Valerie Robillard (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998, p. 39. La traducción es mía. Véase también Irene María Artigas Albarelli, "La crítica efrástica", en *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis*, tesis para obtener el grado de Doctora en Literatura Comparada, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2004, pp. 18-64.

¹⁹ Tanto el tercer y cuarto tipo de relaciones entre objetos plásticos y textos verbales han recibido menos atención que los dos primeros tipos. Yacobi, *Art. Cit.*, pp. 602-603.

²⁰ Valerie Robillard, "In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach)", in Els Jongenel and Valerie Robillard (eds.), *Op. cit.*, p. 62.

²¹ En este trabajo la intertextualidad es entendida como una "relación de copresencia entre dos o más textos", Gerard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, citado por Anna Forné, "La literatura de segundo grado", en *La piratería textual. Un estudio hipertextual de "Son vacas, somos puercos" y "El médico de los piratas" de Carmen Boullosa*, Lund, Lunds Universitet, 2001, p. 51.

sido tomada, traducida y adaptada para inaugurar la obra; mientras que la relación con el *Précis de manuel opératoire* ocurre tanto a nivel léxico como a nivel icónico y plástico. Elizondo emuló el estilo del *Précis* en su obra,²² así como también tomó una de sus ilustraciones, el dibujo del método circular de amputación, y la incluyó en ella. A este uso intertextual del dibujo en un texto Peter Wagner lo llama intermedialidad (*intermediality*) y la define como “the ‘intertextual’ use of a medium (painting) in another medium (prose fiction)”.²³

La definición de intermedialidad sirve para denominar, por ejemplo, el empleo de una obra musical en un poema y viceversa, o de una pintura en una película, es decir, la presencia de un medio en otro. De ahí que Wagner proponga el concepto de iconotexto (*iconotext*) específicamente para describir el uso de un objeto plástico en un texto y de un texto en un objeto plástico: “By *iconotext* I mean the use of (by way of reference or allusion, in explicit or implicit way) an image in a text or vice versa”.²⁴ Por lo tanto, puedo afirmar que la presencia en *Farabeuf* de los objetos plásticos antes mencionados genera una relación iconotextual, es decir, una variación de la relación intertextual de tipo intermedial.

En su artículo “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, Luz Aurora Pimentel retoma la propuesta de Peter Wagner y escribe:

[...] si bien la relación intermedial, como la intertextual, también puede darse en las modalidades de la cita puntual y la alusión, el efecto sobre el texto no es de la misma naturaleza. En la cita puntual, el texto verbal citado sufre una serie de transformaciones debido al nuevo contexto circundante, pero las palabras como tales son las mismas. En el caso del objeto plástico citado la transformación es de otro orden; en su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en un verdadero *iconotexto*: no sólo la representación visual es leída/escrita —de hecho *descrita*— como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un *iconotexto* [...]

²² Véase Manzor-Coats, *Art. cit.*

²³ Peter Wagner, Introduction, *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intemediality*, Peter Wagner (ed.), Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1996, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

aun cuando la imagen plástica no esté materialmente presente en el texto, la lectura más productiva se da en la interacción creadora, incluso lúdica, entre texto verbal y objeto plástico.²⁵

Entre las modalidades de la relación intermedial se encuentran: la cita, la alusión y la écfrasis. En su artículo “Tematología y transtextualidad”, Pimentel expone que en cualquier relación intertextual existen diferentes “grados de abstracción: desde el carácter puntual de la cita, hasta las formas más sutiles e indirectas de la alusión”.²⁶ De acuerdo con Pimentel, la cita es una forma de relación intertextual directa (la paráfrasis es otra), porque se trata del grado más concreto de presencia de un texto en otro, debido a que son precisas las referencias “al texto del que proviene”.²⁷ Mientras que la alusión es una relación intertextual indirecta, que puede ser: textual, tópica, personal, metafórica o estructural. Todas las formas de la alusión coinciden en callar o velar su procedencia.

Cada uno de estos conceptos designa los distintos niveles de la presencia de una imagen en un texto,²⁸ de los cuales la écfrasis es el fenómeno que, según la misma autora, construye “una suerte de objeto plástico verbal (valga la paradoja) que entra en complejas relaciones de identidad y otredad con el objeto plástico del que se quiere representación y con el texto/contexto en el que la écfrasis ha sido inscrita”.²⁹

La exposición precedente invita a realizar una lectura iconotextual de *Farabeuf*, sin “separar lo verbal de lo visual”. En el siguiente capítulo expongo el resultado de esa opción interpretativa, puesto que —como se ha demostrado— el propio texto exhibe su intermedialidad.³⁰ Por último, no quiero dejar de señalar tres trabajos seminales en los

²⁵ Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Art. cit.*, pp. 206-207.

²⁶ Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, *Art. cit.*, p. 224.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Remito a los siguientes artículos: C. Clüver, *Art. cit.*; V. Robillard, *Art. cit.*; y T. Yacobi, *Art. cit.*

²⁹ Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Art. cit.*, p. 207. De acuerdo con James Heffernan, la écfrasis es “la representación verbal de una representación visual”, véase James Heffernan, “Introduction”, en *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993, p. 3.

³⁰ Al respecto resulta interesante el comentario de Salvador Elizondo sobre la historia del texto visible: “No es, realmente, sino bajo el rubro general de lo que puede llamarse el arte moderno, que puede uno advertir claramente la revaloración que la noción de texto ha sufrido en los últimos cien años [...] En la primera mitad del siglo pasado el poeta norteamericano E. A. Poe (1809-1849) formula

que resuena la invitación. Los menciono en orden cronológico: el artículo “Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales” de Lillian Manzor-Coats,³¹ el libro *Farabeuf: escritura e imagen* de Adriana de Teresa³² y la tesis *Asedios a una obsesión: Farabeuf de Salvador Elizondo* de Victoria Martha Núñez.³³

lo que podría llamarse el principio de transcripción por el que el [sic] ‘lenguaje’ de la escritura puede ser percibido en otros niveles que no son propiamente los niveles de la lectura convencional”, Elizondo, “Texto legible y texto visible”, *Artes Visuales*, (México), núm. 2, (primavera 1975), p. 15.

³¹ Manzor-Coats, *Art. cit.*

³² Adriana de Teresa, *Farabeuf: escritura e imagen*, México, Dirección General de Publicaciones, Biblioteca de Letras, UNAM, 1996.

³³ Victoria Martha Núñez Cea, *Asedios a una obsesión: Farabeuf de Salvador Elizondo*, tesis presentada para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996.

UNA LECTURA ICONOTEXTUAL DE *FARABEUF*

Farabeuf es un ejemplo de la relación entre varios objetos plásticos y un texto verbal. La afirmación de Valerie Robillard de que con algún propósito los textos literarios se refieren a pinturas y no sólo a ellas, sino también a fotografías y a otros objetos plásticos, como películas, puede incitar, al menos, dos acciones tentativas si la vinculamos con *Farabeuf*. La primera perseguiría la seductora posibilidad de dilucidar y pronunciar la intención de Salvador Elizondo al escribir su obra. La segunda acción consiste en explicar el efecto que provoca la lectura del texto a partir del tema del tiempo y de los diferentes grados de presencia en él de varios objetos plásticos; a continuación desarrollo esta última acción.

1. SI UNA VARA ATRAVIESA EL CLATRO¹

¿Podría aparecer en un solo instante el sentido de un momento preciso? Es inútil insistir; sólo la sucesión de los momentos se esclarece. Un momento sólo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos. No somos más que fragmentos sin sentido si no los relacionamos con otros fragmentos. ¿Cómo podríamos reflejar el conjunto acabado?

Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*

La lectura iconotextual de *Farabeuf* comienza por su estructura. Adelanto una conclusión: la relación entre sus fragmentos sucede de acuerdo con el funcionamiento del clatro descrito en el texto, una esfera formada, a su vez, por tres esferas que poseen seis orificios cada una.

Farabeuf consta de nueve capítulos cuyos párrafos considero fragmentos, porque entre ellos se establece una relación no tradicional. Su relación no es progresiva, sino asociativa, esto se debe a que no hay una narración lineal en el texto y a los varios tipos de repeticiones que lo constituyen. Acentúa ese carácter fragmentario,

¹ Invito al lector a consultar el Apartado 1. Imágenes de *Farabeuf*, de esta tesis, donde se reproducen las imágenes a las que me refiero en esta sección.

como señala Adriana de Teresa, el hecho de que en ellos se opera un cambio en el tiempo verbal, con respecto al narrador o en el ritmo de la acción;² esas reiteraciones y mutaciones son la manifestación de los varios narradores que intervienen en su composición. Además, elijo llamarlos “fragmentos” porque *Farabeuf* es un texto que persigue un instante y su recuerdo y la memoria funciona parcialmente como fragmentariamente el tiempo, al respecto Sergei Eisenstein escribió: “la imaginación no evoca cuadros acabados, sino sus propiedades decisivas y determinantes”,³ es decir, si aceptamos que la memoria hace un ejercicio de imaginación al recordar, entonces aquella evoca detalles y objetos. Por su talante instantáneo y memorioso, los fragmentos, y con ellos *Farabeuf* en su totalidad, únicamente adquieren sentido en relación con los otros, como escribe Georges Bataille: “Un momento sólo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos”, al narrarlos o al interpretarlos como en este trabajo. Ahora bien, los fragmentos asociados pueden no pertenecer al mismo capítulo, así que la asociación creada depende de cada lector. Todo lo anterior está en consonancia con la declaración que diez años después de la publicación de la novela, en 1975, Salvador Elizondo hizo a Juan Bruce-Novoa en una entrevista:

[*Farabeuf*] Se iba a llamar *Ostraka* porque la idea era de los *ostraka*, que son fragmentos de cerámica que se recogen y muchas veces cuando son de un tipo de diseño de vaso, por un solo pedacito es posible reconstruir todo el rededor del vaso. Hay también la posibilidad de romperlo y de producir *ostraka* que aun siendo completamente intercambiables formen siempre, por cuestión de orden matemático, el mismo diseño no importando en qué orden se pongan los *ostraka*, porque es un diseño tal que dividido de cualquier manera tienen una continuidad que es imposible romperla, aunque el orden sea trastocado. Esa era la idea de la construcción del libro.⁴

Durante la lectura de la novela, la mayoría de las veces, los fragmentos remiten unos a otros, más que coincidir, son intercambiables como los “ostraka”. La

² De Teresa, “El montaje en *Farabeuf*”, *Op. cit.*, pp. 83-105.

³ Sergei Eisenstein, “Palabra e imagen”, en *El sentido del cine*, 10ª ed., México, Siglo XXI Editores, 2005, p. 35.

⁴ Bruce-Novoa, *Art. cit.*, p. 53.

coincidencia nunca perfecta, esta apertura de elementos que nunca acaba puede resultar inquietante, exasperante y hasta odiosa para sus lectores. Esta experiencia de lectura se fusiona y potencia con la regencia del principio de incertidumbre, consecuencia de los múltiples narradores, la cualidad instantánea de la anécdota y la condición de relato testimonial del texto.

En *Farabeuf* la asociación entre los fragmentos y los capítulos (la reconstrucción del diseño) sucede por la repetición de los actos, las palabras, frases, imágenes y oraciones, que se combinan con la segunda persona del singular para provocar en el lector el efecto de que rememora un instante y para crear en su mente la imagen de ese instante. La pregunta inaugural y su reiteración incita e invita a la rememoración perpetua del instante que el lector decida, o mejor dicho, se trata del instante que su experiencia de lectura privilegie.

En el Capítulo VIII leemos la descripción de las posibles disposiciones del clatro, que también delinea la estructura de la obra de Elizondo.⁵

Si entonces haces girar el clatro e introduces una varita a través de los seis diferentes orificios de la esfera externa, todas las veces que esta varita atraviere el clatro para salir por el orificio antípoda considerarás que se trata de una línea continua mutante, todas las veces que la punta de la varita llegue al centro del clatro considerarás que se trata de una línea rota mutante y en los demás casos las líneas serán inmutables, continuas o rotas según que el número de superficies de esfera que la varita atraviere, rotas si par, continuas si impar, ¿has comprendido los fundamentos de este procedimiento? Ahora toma el clatro en tus manos, recuerda aquella imagen, concentra tus pensamientos, y hazlo girar mientras repites para ti misma, mil veces si es posible, esa misma pregunta: ¿De quién es esa carne que hubiéramos amado infinitamente? (p. 193)

Los fragmentos de la novela son como los orificios de las tres esferas del clatro: si una serie coincide —dentro del mismo capítulo o a través de los capítulos— esto no implica que inevitablemente el resto de los fragmentos coincidan. La asociación que

⁵ Adriana de Teresa se percató de esta correspondencia: “*Farabeuf* presenta una estructura de múltiples combinaciones, la cual podría equipararse con la estructura y la función del ‘clatro’”, *Op. cit.*, p. 87. Véase también la tesis de Victoria Martha Nuñez Cea, *Op. cit.*

propicia la coincidencia no es precisa —depende de cada lector; la vaguedad (no saber exactamente a qué fragmento de qué capítulo remite cualquier fragmento) y el carácter aparentemente intercambiable de los párrafos provoca que el lector real experimente la inexacta y brumosa atmósfera de la rememoración, como expondré más adelante el uso en la obra de la técnica de montaje del director de cine ruso Sergei Eisenstein sirve para causar este efecto.

La imagen que se forma en mi mente ante la descripción de los posibles resultados si una varita atraviesa el clatro me remite al final del Capítulo VII.

La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el vaho de los vidrios de la ventana, de eso no cabe duda. Puede ser cualquiera de las dos cosas: un ideograma chino o bien un símbolo geométrico. La ambigüedad de la escritura china es maravillosa y de esa forma que se concreta allí, en la imagen del supliciado, podemos deducir el pensamiento que es capaz de convertir esta tortura en un acto inolvidable. Si aprendes a decir ese nombre comprenderás el significado del suplicio. Mira este signo:



Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad? (pp. 185-186)

Por medio de la descripción de los verdugos se alude a la fotografía del condenado a la tortura china del *Leng Tch'e* (los cien pedazos); la cual es una de las tres tomas del suplicio que integran el ensayo *Las lágrimas de Eros*, de Georges Bataille. Las tres fotografías retratan el martirio de Fu-Tchu Li, culpable del asesinato del príncipe Ao-Han-Ovan y condenado “a la muerte lenta del Leng Tc’he”.⁶ De acuerdo con la nota al pie una de las tomas del castigo, en el ensayo de Bataille, sabemos que

⁶ Véase pie de foto, Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, trad. de David Fernández Barcelona, Tusquest Editores (Ensayo), 2002, p. 249.

Louis Carpeaux y Georges Dumas atestiguaron la tortura, aunque no se consigna quien tomó la fotografía.⁷ Fue en el *Tratado de psicología* de Dumas donde Bataille encontró la reproducción que aparece en *Farabeuf*.⁸

Tanto el último fragmento del Capítulo VII como el primer fragmento del Capítulo I son dos écfrasis de dicha fotografía.⁹ En la écfrasis del Capítulo I el narrador destaca el cuerpo desnudo y sangrante del supliciado y el desconocimiento de su identidad, así como a los espectadores de la tortura: “El nombre de ése que está ahí en la fotografía, un hombre desnudo, sangrante, rodeado de curiosos, cuyo rostro persiste en la memoria, pero cuya verdadera identidad se olvida...” (p. 88). Por otro lado, la écfrasis del Capítulo VII sigue la disposición de los verdugos, particularmente en la comparación entre un ideograma chino (o un símbolo geométrico) con la figura que forma el supliciado y la colocación de sus victimarios en la fotografía. Mientras que en la primera écfrasis se dice que ese “rostro persiste en la memoria”, en la última la tortura es descrita como “un acto inolvidable”. Ambas écfrasis coinciden en eludir el nombre del torturado, en el Capítulo I alguien aparentemente lo pronunció, mientras que en el Capítulo VII el narrador afirma que cifra “el significado final del suplicio”.

Ahora bien, existen correspondencias entre la última écfrasis y la descripción del clatro. En la écfrasis, el hexágono que forman los verdugos se relaciona con los seis orificios del clatro. El supliciado es el eje de los verdugos (como leemos en el fragmento), la vara que atraviesa los orificios de esa triple esfera. La asociación es posible porque el número seis se repite tanto en la descripción del clatro como en la

⁷ Cfr. <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Event.php?ID=1&>, 27 de abril de 2009, se trata del sitio en Internet del proyecto *Chinese Torture Supplices Chinois* dedicado a la desmitificación de la supuesta crueldad de la cultura china.

⁸ Bataille, *Op. cit.*, p. 247. La fotografía no es el único elemento que Elizondo tomó del ensayo del escritor francés, por ejemplo, en el apartado que Bataille dedica a la fotografía comenta: “Siempre he creído que, con el fin de prolongar el suplico, al condenado le era administrada una dosis de opio”, *Ibid.* En *Farabeuf* leemos varios veces que al suplicado se le administró dicha droga.

⁹ La écfrasis es “la representación verbal de una representación visual”, Heffernan, Introduction, *Op. cit.*, p. 3.

écfrasis de la fotografía al final del Capítulo VII. Además, en la descripción de la esfera se alude a la fotografía (“recuerda aquella imagen”), así como en la écfrasis de la fotografía se comparan los trazos del número seis con “la actitud del supliciado”. Por ello, la descripción del clatro revela la estructura y el funcionamiento de *Farabeuf*. Sin embargo, no se originó en esa esfera, sino en la fotografía del *Leng Tch’e*, lo cual se puede afirmar después de analizar el Capítulo VII de *Farabeuf*.

2. UNA AVISPA TRASPASADA POR UN ALFILER

La intermedialidad es innegable en el Capítulo VII de *Farabeuf* y, por consiguiente, la invitación a realizar una lectura iconotextual de ese capítulo, de toda la obra y de su tematización del tiempo. Dicho capítulo está compuesto por varios objetos plásticos: la reproducción del dibujo que ilustra el método circular de amputación (aparece tres veces [pp. 175, 177, 183]), un recuadro con el título de “Aviso” (p. 175), la reproducción de la fotografía del *Leng Tch’e* (p. 179), y, al final, el ideograma del número seis. En particular, el Capítulo VII contiene la écfrasis más extensa de la fotografía (constituye uno de los fragmentos más grandes del texto) y en ella se aprecia la estructura de *Farabeuf*, pues esta última emula a la primera. Para los propósitos de la presente exposición cito dicha écfrasis, pero dividida en cuatro partes para su análisis.

La ceremonia

La descripción de la fotografía comienza con una exhortación por parte del narrador hacia su relato: “Pon atención. Trataré de contártelo todo; sin omitir un solo detalle” (p. 178). En toda la novela fracasa esta ambición de componer un relato total y absoluto, siempre algo escapa, es omitido, no es mencionado, o contradice alguna otra parte de lo relatado; todo ello resultado de la delegación de la narración a varias voces y de la

materia de su relato, un instante. El narrador de este fragmento cuenta el suplicio de modo similar a como ha sido contado en fragmentos anteriores del mismo capítulo, esto es, menciona la llegada de las personas que presenciaron “la ceremonia”, es decir, la tortura. Sin embargo, difiere del resto porque narra los momentos previos a la ejecución, su relato comienza con la llegada del público y la aparición del condenado con las manos atadas. En tiempo presente, el narrador refiere su propia percepción, se trata de la perspectiva de un testigo que ofrece su testimonio:

Las gentes no aguardaban con anticipación. Iban llegando poco a poco cuando la ceremonia ya había empezado. Pero él estaba allí. No sé desde cuándo; el hecho es que él ya estaba allí; como si siempre hubiera estado allí. No se percata uno a ciencia cierta de lo que pasa. De pronto surge de entre los curiosos con las manos atadas a la espalda. Todo en él, todo lo que lo rodea, está tenso, como si fuera a romperse la realidad de un momento a otro, pero él no tropieza, camina con dificultad, pero no tropieza. La estaca ya está fija en el suelo desde antes. Quizá la han puesto allí desde el día anterior. Los mecanismos materiales de la justicia son, pudiéramos decir, imperceptibles. (*Ibid.*).

El narrador continuará insistiendo en no saber lo que pasa, ni “cómo pasan las cosas”:

¿Quién construye los cadalsos? ¿Quién temple la hoja de esas cuchillas? ¿Quién cuida de que el mecanismo de la guillotina funcione con toda perfección? ¿Quién aceita los goznes del garrote? La identidad de los verdugos es inasible como el mérito de sus funciones. Es difícil relatar estas cosas porque son cosas que pasan sin que nos demos cuenta cabal de cómo pasan (*Ibid.*).

Después de formular cuatro preguntas que conducen a una afirmación sobre la identidad y el desempeño de los verdugos, a través de una elipsis el narrador refiere la tortura y refuerza el efecto sorpresa:

De pronto ese cuerpo se cubre de sangre sin que hayamos podido darnos cuenta del instante preciso en que los verdugos le hacen el primer tajo. La fascinación de esa experiencia es total; esto sí es innegable. Cuando terminó el suplicio estábamos empapados. No nos dábamos cuenta de que estaba lloviendo (*Ibid.*).

En esta primera parte aparece el impulso narrativo, una de las características de la écfrasis enunciada por James Heffernan a partir de su comentario sobre la écfrasis

del escudo de Aquiles en el canto XVIII de *La Iliada*. Dicho canto es conocido porque Homero, al describir el escudo, no sólo narra su elaboración,¹⁰ sino también los sucesos en el mundo representado en él. Un movimiento similar encontramos en *Farabeuf*, cuando el narrador relata los momentos previos a la tortura para describir la fotografía del *Leng Tch'e* y cuenta la historia de la colocación de los retratados, sus poses y puestos durante la tortura. Por otra parte, el impulso narrativo se mantiene presente en toda la écfrasis¹¹ y, como veremos en la exposición consecuente, ella contiene la organización de la obra. Esta écfrasis de la fotografía, al igual que la del escudo de Aquiles en *La Iliada*, acentúa los temas y las obsesiones del texto.¹²

Cebreando lentamente

Aunque este fragmento de la obra está elaborado desde la perspectiva de un testigo, éste reitera su ignorancia sobre qué y cómo sucedieron los hechos. Su incapacidad de percibir el instante preciso del primer tajo le obliga a contar de nuevo el evento y, con ello, inicia la segunda parte de la écfrasis de la fotografía.

No nos dábamos cuenta de que estaba lloviendo. De pronto, ya estaba él allí, pero nosotros no lo mirábamos a él, mirábamos las cuchillas que los verdugos blandían orgullosos, que los verdugos blandían con esa sabiduría y con esa destreza que da el hábito manual. Las cuchillas en manos de otros hombres serían manipuladas torpemente, con precaución, tratando de evitar el contacto de las hojas, huyendo de su filo hiriente al menor contacto. Es posible que el supliciado no se dé cuenta cabal de lo que está sucediendo. Así pasan las cosas. Uno mira de frente y sin embargo, cuando súbitamente brotan los goterones de sangre de la herida, no sabríamos decir en qué momento se produjo el tajo. Las cosas pasaban así. Desde el primer momento en que se ve la sangre escurriendo lentamente a lo largo de las comisuras de su cuerpo, cebreando lentamente a lo largo de las comisuras de su cuerpo, cebreando lentamente la piel lampiña, distendida, arrollándose en tenues hilos de púrpura que gravitan formando estrías hacia el sexo del santo que en esas condiciones se vuelve la única parte invulnerable de su cuerpo, y luego, esa sangre se acumula en el pubis hasta que

¹⁰ Heffernan, "Homer, Virgil, Dante. A Genealogy of Ekphrasis", *Op. cit.*, p. 12. Remito al lector a "La crítica efrástica", en Irene María Artigas Albarelli, *Op. cit.*

¹¹ Heffernan resume las características de la écfrasis del siguiente modo: "the conversion of fixed pose and gesture into narrative, the prosopopeial envoicing of the silent image, the sense of representational friction between signifying medium and subject signified, and overall the struggle for power—the *paragone*— between the image and the word", "Chapter Four: Entering the Museum of Art", *Op. cit.*, p. 136.

¹² Artigas, *Op. cit.*, p. 33.

rezumando cae sobre el pavimento y queda tal como era unos instantes, luego se vuelve negra como carbón (*Ibid.*).¹³

Advirtamos que la oración “No nos dábamos cuenta de que estaba lloviendo” le permite al narrador realizar la analepsis; inmediatamente después de ella retrocede y relata de nuevo la tortura. Notemos que para volver a contar la ejecución el narrador usa la expresión “De pronto” y la oración “estaba él allí”, que ha empleado en la primera parte de la écfrasis, con ello refuerza el efecto de regresar en el tiempo y en la narración.

Esta segunda parte de la écfrasis consiste en una variación más extensa sobre el mismo tema. En ella, el narrador prosigue relatando, en primera persona del plural y desde la perspectiva del testigo –con los verbos en copretérito–, su fascinación por las cuchillas y la habilidad de los verdugos. Como en la primera parte, los verbos conjugados en tiempo presente fortalecen el efecto de que la ejecución sucede de nuevo ante sus ojos, pero –a diferencia de la primera parte– destaca la percepción del supliciado (“Es posible que el supliciado no se dé cuenta”).

En las dos primeras partes de la écfrasis el narrador relata, con variaciones, “la ceremonia”. En ambas se reitera la fascinación que provoca observarla y la lluvia. El hecho de que al finalizar la tortura los espectadores estuvieran mojados tiene una fuerte connotación sexual, como si fuera la manifestación de la excitación de un *voyeur*. Cabe la inquietante posibilidad de que los concurrentes terminasen empapados de sangre.

Como en la primera parte de la écfrasis, en la segunda el primer tajo y el primer brote de sangre suceden también “súbitamente”. Sin embargo, en esta variación el narrador realiza una descripción de la sangre (“cebreando” por el cuerpo del condenado) impregnada de un alto lirismo, que remite al primer fragmento del Capítulo

¹³ Para resaltar la importancia de la oración “No nos dábamos cuenta de que estaba lloviendo” la he transcrito dos veces en dos citas de aquella, esto es, en el original aparece solamente una vez. Las cursivas son mías.

VII, donde leemos una descripción similar del desangramiento. Resulta imposible no señalar que en correspondencia con la monocromía de la fotografía sólo se mencionan dos colores en la segunda parte de la écfrasis, el púrpura y el negro, ambos para describir la sangre. Púrpura es la sangre que brota de la herida, negra la que está secándose en el pavimento. Aparte de estas menciones, la palabra “sangre” evoca un color. Creo que la monocromía de la fotografía mitiga el horror que provoca en quien la observa.

Hacia el final de esta parte de la écfrasis, leemos que la sangre escurre “hacia el sexo del santo”. El último sustantivo remite a los mártires, mujeres y hombres que han aceptado sufrir o morir, o que han sido torturados o asesinados por su creencia en la fe cristiana y que, posteriormente a su muerte, han sido canonizados por la iglesia católica.¹⁴

La palabra “santo” aplicada al supliciado me remite, en particular, a san Sebastián y a santa Ágata. La alusión al primero consiste en la similitud entre la colocación del supliciado y sus verdugos en la fotografía con la de san Sebastián y sus arqueros en algunas representaciones pictóricas de su martirio. Entre ellas encontramos pinturas hechas por Bernardino Zaganelli, Giovanni Battista Cima de Conegliano, los hermanos Antonio y Piero del Pollaiuolo, Antonello da Messina, Rubens Guido Reni, El Greco, Perugino, Andrea Mantegna y Tiziano.¹⁵ Por otro lado, la alusión

¹⁴ Hélène Roberts (ed.), *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, v. 2, s. v. “Martyrdom”, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998, p. 567.

¹⁵ Las imágenes digitales de la obra de los primeros cuatro pintores pueden ser consultadas en la página en línea de The National Gallery (Londres), <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.exe/CollectionSearch.woa/wa/newQuery?searchTerm=sebastian>, 30 de marzo de 2009. Las obras de Antonello da Messina y Rubens se encuentran en Gemäldegalerie (Dresden), pero en su web site sólo existe la imagen digital de la pintura del último, <http://www.smb.museum/smb/sammlungen/details.php?lang=en&objID=5&p=24>, 2 de abril de 2009, sin embargo, la versión digital de la pintura de Messina puede verse en <http://www.wga.hu>, 2 de abril de 2009. Las pinturas de Guido Reni y El Greco se encuentran en el Museo Nacional del Prado (Madrid), las versiones digitales están disponibles en www.museodelprado.es, 2 de abril de 2009. La obra de Perugino está en la Galleria Borghese (Roma); la pintura de Andrea Mantegna forma parte del Museo del Louvre (París), www.louvre.fr, 3 de abril de 2009; mientras que la de Tiziano se halla en el Museo del Hermitage (San Petersburgo), www.hermitage.museum.org, 3 de abril de 2009. Sobre la historia de san Sebastián y sus representaciones artísticas véase

a santa Ágata se basa en su historia, no en sus representaciones, es decir, en la ablación de los senos, tortura que recibió por rechazar al senador Quintianus. Aunque el sustantivo se refiere a un “santo”, en masculino, antes de la écfrasis analizada, en el mismo Capítulo VII, leemos una descripción de esa mutilación: “Primero le hacen dos tajos horizontales sobre las tetillas[...] Y luego, jalando hacia abajo los bordes de esas incisiones, el verdugo le arranca la piel hasta dejar descubiertas las costillas” (p. 176). En la cuarta y última parte de la écfrasis analizada, ambas alusiones se reactivan y, además, se sugiere que el supliciado sea una mujer.

La segunda parte de la écfrasis antecede al encuentro de los lectores con la reproducción de la fotografía. Revisar su disposición dentro del libro y su relación con la écfrasis en las distintas ediciones no es un acto ocioso, pues en virtud de una lectura iconotextual, incide en la forma en que es leída la écfrasis y, a su vez, en el modo en que se ve la reproducción de la fotografía.

En la primera edición de *Farabeuf*, 1965,¹⁶ la reproducción de la fotografía del *Leng Tch'e* está en la página derecha; ubicada después del inicio de la tercera parte de la écfrasis, que se enfoca en los verdugos: “El Dignatario, el que aparece en la fotografía contemplando apaciblemente la escena desde atrás [...]”. La reproducción abarca casi la totalidad de la página y sólo tiene un estrecho margen en el lado izquierdo. También se encuentra en la página derecha en la edición de 1985, de la SEP y la editorial Joaquín Mortiz.¹⁷ Mientras que la edición de El Colegio Nacional, de 1994, para mi sorpresa, no la incluye.¹⁸ Por su parte, en el libro editado por Alfaguara en 1999, que reúne la narrativa de Salvador Elizondo, la reproducción de la fotografía

Roberts, *Op. cit.*, p. 569 y el libro de Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, v. 5, s. v. “Sebastián”, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 193-201. Asimismo, invito a consultar el Apartado 1 de esta tesis.

¹⁶ Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Joaquín Mortiz, Serie del volador, 1965, pp. 140- 141.

¹⁷ Elizondo, *Farabeuf*, México, Joaquín Mortiz, SEP Cultura, 1985, p. 140.

¹⁸ Elizondo, *Farabeuf, Obras: tomo uno, Op. cit.*, 1994.

aparece en la página opuesta (derecha) a la página donde hallamos la segunda parte de la écfrasis.¹⁹ Por último, en la edición del Fondo de Cultura Económica que conmemora los 40 años de la primera edición de *Farabeuf*, la reproducción aparece en la página opuesta (derecha) a aquella donde se lee la primera parte de la écfrasis y el inicio de la segunda.²⁰

De este modo, el lector de la primera edición de *Farabeuf* se encontrará con la fotografía y la observará al leer el final de la primera parte de la écfrasis y hasta el inicio de la parte dedicada a los verdugos; mientras que quien lea la edición de la SEP y Joaquín Mortiz tendrá la reproducción a la vista conforme lee el final de la primera parte de la écfrasis y el inicio de su segunda parte. Por otro lado, desde el inicio de la lectura del fragmento, tanto en la edición de Alfaguara como en la del Fondo de Cultura Económica, tendrá a la vista una reproducción de ella.

La simetría de esta imagen

La relación entre la fotografía y el texto en la edición de Alfaguara llama fuertemente la atención. La página donde comenzamos a leer la écfrasis termina justo con la descripción del desangramiento (“esa sangre se acumula en el pubis hasta que rezumando cae sobre el pavimento y queda tal como era unos instantes, luego se vuelve negra como carbón”). La página siguiente consta de la reproducción de la fotografía, y la posterior comienza con la oración “Pero eso no es lo más inquietante” (p. 180); pareciera sugerir que la estetización de la fotografía de un cuerpo sangrante no es tan alarmante y angustiosa como la siguiente parte de la écfrasis que consiste en la descripción de los verdugos. En esa tercera parte se describe la estructura de *Farabeuf*.

¹⁹ Elizondo, *Farabeuf, Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1999, pp. 178-179.

²⁰ Elizondo, *Farabeuf*, México, FCE, 2005, p. 98.

El Dignatario [1], el que aparece en la fotografía contemplando apaciblemente la escena desde atrás, al lado derecho, se adelanta hacia el hombre e introduciendo las puntas de los dedos entre las comisuras de los primeros tajos que han hecho los verdugos, apresa el borde inferior de la herida y tira hacia abajo, primero del lado izquierdo y luego del lado derecho. Es curioso ver cuán resistente es la carne de nuestro cuerpo; es preciso ver la magnitud del esfuerzo que desarrolla el Dignatario antes de poner al descubierto las costillas del hombre, para comprender cuál es exactamente la capacidad y la resistencia de la carne. El suplicado nunca grita. Los sentidos quizá se vuelven sordos a tanto dolor. El Dignatario se aleja y se coloca en el lugar en el que aparece en la fotografía. Desde allí ordena a los demás verdugos, mientras se enjuga las manos manchadas de sangre, que procedan al decuartizamiento. Cuatro de ellos ejercen una función pasiva aplicando la tensión de las ligaduras, mediante palancas y tórculos improvisados, en los puntos de los que la distensión de los tejidos, de los tegumentos, de las masas musculares, faciliten los tajos de la cuchilla. La tarea de estos hombres, que en la jerga de los verdugos se llama el *hsiao kuung* o pequeño trabajo, no carece, ni remotamente, de una gran importancia. La perfección de *Leng Tch'e* depende casi siempre de la correcta aplicación de las tensiones. No es de extrañar por ello que existieran en China, en la época de la dinastía Ch'in, funcionarios imperiales dedicados exclusivamente a recorrer todos los confines del Reino para reclutar a los mejores *hsiao kuun ren*, hombres del pequeño trabajo, como se les llamaba. La práctica inmemorial de la acupuntura que ha sabido diferenciar especialmente cada una de las partes de nuestro cuerpo seguramente contribuía, mediante la perfecta localización de los "meridianos", a dar a estos hombres un conocimiento cabal de los puntos y los grados de resistencia de sus miembros. Mira la fotografía. Analiza las actitudes. El del extremo izquierdo de la fotografía [2] mantiene el brazo en alto ejerciendo, con un esfuerzo mínimo, una simple presión o torsión digital en alguna de las ligaduras o torniquetes situados a espaldas del paciente. Esta ligadura, aquí, invisible, seguramente se sustenta en la estaca misma como punto de apoyo para producir una presión que aproxima y mantiene rígidos los brazos en torno a la estaca. Se ve de inmediato que este hombre tiene la sabiduría de su oficio. La eficiencia absoluta de sus actos se retrata en la mirada serena dirigida hacia las manipulaciones del verdugo que aparece del lado izquierdo de la fotografía [3], en primer término de espaldas a nosotros. Una ligerísima torsión aplicada por sus dedos a una ligadura situada a la altura de la espalda del sujeto propicia o facilita en alto grado el desmembramiento de sus piernas a la altura de la rodilla. Hay otro verdugo situado a la izquierda del anterior [4] —hacia la derecha de la fotografía— cuyo rostro no nos es posible ver. Es visible, sin embargo, un rasgo distintivo de su personalidad. Este hombre sostiene una estaca que por su posición, por su inclinación característica, es seguro que cumple la función de ejercer la fuerza mayor de todas cuantas se utilizan en esta operación. Se trata pues de un torniquete de grandes dimensiones. Esto no sería de mayor importancia si no fuera por el hecho de que la mano derecha del verdugo que maneja este torniquete no se crispa en torno a esta palanca como las proporciones y el peso probable de ella lo harían suponer, dada, sobre todo, la gran fuerza que ha de ejercer, sino que por el contrario se posa, tal parece, delicadamente sobre el madero, en una posición semejante a como se toma un violín, plegando delicadamente, además, el dedo meñique hacia adentro y manteniéndolo sin tocar la palanca. Ese gesto indica, qué duda cabe de ello, que si bien la mano izquierda de este verdugo sirve para mantener el torniquete a la altura requerida, pues así lo demuestra el gesto firme con que la mano retiene la estaca desde abajo, la mano derecha sirve para producir levísimas modificaciones, aumentos apenas perceptibles, disminuciones infinitesimales, relajamientos instantáneos y localizados de la presión general aplicada al cuerpo del enfermo, modulaciones que sirven para frenar hasta su posibilidad más exasperante ese desmembramiento implacable, modulaciones

como las que el arco produce sobre las cuerdas en la *cadenza* que precede y hace retroceder la *coda* de un trozo musical. Hay otro verdugo detrás del supliciado [5]. Apenas son visibles su mano derecha y su frente. Seguramente cumple una función similar a la del verdugo del extremo izquierdo de la fotografía. Como el otro, no tiene sino que hacer aumentar y disminuir la presión de un torniquete hecho de cáñamo. Atrás, a espaldas del supliciado, es posible ver parte del rostro y el borde de la gorra de un verdugo [6] que ocupa una posición absolutamente simétrica a la del verdugo que manipula el torniquete de cáñamo e inmediatamente en seguida vemos a otro verdugo [7], con el pelo cortado a la usanza de los manchúes, que al igual que el del extremo izquierdo de la fotografía ejerce presión a la espalda del condenado al mismo tiempo que sigue con gran atención las manipulaciones de los otros dos [8 y 9] que en primer término, en la fotografía, ejecutan lo que es el desmembramiento propiamente dicho. Éstos se encuentran ambos de espaldas a la cámara. Cada uno de ellos trabaja sobre una de las piernas del paciente, desmembrándolas en las coyunturas de la rodilla mediante sus sierras. Es indudable que proceden de la misma manera con los brazos si no es que lo han hecho ya. Esto es de suponerse porque habiendo empezado por amputar las manos y luego los antebrazos a la altura del codo, se requeriría una gran tensión de las ligaduras sobre los muñones del brazo para que en ellos se sustente todo el peso del cuerpo, lo que así justifica la función del verdugo que opera el gran torniquete. Es preciso tomar en cuenta la simetría de esta imagen. La colocación absolutamente racional, geométrica, de todos los verdugos (pp. 180-182).

En esta tercera parte el narrador describe a nueve verdugos dispuestos alrededor del condenado, los que se corresponden con los nueve capítulos en que está dividida la obra. Si cotejamos esta descripción con la reproducción de la fotografía pareciera que no encontramos al noveno verdugo, podría tratarse del fotógrafo, que tan sólo por haber captado esa escena se transformó en otro victimario, porque –de acuerdo con Roland Barthes– el ser fotografiado ha sido cosificado, es un espectro, está muerto.²¹ Una *écfrasis* no tiene que ser fiel a la imagen, como afirma James Heffernan: “*Ekphrasis* never aims simply to reproduce a work of visual art in words [...] We can much better judge it by asking what it enables us to see in the work of art, or even just to see, period”.²² Se trata de la representación de una representación y su factura depende de la perspectiva de quien la realiza, quien selecciona, omite, resalta ciertos detalles e, incluso, agrega elementos. *Farabeuf* ejemplifica bastante bien que,

²¹ Roland Barthes, *Camera Lucida*, trad. de Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1982.

²² Heffernan, *Op. cit.*, p. 157.

incluso, dos o más écfasis sobre el mismo objeto plástico y elaboradas por el mismo autor no son idénticas.

En los nueve capítulos de la obra leemos el impulso por recrear un instante en tres espacios distintos: en una casa en París, en la playa y en una plaza de Pekín.²³ Al respecto Adriana de Teresa comenta en su libro *Farabeuf. Escritura e imagen*:

Si bien el instante en el que se centra *Farabeuf* se desarrolla en la casa de la calle Odéon, gracias a la asociación y evocación a partir de elementos comunes o la ejecución de actos paralelos, es posible reconstruir otras dos escenas: el paseo por la playa y la realización de un suplicio milenar en una plazoleta de Pekín, las cuales complementan y dan sentido a lo que sucede en París. Podemos pensar en una imagen central que es como *un tronco* que da origen a dos ramas distintas (que corresponde a dos hechos del pasado) que surgen por evocación y asociación.²⁴

Más delante de Teresa afirma: “el eje en torno al cual está construida la novela: [es] la imagen del supliciado”,²⁵ aunque no lleva más adelante esta afirmación. Coincido con ella en que esa imagen constituye el eje de *Farabeuf*, por tanto, es: el tronco cuyo diseño intentan reconstruir los fragmentos y la varita que atraviesa los orificios del clatro. Al final del Capítulo VII cuando se asocia el ideograma *liú* con la fotografía leemos: “La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio *en torno a un eje que es el supliciado*”. En su análisis de la obra, Adriana de Teresa parte de que la escena central “ocurre en la casa de la calle Odeón en París”²⁶ y que el Capítulo VII únicamente “se enfoca en el suplicio”.²⁷ Desde mi perspectiva, la escena de Pekín tiene la misma jerarquía que la escena de la casa en París y, por otro lado, el Capítulo VII al enfocarse en la tortura (nótese el uso de un verbo del campo semántico de la fotografía por parte de Teresa), se concentra, por ende, en la fotografía

²³ Existen, por lo menos, dos espacios más en la novela a los cuales la crítica no les ha prestado atención, se trata del anfiteatro de la Sorbona de París, donde se encuentra el mural *Le bois sacré* de Pierre Puvis de Chavannes, y la casa en la playa, donde el hombre le muestra a la mujer la fotografía.

²⁴ De Teresa, “La evocación en *Farabeuf*”, *Op. cit.*, p. 52. Las cursivas son mías.

²⁵ *Ibid.*, p. 61. Las cursivas son mías.

²⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁷ De Teresa, “El principio de montaje”, *Op. cit.*, p. 85.

del *Leng Tch'e*; sustento ambas afirmaciones en la presencia de una reproducción de aquella como parte del texto.

Ese cuerpo sangrante representa el instante en torno al cual se organizan los nueve capítulos de *Farabeuf*, que corresponden a los nueve verdugos descritos en la écfrasis analizada. Ahora bien, la emulación de la fotografía por parte del texto también se advierte en la circularidad de su estructura (inicia y acaba con la misma pregunta: “¿Recuerdas?”), a semejanza de la colocación de los victimarios. Cada capítulo gira en torno de un instante, como aquellos alrededor del supliciado. En armonía con esa circularidad, en el texto predominan las figuras retóricas de repetición, tan sólo en su fragmento inaugural encontramos: reduplicaciones (“el otro ruido, el ruido”), anáforas (“el ruido”, “El nombre”); epimones (“hecho”, “momento”, “Farabeuf”, “ella”, “pasillo”, “las tres monedas”, “la mesa”, “tú”, “juego”, “es posible”, “caer”, “ruido”, “pasos”, “a través”, “suponer”, “método”, “hexagramas”, “tabla”, “palabra”, “lado”, “líneas”, “el significado de”, “tintineo”, “tal vez”) y poliptoton (“precisamente”, “precisar” y “precisiones”, “juego” y “jugando”, “la mesa” y “la mesilla”, “arrastrando” y “se arrastran”, “tablilla” y “tabla”, “adivinación” y “adivinatorio”, “significativa” y “significado”, “recuerdas” y “recordar”).

En consonancia con el origen de la estructura y la obsesión de preservar un instante, en *Farabeuf* se repite, a manera de motivo, la descripción de un insecto, una falena, una mariposa o avispa capturada: “Hubieras corrido hasta alcanzar aquel eco [...] Lo hubieras alcanzado y como si fuera una falena lo hubieras retenido en la crispada prisión de tu puño hasta hacer sangrar la palma de tu mano” (p. 107); “iban saliendo uno a uno los instrumentos [...] retenidos suavemente, con la delicadeza con la que se manipula una flor rara o un insecto curioso traspasado por un alfiler” (p. 135);

“tu mano, pequeña y torpe [...] ha rozado mi mano [...] como quien apresa una mariposa nocturna inadvertidamente, la retuve en mi mano durante un segundo” (p. 140); “ese cuerpo presentido [...] que tal vez hemos amado [...] inadvertidamente como quien apresa en la noche una falena” (*Ibid.*); “Estaba ante ti, con toda su ineluctable presencia, mutilado y exangüe, fijo en aquel crepúsculo lluvioso como una avispa traspasada por un alfiler” (p. 167); “[...] estrías de sangre que surcan un cuerpo anónimo, bello como el de una avispa traspasada por un alfiler” (p. 205).

Estas descripciones sirven para establecer una comparación entre ellas y la posibilidad de retener el eco, la delicadeza con la cual el médico Farabeuf extrae sus instrumentos, el roce de una mano con otra y, por último, con el cuerpo del supliciado en la fotografía. La primera comparación, entre el eco y la falena, sugieren una acción imposible de realizar (nótese el uso del antepretérito), contener a ambos con la mano. En el caso del paralelo entre la delicadeza del médico y la manipulación del insecto se enfatiza la singularidad y la relación casi sacra entre el cirujano, su instrumental y, por consiguiente, la cirugía. Por otra parte, el símil entre el roce de dos manos y la captura de una mariposa acentúa, mediante el adverbio “inadvertidamente”, la suavidad y rapidez del suceso.

La comparación entre la posible emoción que provoca el cuerpo del supliciado (nótese la expresión adverbial “tal vez”) y la captura de la falena insinúa su cariz sorpresivo, como si fuera a suceder en los lindes de la conciencia de ella (el adverbio “inadvertidamente” se repite). Los dos paralelos restantes, en ese orden aparecen en *Farabeuf*, aluden a la fotografía del *Leng Tch’e*. En ambas comparaciones la misma descripción (“una avispa traspasada por un alfiler”) se repite. La primera apunta hacia la relación del cuerpo del supliciado con la estaca que lo sostiene, aunque no es

mencionada y más que estar atado por la estaca al suelo, la analogía propone que está clavado en el crepúsculo. Esta comparación destaca la inmovilidad de ese cuerpo, por consiguiente, su muerte. Mientras que la segunda comparación resalta la belleza de esa imagen.

Finalmente, este motivo (la captura de un insecto, una falena, mariposa o avispa) reitera una acción singular, delicada e imposible; o la rapidez de un suceso imprevisto; o la belleza de su inmovilidad, en última instancia, el tema de *Farabeuf*: retener el tiempo, fijar un instante. No es casualidad la elección de esos seres invertebrados para hacerlo; por más indeterminado que sea el sustantivo “insecto” no resulta difícil coincidir que cualquiera de ellos, en comparación con el ser humano, comparte el ser pequeño, frágil y veloz con la falena, la mariposa y la avispa. Por estas cualidades (tamaño, delicadeza y movimiento), en la obra de Salvador Elizondo, estos seres funcionan como metáforas del tiempo.

Inevitable recordar el epígrafe de la obra. Ese paratexto define la nostalgia en tanto el deseo de la repetición de un instante previo para revivirlo y nos encauza hacia su imposibilidad, la irreversibilidad del flujo del tiempo. Esta obsesión por revertir el orden temporal se materializa en el motivo comentado previamente, porque –al igual que la falena, la mariposa y la avispa– el instante es minúsculo y rápido; detenerlo sería un acto singular, imprevisto y, sobre todo, imposible. De ahí que la belleza inquietante de la fotografía del *Leng Tch'e* no está en ser el retrato de un castigo, sino en haber fijado el instante preciso en que el torturado elude el suplicio al mirar hacia arriba, quizá un momento antes de morir, pero presentándolo ya muerto. Según Roland Barthes, la

muerte es la forma de la fotografía, pues convierte a la persona en un objeto, “Death in person”, del que los Otros disponen y al cual clasifican.²⁸

Por otro lado, en esta tercera parte de la écfrasis sobresale nuevamente el impulso narrativo que se manifiesta cuando el narrador relata las acciones de los verdugos.²⁹ Asimismo, es inevitable dejar de notar en su composición la presencia de palabras procedentes del campo semántico de la cirugía (torniquetes, paciente, operación) y de la anatomía (tegumentos, masas musculares).³⁰

La mención de las cuchillas y el hecho de que solamente aparezca una en la fotografía, justo en el momento en que uno de los verdugos cercena la pierna izquierda del condenado, remite a la reproducción del dibujo que ilustra el método circular de amputación que integra el Capítulo VII.³¹ Tanto este dibujo como el detalle de la fotografía son imágenes similares. Esta semejanza ejemplifica la equiparación entre la tortura, la cirugía y la fotografía que se repite varias veces en la obra. Estos paralelismos adquieren la forma de comparaciones,³² así como de préstamos de vocabulario y de estilo de un campo semántico hacia otro.³³

²⁸ Barthes, *Op. cit.*, p. 14.

²⁹ La prosopopeya es la tercera característica enunciada. Ésta consiste en que la écfrasis no habla solamente sobre obras de arte, sino que también les habla a ellas y habla por ellas, esto es, dota de voz a las imágenes. Heffernan, Introduction, *Op. cit.*, pp. 4-7. En *Farabeuf*, Capítulo VII, está presente esta característica, el supliciado de la fotografía le dirige la palabra a la mujer: “Y tú estás fija allí y yo te miro mirarme fijamente. Pretendes descubrir mi significado y te horroriza la sangre que mana de mi cuerpo y a la vez te fascina porque en su contemplación crees redimirte. No alcanza la distancia que hay entre tú y yo para contener este grito diminuto de la muerte...” (p. 175).

³⁰ El uso del vocabulario y la asociación que produce sería una prolongación de la presencia del *Précis de manuel opératoire* del médico Louis Hubert Farabeuf en la obra de Salvador Elizondo, acerca de la cual Lilian Manzor-Coats comenta lo siguiente: “El *Précis* [...] afecta a *Farabeuf*, primeramente, a nivel léxico ya que los intertextos que aparecen reproducen el ideolecto del *Précis*”, véase Manzor-Coats, *Art. Cit.*, p. 468.

³¹ Para Lilian Manzor-Coats “Esa ilustración nos lleva a discutir otro aspecto de *Farabeuf* que también es sugerido en el *Précis*: el suplicio como forma de escritura [...] el bisturí puede ser sustituido fácilmente por una pluma ya que la posición en que se tiene es la misma. En el *Précis* se lee que la ‘mano sujeta el bisturí como lo hace con una pluma para escribir’, *Ibid.*, p. 471. Remito al Apartado 1.

³² “Uno de los principios fundamentales de la cirugía —como de la fotografía— es la nitidez” (Capítulo II, p. 133).

³³ En el Capítulo III leemos la siguiente descripción del procedimiento fotográfico, las cursivas son mías: “En mi caso todo fue cuestión de paciencia y de disponer las cosas con *precisión*, de calcular, la exposición, de tener en cuenta todos los factores que intervenían en la *operación*, en el procesamiento de las placas” (p. 134). Encontramos un ejemplo de la tortura descrita en términos de la cirugía Capítulo VII: “Cuéntamelo pues; ¿cómo empieza la ceremonia? ¿El *paciente* ofrece resistencia a sus *médicos*?” (p. 176). Asimismo, nótese la presencia del vocabulario religioso que también es una constante en la novela. Curiosamente el doctor Farabeuf se basó en fotografías para realizar sus dibujos, véase Manzor-Coats, *Art. cit.*, p. 469.

Otro ejemplo de los cruces de campos semánticos se aprecia en la descripción del cuarto verdugo, que parece encargarse de un torniquete que exige la fuerza mayor, cuya acción se compara paradójicamente con la forma en que se toca un violín (“se posa, tal parece, delicadamente sobre el madero, en una posición semejante a como se toma un violín, plegando delicadamente, además, el dedo meñique hacia adentro y manteniéndolo sin tocar la palanca”). Dicha comparación destaca su refinamiento, habilidad y destreza, sugiere que la tortura es semejante a una disciplina artística. En consonancia con la asociación producida, el desempeño del verdugo (“la mano derecha sirve para producir levísimas modificaciones, aumentos apenas perceptibles, disminuciones infinitesimales, relajamientos instantáneos y localizados en la presión general aplicada al cuerpo del enfermo”) es comparado con la interpretación de una pieza musical (“modulaciones como las que el arco produce sobre las cuerdas en la *cadenza* que precede y hace retroceder la *coda* de un trozo musical”).

Un delirio misterioso y exquisito

La parte cuarta y última de la écfrasis describe la disposición de los verdugos y se concentra en la dirección y diversidad de las miradas tanto del supliciado como de los espectadores y del propio narrador.

Aunque la identidad del verdugo situado a espaldas del supliciado no puede ser precisada, su existencia es indudable. Fíjate en las diferentes actitudes de los espectadores. Es un hecho curioso que en toda esta escena sólo el supliciado mira hacia arriba, todos los demás, los verdugos y los curiosos miran hacia abajo. Hay un hombre, el penúltimo hacia el extremo derecho de la fotografía, que mira al frente. Su mirada está llena de terror. Nota también la actitud de ese hombre situado en el centro de la fotografía entre el verdugo manchú y el Dignatario; trata de seguir todas las etapas del procedimiento y para ello tiene necesidad de inclinarse sobre el hombro del espectador que está a la derecha. El supliciado es un hombre bellissimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito. Su mirada justifica una hipótesis inquietante: la de que ese torturado sea una mujer. Si la fotografía no estuviera retocada a la altura del sexo, si las heridas que aparecen en el pecho de ese individuo fueron debidas a la ablación de los senos no cabría duda de ello. Ese hombre parece estar absorto por un goce supremo, como el de la contemplación de un dios pánico. Las sensaciones forman en torno a él un círculo que siempre, donde termina, empieza, por eso hay un punto en

el que el dolor y placer se confunden. No cabe duda de que la civilización china es una civilización exclusivamente técnica. De esta imagen se puede deducir toda la historia. Se trata de un símbolo, un símbolo más apasionante que cualquiera otro. Cada vez que lo miro siento el estremecimiento de todos los instintos mesiánicos. Sólo puede torturar quien ha resistido la tortura. Hipótesis inquietante: el supliciado eres tú. El rostro de este ser se vuelve luminoso, irradia una luz ajena a la fotografía. En esta imagen yace oculta la clave que nos libra de la condenación eterna. Es preciso estudiar ese diagrama, ese dodecaedro cuyas cúspides son las manos y las axilas de todos los hombres que se afanan en torno al condenado. Este hombre, visto en la penumbra, el hombre que se apoya sobre el hombro de su vecino para poder seguir con la mirada cada una de las fases del trabajo de los verdugos, ese hombre parece no creer lo que está viendo. Los chinos nos son ajenos. Es imposible entenderse con ellos... (pp. 182-183)

La mayoría de los retratados mira hacia abajo, excepto dos de ellos. “El penúltimo hacia el extremo derecho de la fotografía” es el único que mira hacia el frente; mientras que otro hombre, “entre el verdugo manchú y el Dignatario”, observa el trabajo de los verdugos. En contraste, el supliciado sobresale por ser el único que “mira hacia arriba”. Para el narrador el hombre que ve hacia el frente lo hace con horror. Inferimos por el comentario del narrador (“Cada vez que lo miro”) que ha visto varias veces la fotografía y que en todas esas ocasiones siempre ha experimentado un estado místico, por lo tanto, podemos deducir que en cada repetición la mirada del narrador adquiere una perturbación intensa. Esa experiencia (mirar la fotografía) le ofrece una verdad que debe ser descifrada, adviértase que llama “símbolo” a la fotografía.³⁴

La intensidad de la experiencia proviene de la mirada del supliciado, que mira hacia arriba como ajeno a la tortura (en la primera parte de la écfrasis leemos: “Es posible que el supliciado no se dé cuenta cabal de lo que está sucediendo”, p. 178). Su mirada recuerda a san Sebastián. Antes señalé, a propósito de la segunda parte de la écfrasis, que se aprecia una similitud entre la disposición de los verdugos en la

³⁴ En su ensayo sobre “Nicéphore Niépce”, Elizondo comenta la posibilidad de que el espejo que Mefistófeles le muestra al Doctor Fausto y “que retiene las imágenes”, en *Fausto* de Goethe, fuera una alegoría premonitrice de la fotografía: “una escritura universal, mucho más amplia en su registro que la de los chinos. Diez años antes de la muerte de Goethe, en 1822 – se cumplen ahora 150 años desde entonces – Nicéphore Niépce, a partir de experiencias tendientes a sintetizar el proceso litográfico, descubrió la relación entre los principios que se funde la ciencia o el arte llamado fotografía”, Elizondo, *Contextos, Obras: tomo dos*, México, El Colegio Nacional, 1994, p. 315. Asimismo, remito al lector al ensayo “El putridero óptico”, del mismo escritor, en el cual afirma que esa fotografía es una “visión” capaz de “subvertir y trastocar cualquier concepción del mundo”, *Cuaderno de escritura, Obras: tomo uno, Op. cit.*, p. 404.

fotografía del *Leng Tch'e* y la ubicación circular de los arqueros del santo, específicamente, en la pintura de los hermanos Antonio y Piero del Polliaiolo. Sin embargo, existen otras semejanzas entre las representaciones pictóricas de san Sebastián y la fotografía del *Leng Tch'e*, por ejemplo, los brazos del supliciado fueron amarrados a la estaca hacia atrás y hacia abajo en una posición análoga a la representación del santo en las pinturas de Bernardino Zaganelli, Giovanni Battista Cima de Conegliano, los hermanos del Polliaiolo, Antonello da Messina, Rubens, El Greco, Guido Reni, Andrea Mantegna y Tiziano. Cabe señalar que en las pinturas el santo aparece amarrado o a una estaca, o a una columna, o a un árbol.

La semejanza más sorprendente, quizá, sea la orientación de la mirada. En algunas de las representaciones pictóricas del santo, como las de Zaganelli, los hermanos del Polliaiolo, Da Messina, Rubens, Reni, El Greco, Mantegna y Tiziano, san Sebastián dirige su mirada hacia arriba, después de haber sido asaeteado y mientras las flechas están dentro de su cuerpo. La orientación ascendente de su mirada forma parte de su representación *en el momento del suplicio*;³⁵ quizá de este modo se simboliza su ejemplaridad dentro del contexto católico, es decir, soporta cualquier castigo y dolor por su fe inquebrantable y busca consuelo en su Dios.

Al poner en relación el sustantivo “santo” con la fotografía, en primer lugar, buscamos en el panteón católico a los santos que podría remitir. El martirio es el punto de enlace entre esa imagen y el repertorio occidental de arte religioso católico. Mientras realizaba esta operación me percaté de que aplicar ese sustantivo a la fotografía es una forma de apropiarse de ella, nos ayuda a verla. No tendría que horrorizarnos –como

³⁵ Réau, *Op. cit.*, p. 197.

efectivamente lo hace—si la comparamos con otras representaciones pictóricas de la tradición católica. Se podría entender ese horror como el resultado del alejamiento o desconocimiento del referente católico. Lo anterior explica parcialmente su efecto. La fotografía del *Leng Tch'e* provoca desconcierto y horror por el efecto de realidad inherente a la fotografía como medio.

Llamar “santo” al hombre fotografiado en el momento de su tortura enlaza a la fotografía con las representaciones de los mártires católicos y, de manera muy particular, con aquellas donde el sadismo está presente, donde el castigo y el gozo se confunden, como en la escultura de santa Teresa por Bernini, o las pinturas de san Sebastián de Mantegna. En consonancia, la intensidad de la mirada del supliciado permite la alusión al martirio de santa Ágata (la ablación de los senos), como sucede en la segunda parte de la écfrasis de la fotografía. Precede a dicha alusión la hipótesis del narrador, justo a partir de esa mirada, “de que ese torturado sea una mujer”. Sustenta esa presunción con base en dos elementos de la fotografía: “que estuviera retocada a la altura” de los genitales y que las heridas en su pecho “fueron debidas a la ablación de los senos”. Como afirma el narrador al final de la segunda parte de la écfrasis de la fotografía, esa mirada es su elemento más inquietante.

Para el narrador la mirada y el rostro del supliciado no expresan dolor, sino todo lo contrario, “un delirio misterioso y exquisito”; lo cual invalida y neutraliza el pensamiento binario y la relación causa efecto entre el castigo y el dolor. Por medio de la écfrasis de la fotografía, esto es, la intervención de una descripción que se concentra en la mirada del supliciado, se nos orienta para ver en la fotografía la confusión del dolor y el placer, la unión de los contrarios, como su rasgo más contundente, lo que

permite enlazarla con la tradición pictórica católica y, por ello, podemos reconocer en ella la mirada mística, la del poseso. Esa ambigüedad reta a la razón que reacciona e intenta detenerla y encerrarla, primero, dentro de un hexágono (como en la descripción del clatro) y, después, en un dodecaedro: “cuyas cúspides son las manos y las axilas de todos los hombres que se afanan en torno al condenado”, es decir, dentro de una estructura geométrica y racional, sobre la cual se impone, a su vez, una estructura discursiva de nueve capítulos a semejanza de los nueve verdugos que circundan al condenado.³⁶

A propósito de lo anterior, en la voz del narrador se empalman y se confunden las experiencias de Georges Bataille y Salvador Elizondo con dicha fotografía. El primero confiesa en las *Lágrimas de Eros*: “Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor estática (?) a la vez que intolerable [...] Mi propósito aquí es ilustrar un vínculo fundamental: el existente entre el éxtasis religioso y el erotismo –y en particular el sadismo”.³⁷ Mientras que el segundo, en su autobiografía, comenta: “El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado al cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaba algo así como la esencia mística de la tortura.”³⁸

Debido justamente al impulso de disminuir la ambigüedad que provoca la mirada fugitiva de quien goza su castigo *Farabeuf* incluye una reproducción de la fotografía del *Leng Tch'e*. Sin embargo, la relación que se establece entre la novela y la imagen es diametralmente opuesta a la que existe, por ejemplo, entre la imagen y el texto en un

³⁶ “El texto sería algo así como una escultura lógica en dos dimensiones, también en tres o en dos y media [...]”, Elizondo, “Texto legible y texto visible”, *Artes Visuales*, (México), núm. 2, (primavera 1975), p. 7.

³⁷ Bataille, *Op. cit.*, p. 247.

³⁸ Elizondo, *Salvador Elizondo, Op. cit.*, p. 43.

ensayo fotográfico. En *Farabeuf*, como en el ensayo fotográfico, la fotografía no ilustra el texto, pero, a diferencia del segundo, en la obra de Elizondo entre el texto y la fotografía no existe una colaboración independiente y equitativa.³⁹ Durante la lectura de *Farabeuf* participamos en el reiterado empeño de dominar esa imagen, de ensartarla con un alfiler, y de no dejarla “hablar” directamente al observador,⁴⁰ acción paralela a la obsesión por revertir el tiempo para también traspasarlo y fijarlo.

3. EL CUADRO INCOMPRESIBLE

Sabemos, ante todo, que se trata de una mujer amada por un hombre, ¿no basta este dato intangible para definir con mayor precisión su identidad que si conociéramos su nombre?

Salvador Elizondo, *Farabeuf*

Ninguna reproducción de la pintura *Amor sagrado y amor profano* de Tiziano (1480-1576) está incluida en *Farabeuf*. Mientras la fotografía del *Leng Tch'e* es observada tanto por los personajes como por el lector, porque el texto incluye una reproducción de ella (por eso es un iconotexto), únicamente los primeros miran el cuadro, es decir, la pintura forma parte del universo diegético de la novela. Depende del interés del lector real buscarla en caso de no conocerla.⁴¹ Por otro lado, resultan notables las referencias casi nulas a cualquier otra obra de Tiziano en la producción escrita de Salvador Elizondo. Quizá la única excepción sea la que aparece en su libro sobre el director de cine italiano Luchino Visconti, en un apartado donde comenta la importancia de los accesorios en las películas, cita como ejemplo la presencia del cuadro *Venus de Urbino*

³⁹ Mitchell, “The Photographic Essay: Four Cases Studies”, *Op. cit.*, pp. 289 y 302.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 307.

⁴¹ Remito al Apartado 1.

de Tiziano, por medio de la pantalla de una televisión, en una escena de *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco y sus hermanos*).⁴²

Desde el Capítulo I, al igual que en el caso de la fotografía, encontramos una écfrasis del *Amor sagrado y el amor profano*.⁴³

¿Quién hubiera podido imaginarnos con tanta realidad como la que hemos podido cobrar ahora? Tanta que este espejo ha llegado a reflejarnos y en él se han encontrado nuestros rostros tantas veces. Tú recuerdas todo esto ¿no es así? Hemos jugado, innumerables veces, a encontrarnos de pronto en el espejo. Hubiéramos pasado a formar parte de una realidad ajena a nuestra vida si en verdad allí nos hubiéramos encontrado. Hemos jugado a tocar nuestros cuerpos sobre esa superficie fría, a besarnos en la imagen reflejada sin que nuestros labios se tocaran jamás. Algo indeterminado nos lo hubiera prohibido. Esa *mujer figurada en el cuadro que representa la virginidad del cuerpo* se antepone siempre que yo hubiera deseado romperte como una muñeca de barro mientras que *la otra mujer —una figuración alegórica de la Enfermera, sin duda— parecía ofrecer al mundo el ánfora de su cuerpo en un gesto lleno de presagios. No en balde su cuerpo se apoyaba sobre un altorrelieve que representaba el connubio cruento de un sátiro y un hermafrodita o una escena de flagelación erótica*. Nos besábamos virtualmente sobre la superficie de azogue de aquel espejo enorme, propiciando con ello la materialización de aquél que un día nos concibió exactamente en estas actitudes: tú ante el espejo, de espaldas a él; yo ante *el cuadro incomprensible e irritante que sólo incidentalmente —un detalle mínimo dentro de la espléndida composición— representa una escena de flagelación erótica esculpida en el costado de un sepulcro clásico o de una fuente rectangular, tallado en un estilo reminiscente del de Pisanello o del de Della Robbia, de cuyo fondo un niño trata, indiferente a las dos magníficas figuras alegóricas, de extraer algo* (pp. 95-96).⁴⁴

Dentro del universo diegético, el cuadro está colgado en una de las paredes de la casa de París, se halla sobre una mesilla, frente a un espejo manchado, que lo refleja junto con los personajes de la novela. En esta primera écfrasis de la pintura hallamos el tópico del espejo como una realidad distinta a la humana que se equipara con la pictórica, además de intervenir en ella: si el hombre intentaba besar a la mujer a través

⁴² Salvador Elizondo, *Luchino Visconti*, México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1963, p. 60.

⁴³ La primera alusión al cuadro se halla en el segundo fragmento del Capítulo I cuando alguien le pregunta al doctor Farabeuf: “¿Ha revisado ya la mesilla de hierro con cubierta de mármol que se encuentra adosada al muro debajo del *cuadro alegórico?*”, p. 88. Más adelante, en el mismo fragmento, la misma voz se dirige a Farabeuf para pedirle nuevamente que no olvide nada: “No se distraiga usted, doctor, al hacer este inventario mental. No preste ninguna atención a *esa bella mujer desnuda representada en el cuadro que tiene ante los ojos*”, *Ibid.* Las cursivas son mías. En páginas posteriores del mismo capítulo se alude al marco y al título de una copia de la pintura: “Encima de la mesilla, colgada del muro, la copia, al tamaño, de un famoso cuadro en el marco del cual relucía una plaquita de bronce con el título grabado con letra inglesa: incomprensible por estar escrito en una lengua desconocida”, p. 93. Las cursivas son mías.

⁴⁴ Las cursivas son mías.

del espejo, la mujer vestida del cuadro se interponía. Aparte de las mujeres que aparecen en la pintura, los otros elementos privilegiados en esta écfrasis son la “escena de flagelación erótica esculpida” en el sepulcro y el niño que se encuentra entre ambas mujeres.

La pintura de Tiziano es más que un elemento escenográfico, como lo sugiere la intromisión de la mujer vestida del cuadro entre el hombre y la mujer. La función de *Amor sagrado y amor profano* queda manifiesta en las écfrasis posteriores, conforme leemos *Farabeuf*, hasta culminar en su escenificación en el Capítulo IX. Antes, en el Capítulo III leemos una écfrasis de la pintura, pero con la particularidad de que se trata de su descripción invertida, esto es, de su reflejo en el espejo de la habitación de la casa de París:

¿Por qué cuando tomaste mi mano en la tuya tus ojos estaban fijos en el reflejo de aquel cuadro? Hubieras querido conocer el significado de aquellas mujeres *emblemáticas* que reclinadas en los bordes marmóreos de un sepulcro clásico ofrecían, una, cubierta con espléndidos ropajes —del lado derecho del cuadro—, una mirada enigmática, llena de lujuria etérea; la otra, desnuda, cubierta el pubis con un lienzo blanco, que en un ademán *sagrado*, con el brazo levantado parece ofrecer a la altura una pequeña ánfora. Las letras que forman el nombre del autor y el título ambiguo de aquella pintura bellísima e incomprensible se reflejaban invertidos en el espejo... ¿por qué tus ojos en los que ardía la fiebre provocada por esa sensación que mi mano había producido en la tuya, se posaban inmóviles sobre esa escena representada allí y *cuyo significado ignoramos?* (p. 125).⁴⁵

En esta écfrasis invertida la mujer vestida se encuentra del lado derecho, mientras que la mujer desnuda se ubica en el lado izquierdo del espectador, o del lector. Destacan en esta descripción las expresiones “el significado de aquellas mujeres emblemáticas”, “ademán sagrado” y la oración “cuyo significado ignoramos”, posteriormente el narrador llama al cuadro “una famosa tela del Renacimiento veneciano” (*Ibid.*); cita directamente a Tiziano (p. 126) y señala que las dos mujeres

⁴⁵ Las cursivas son mías.

“representan simbólicamente ‘el amor sagrado’ y ‘el amor profano’” (*Ibid.*) Más adelante, en el Capítulo VIII aparece nuevamente una alusión al título “un cuadro en el que estaban representadas dos figuras de mujer: El Amor Sagrado y el Amor Profano” (p.195). Además, en *Farabeuf* se reitera la descripción de la pintura como un “cuadro incomprensible” o como “una alegoría equívoca”, esto constituye una alusión tópica⁴⁶ a la historia de su interpretación y nos remite, por lo tanto, a textos cuyo tema es el cuadro *Amor sagrado y amor profano*, entre ellos encontramos el estudio “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (Bandelli y Tiziano)” de Erwin Panofsky así como su libro *Problems in Titian, Mostly Iconographic*⁴⁷ y el Libro II del poema *The Testament of Beauty* (1929) de Robert Bridges.⁴⁸

Las mujeres del cuadro han sido relacionadas con: la belleza vestida y la belleza desnuda, Venus y Medea, Palia y Venus del *Sueño de Polifilio*.⁴⁹ La confusión que ha provocado la identidad de las mujeres representadas se convierte en un vehículo para referir el desconcierto acerca de la identidad de la mujer del texto. Por otro lado, a partir de la identificación del escudo de armas en el sarcófago se ha afirmado que la pintura fue un regalo de boda de Niccolò Aurelio, pues el escudo pertenece a su familia. Aurelio fue secretario del Consejo de los Diez de Venecia, en mayo de 1514 se casó con Laura Bagarotto y habría encargado la pintura a Tiziano para entregarla como presente a su prometida,⁵⁰ “una mujer amada por un hombre” al igual que la de *Farabeuf*.

⁴⁶ Una alusión tópica consiste en la “referencia más o menos velada a eventos recientes, y por tanto a textos históricos, periodísticos, etcétera”, Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, *Art. cit.*, p. 224.

⁴⁷ Erwin Panofsky, “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (Bandelli y Tiziano)”, en *Estudios sobre iconología* (1962), trad. de Bernardo Fernández, 4ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1980 y *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York, New York University Press, 1969.

⁴⁸ Robert Bridges, “The Testament of Beauty” Book II, in John Hollander, *The Gazer’s Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1995, pp. 239-242.

⁴⁹ Jesús Hernández Perera, Capítulo VIII “El Clasicismo véneto: Giorgione y Tiziano”; en José Milicua (dir.), *Historia Universal del Arte, Renacimiento (II) y Manierismo*, v. VI, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, s/p.

⁵⁰ Véase “Sacred and Profane Love”, en Paolo Moreno, Chiara Stefani, *The Borghese Gallery*, Milan, Touring Editore, 2000 p.394; “Sacred and Profane Love”, *Galleria Borghese 10 Masterpieces*, prefacio de Caludio Strinati, texto de Maria Rodinò di Miglione,

En la obra mediante la éfrasis citada el personaje masculino pretende saber cuál fue el efecto de su mano y de la pintura en su amada y, principalmente, la identidad de ella. Cabe mencionar que las preguntas acerca de la identidad de la mujer y del condenado al *Leng Tch'e*, respectivamente, enlazan los tres espacios (la casa en París, el paseo por la playa y la plaza de Pekín) donde ocurren los tres instantes que se desea repetir a perpetuidad. Sin embargo, las identidades de los personajes y del supliciado permanecen indefinidas. Durante la lectura de *Farabeuf* encontramos la afirmación de que en el caso de la mujer basta saber “que se trata de una mujer amada” (p. 127). Parece una coincidencia que el título del cuadro de Tiziano remita a Venus, la diosa romana del amor, en particular a las Venus gemelas.

La idea de dos Venus gemelas que representan dos clases de amor fue expresado por los humanistas florentinos del siglo XVI. Fue formulada por Platón en el *Banquete*. La Venus Celeste simboliza el amor que nacía ante la contemplación de lo eterno y de lo divino, la Venus Terrestre representaba la belleza que se da en el mundo material, y el principio de la procreación. Para los humanistas, las dos Venus eran virtuosas, constituyendo la *Venus Vulgaris* un peldaño en el camino ascendente hacia la *Venus Coelestis*. En el arte es posible distinguir entre una y otra por su forma de vestir. La Venus terrestre aparece ricamente vestida y puede llevar joyas, símbolos de las vanidades terrestres; la Venus celestial está desnuda y algunas veces tiene un vaso donde arde la llama sagrada del amor divino. Para el Renacimiento, el desnudo significaba pureza e inocencia.⁵¹

No se puede ignorar la coincidencia entre la descripción de las mujeres del cuadro en *Farabeuf* con la genealogía de las Venus gemelas. La mujer vestida es la *Venus Vulgaris*; como representa al Amor profano, para el narrador está “cubierta con espléndidos ropajes” y tiene “una mirada enigmática, llena de *lujuria* etérea”; mientras que la mujer desnuda es la *Venus Coelestis*, el Amor sagrado, y, por consiguiente, aparece “cubierta [d]el pubis con un lienzo blanco” y con “un ademán *sagrado*”.

Roma, Gebart, 2007, p. 45; Ian Kennedy, “El viaje a la excelencia: las Vírgenes y mujeres hermosas”, *Tiziano*, Köln, TASCHEN, 2006, p. 19.

⁵¹ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, s. v. “Venus”, Alianza Editorial, 1996. En su tesis Victoria Núñez Cea también refiere los problemas de interpretación de cuadro así como su origen neoplatónico, véase *Op. cit.*

Notemos en ambas descripciones el uso del mismo verbo adjetivado (“cubierta”), lo cual crea un paralelo entre ambas figuras (podría sugerir su nacimiento compartido), así como el empleo del sustantivo “lujuria” en la primera descripción y del adjetivo “sagrado” en la segunda.

Ahora bien, si en relación con el personaje femenino de la obra el dato importante es que sea una mujer amada y se le asocia constantemente con las mujeres representadas en el cuadro, entonces, algún propósito existe en esa referencia siguiendo la sugerencia de Valerie Robillard. Su presencia provoca interesantes preguntas y propuestas de lectura: ¿El personaje femenino de *Farabeuf* es una representación del Amor? ¿Es una reactualización de Venus o las Venus gemelas? ¿*Farabeuf* es una novela de amor? Por otro lado, tanto la indeterminación que ha acompañado a la interpretación del cuadro como a ciertos elementos de la pintura (el niño representado y la escena de flagelación) se reitera en la obra.

Te has quedado mirando fijamente ese cuadro. Tratas de comprender su significado más allá de la concreción escueta que le ha dado el pintor. Es un cuadro que encierra un misterio. Muchos, antes que tú, han especulado en torno a esta alegoría sin acertar a comprenderla. Entre todos los elementos que la componen dos son particularmente inquietantes: el niño que aparece en el centro de la composición, apoyado en el borde de la fuente en una actitud como si estuviera tratando de alcanzar algo que se encuentra en el fondo, y una escena mitológica, representada como un relieve esculpido del lado derecho de la fuente o sarcófago, justo debajo del borde en el que se apoya la mujer desnuda. Esta escena escultórica que recuerda los pequeños trabajos de Pietro Lombardo que se conservan en Venecia, representa de una manera ambigua una escena de flagelación ritual o erótica. Un fauno, con el brazo izquierdo en alto, está a punto de azotar con una rama a una ninfa que yace tendida a su lado, recostada en una postura que recuerda con bastante precisión al hermafrodita de Villa Borghese. La factura sumaria de este pequeño detalle dentro del cuadro daría pie, sin embargo, a suponer que se trata de una escena de combate mitológico con un carácter meramente ornamental y que el significado trascendental de la alegoría debe buscarse más bien en los cánones geométricos y matemáticos que rigen la composición interiormente. La aplicación de estos métodos, desgraciadamente, no es posible, sobre todo en esta penumbra... (p. 142)

Atendamos, primero, las alusiones a la historia de la interpretación del cuadro en esta écfrasis. El narrador afirma la existencia de un secreto cifrado en *Amor sagrado y amor profano*, el predicado “encierra un misterio” bien podría indicar la filiación del cuadro con alguna tradición misteriosa. Asimismo, alude a los observadores que han intentado develarlo (“Muchos, antes que tú, han especulado en torno a esta alegoría”).

Sobresale en esta écfrasis que el narrador no sólo se ha concentrado en la identidad de las mujeres representadas, sino también en el niño y la escena de flagelación, lo que muestra los múltiples niveles de representación en *Farabeuf*, por ejemplo, la “escena de flagelación erótica esculpida” en el sarcófago es una representación (un relieve esculpido) dentro de otra representación, la pintura, de la cual se realiza en el texto, a su vez, otra representación, una écfrasis.

Ahora bien, con respecto a las mujeres de la pintura, se distinguen las descripciones “aquellas mujeres *emblemáticas*” y “ademán sagrado”. De acuerdo con el libro *Imágenes del Barroco*, de Mario Praz, un emblema es la representación gráfica de un objeto que ilustra un concepto.⁵² La investigación de Praz muestra el linaje y los avatares de este género, presenta a sus principales exponentes así como sus temas recurrentes: el amor, el erotismo, la religión, la política, los refranes, las cualidades de los animales y los prodigios.⁵³ Asimismo, en ese estudio Tiziano aparece como parte del recuento de pintores renombrados que hicieron uso de los emblemas en sus obras.⁵⁴ La relación de Tiziano con dicho género incluye su cuadro *Amor sagrado y*

⁵² Mario Praz, “Emblema, empresa, epigrama, concepto”, en *Imágenes del barroco*, Madrid, Siruela, 1989, p. 24. “De hecho, los emblemas se crearon, como ha demostrado Ludwig Volkmann, como una tentativa humanística de formular un equivalente moderno de los jeroglíficos”, *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, pp. 17-57.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 54.

amor profano, que Praz afilia con el emblema que “procede de la costumbre espartana de que las doncellas vayan desnudas y las matronas vestidas”.⁵⁵

El autor de *Imágenes del Barroco* demuestra, en particular, la existencia de una extensa tradición de emblemas amorosos y le dedica un capítulo titulado “Amor profano y amor sagrado”. Al principio de su libro expone que esa tradición surgió con los primeros emblemistas.⁵⁶ Entre los emblemas de Amor profano hallamos el concepto del amor como tormento, representado, por ejemplo, con “Cupido en la hoguera”, cuyo verdugo es una mujer,⁵⁷ o con dos tipos distintos de tortura (el potro y la hoguera) dentro del mismo emblema; en él Cupido tortura a un hombre.⁵⁸ La colocación de Cupido y del hombre en la hoguera remiten a la disposición de san Sebastián en varias de sus representaciones pictóricas y, siguiendo el juego de las asociaciones, aquellas nos conducen a la fotografía del *Leng Tch'e*.

Los emblemas de Amor sagrado son, en varias ocasiones, la aplicación religiosa del repertorio profano. Por consiguiente, en ellos se encuentra el concepto del amor como tormento, lo ejemplifica el emblema donde Cupido (el Amor divino) flagela con un látigo a Ánima (el Alma).⁵⁹ Una de las imágenes del sepulcro de *Amor sagrado y amor profano*, la escena de la ninfa a punto de ser azotada, guarda semejanza con él. Por otra parte, en la tradición de los emblemas amorosos Cupido es un niño y es este personaje el que se encuentra entre las mujeres en la pintura *Amor sagrado y amor profano*. Si el cuadro es visto directamente, así como en buenas reproducciones del mismo, se aprecia el ala derecha de Cupido.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 27, 48.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 136-137.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 160.

Lillian Manzor-Coats, en su artículo “Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales”,⁶⁰ recurre al trabajo de Erwin Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*,⁶¹ para explicar la presencia de esa escena en el relieve: “los platinistas [sic, neoplatónicos] creían que había un tercer tipo de amor llamado *amor ferinus* o *amor bestiale* que estaba en contradicción con el *amor divinus* y el *amor humanus* representados en el cuadro”.⁶² El propio Panofsky en su estudio “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (Bandelli y Tiziano)”, recapituló la definición del *amore bestiale* de Marsilio Ficino, uno de los neoplatónicos más renombrados del Renacimiento italiano:

Ningún valor puede atribuirse al puro deseo, que desciende de la esfera de la visión a la del tacto, al que los neoplatónicos que se respetasen no debían dar el nombre de amor. Únicamente aquel cuya experiencia visual sea sólo el primer paso, aunque inevitable, hacia la belleza inteligible y universal, alcanza el estado de ese “amor divino” que lo equipara a los Santos y Profetas. El que se satisface con la belleza visual permanece en el terreno del “amor humano”. Y el que ni siquiera es capaz de la belleza visible, el que se entrega al libertinaje o, peor aún, abandona un estado contemplativo, ya alcanzado, a cambio de los placeres sensuales, cae víctima de un “amor bestial” (*amor ferinus*) que, según Ficino, es una enfermedad más bien que un vicio [...]⁶³

En su trabajo posterior, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, Panofsky le dedica a *Amor sagrado y amor profano* una parte de su capítulo “Reflections on Beauty”.⁶⁴ Plantea que entre el amor humano y el amor divino está Cupido como un intermediario: “And Cupid, stirring and, as it were, ‘homogenizing’ the water, may be presumed to symbolize the principle of harmonization by virtue of which the two forms of

⁶⁰ Manzor-Coats, *Art. cit.*

⁶¹ Panofsky, *Problems in Titan, Mostly Iconographic, Op. cit.* Véase Manzor-Coats, *Art. cit.*

⁶² Manzor-Coats, *Art. cit.*, p. 475.

⁶³ Panofsky, “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (Bandelli y Tiziano)”, en *Estudios sobre iconología, Op. cit.*, p. 202.

⁶⁴ Lillian Manzor-Coats la resume de la siguiente manera: “La naturaleza y el efecto de este amor bestial es lo que está representado en el sarcófago. El caballo (el símbolo renacentista más popular para las pasiones desenfrenadas) ocupa el centro del bajo-relieve, justo debajo del *cupido* que está como mezclando ‘el agua, como armonizando las dos formas del amor representado por las Vénuses que, aunque diferentes, son una en esencia’. A la izquierda del caballo, la violación simulada no necesita explicación. A la derecha, la escena de la flagelación aparece ya como un castigo o como acto purificador que precede al ascenso de un estado sub-humano a uno humano y, ambos, eventualmente al celestial”, Manzor-Coats, *Art. cit.*, p. 475. Las cursivas son mías.

love represented by the two Venuses, though different in rank, are one in essence”.⁶⁵

Del mismo modo, analiza las escenas del relieve, por lo anterior, estas escenas, la fotografía del *Leng Tch'e* y la pintura *Amor profano y amor sagrado* pueden ser vinculadas para realizar una lectura iconotextual de *Farabeuf*.

Panofsky explica que las escenas del relieve no pertenecen al dominio de las Venus gemelas y sugiere que posiblemente por ello “está relegado a un mundo de ficción petrificada”.⁶⁶ A partir de sus fuentes principales, Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, Panofsky aclara que el relieve representa la naturaleza del *amor ferinus* y sus efectos: en contradicción con los dos tipos que simbolizan las mujeres del cuadro, se le consideraba una enfermedad que arrastraba en dirección descendente hacia el sentido del tacto y que las personas que lo padecen tendían a satisfacerse inmoderadamente con relaciones sexuales.⁶⁷ Después de establecer el contexto de origen del relieve, Panofsky lo describe:

In it the principal motif is a huge, unbridled horse which a rather indistinct figure seeks to control by getting hold of its mane. On the left, a man grabs the hair of a woman as if to capture her by force. On the right, a fattish adolescent [...], but very possibly *Amor ferinus* himself—is being savagely beaten. And near the right-hand margin, there appear two figures carrying a stake or pale, no doubt in order to tie the victim to it and to torture him further.⁶⁸

A continuación el autor comenta que el caballo es el símbolo más popular del Renacimiento para la pasión desenfrenada, como Lilian Manzor lo indica. Ella repite la afirmación de que la escena de la violación no requiere explicación porque “habla por sí

⁶⁵ Panofsky, “Reflections on Beauty”, *Problems in Titan, Mostly Iconographic*, pp. 116-117.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 117-118. Según Edgar Wind “Para comprender el simbolismo puede ser útil considerar el tipo de fuente en la que se encuentran las dos mujeres. La presencia de Amor, inclinado sobre el agua con la que juega, indica que se trata de una fuente de amor; pero los relieves que la decoran tienen un aspecto severo y amenazador. Se puede ver un hombre que está siendo azotado, una mujer arrastrada por los pelos y un caballo desembridado que es conducido por las crines. Como el caballo es un símbolo platónico de la pasión sensual o libido, o de lo que Picco denominaba *amore bestiale*, las terribles escenas de castigo de la fuente de amor muestran cómo se debe castigar y refrenar la pasión animal. Tales escenas violentas, concebidas como una fase de los misterios del amor, no eran raras en los ritos de iniciación paganos [...]”, Edgar Wind, “Amor sacro y Amor profano”, *Los misterios paganos del Renacimiento*, trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid Alianza, 1998, pp. 144-145.

sola”.⁶⁹ Por último, Manzor explica que las dos últimas escenas, el joven flagelado y las figuras que cargan una estaca, representan el castigo presente y futuro del amor bestial.

Debido al hecho de que *Farabeuf* contenga una reproducción de la fotografía del *Leng Tch'e* y varias écfrasis de ella así como incluye otras tantas sobre el cuadro *Amor profano y amor sagrado*, el texto aquí estudiado propicia la asociación entre ambos objetos plásticos. El referente neoplatónico renacentista y la interpretación de Erwin Panofsky, así como la tradición emblemática nos permiten profundizar en esta relación. Desde la perspectiva neoplatónica y por formar parte de la misma obra, la primera podría ser una actualización de la escena del sepulcro representado en el segundo. La fotografía podría ser la realización del castigo futuro, en una estaca, del amor bestial, por consiguiente, el supliciado podría representar a una víctima de los placeres sensuales. La asociación entre la fotografía y el cuadro y el efecto de sentido derivado resulta de la aplicación de la teoría del montaje cinematográfica de Sergei Einsenstein, que abordo en el apartado siguiente.

A partir de la tradición emblemática la escena del sarcófago podría pertenecer a las representaciones del amor como un tormento. En consecuencia, la fotografía sería una reactualización de éste y, de este modo, se aproximaría al sadismo que Elizondo (“la esencia mística de la tortura”), junto con Bataille (“el éxtasis religioso y el erotismo”), ve en ella. Su sentido podría ser divino, místico, si se toma en cuenta la alusión a la vida de los santos en la écfrasis de la fotografía del Capítulo VII analizada previamente. Sin embargo, su sentido podría ser profano, en *Farabeuf* la fotografía se desempeña de

⁶⁹ *Ibid.* “The attempted rape on the left of Titian’s simulated relief speaks for itself”.

acuerdo con la descripción de la escena del sarcófago, esto es, como “una escena de flagelación ritual o erótica” y produce un efecto afrodisíaco en la mujer, como se lee en el Capítulo III: “la mujer que excitada sexualmente por la fotografía del *Leng Tch'e* se entregó al hombre mediante el acto llamado carnal o coito, inducido como es de suponerse por la insistente presentación a la mirada de ella de una copia fotográfica” (p. 123); o posteriormente, en el Capítulo V:

Y ella hubiera querido olvidar ese momento porque era un momento colmado con la presencia terrible de un hombre supliciado, surcado de gruesas estrías de sangre, atado a una estaca ante la mirada de sus verdugos, de los espectadores indiferentes que trataban de retener esa imagen terrible dentro de un meollo de sensualidad; una imagen para ser evocada en el momento del orgasmo... (pp. 154-155)

4. ORDENAR IMÁGENES

El vínculo que genera el texto entre la fotografía de la tortura y la pintura del amor es un ejemplo de la yuxtaposición de imágenes o de la técnica de montaje del director de cine ruso Sergei Eisenstein (1898-1948). El propio Elizondo comentó durante una entrevista, en 1971, que los críticos no advertían en su obra: “la teoría del montaje, que fue una idea [que] durante un cierto periodo de tiempo de mi vida me apasionó”.⁷⁰ Esa omisión comenzó a ser subsanada en 1996 con la aparición del libro *Farabeuf: escritura e imagen* de Adriana de Teresa, donde la autora no sólo afirma que la estructura de *Farabeuf* “está determinada por el principio de montaje”, sino que lo demuestra.⁷¹ Antes de exponer la aplicación de la técnica de montaje en *Farabeuf*, abordaré los elementos principales de la técnica de montaje concebido por Sergei Eisenstein a partir de algunos textos de Salvador Elizondo.

⁷⁰ Emiliano González, “Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, (México), núm. 949, 1 de septiembre de 1971, p. II.

⁷¹ de Teresa, “El principio de montaje”, *Op. cit.*, pp. 67-105.

Elizondo dedicó varios artículos y ensayos al trabajo de Eisenstein como, por ejemplo, en su artículo periodístico “*Ideograma: teoría y canon de la poesía concreta*” (1978) y la presentación de los dibujos realizados por el director durante su estancia en México. El autor de *Farabeuf* escribió sobre el cineasta ruso en “*Ideograma: teoría y canon de la poesía concreta*”:

El ensayo de Eisenstein es bastante conocido. Trata de la condición dinámica que la representación introduce en la narración visual (cine) o en el texto (lectura) mediante el empleo del principio de composición llamado “montaje”, que no es otra cosa que el principio mediante el cual es posible la representación de ideas abstractas por la representación de cosas concretas; es decir, cómo fotografías o fijar la imagen de las pasiones y los sentimientos en formas visibles o legibles. El procedimiento deriva del principio de síntesis ideográfica que rige en la estructura de los caracteres de la escritura china como el mismo Eisenstein lo explica en su ensayo.⁷²

El ensayo de Eisenstein al que se refiere Elizondo podría ser “El principio cinematográfico y el ideograma”, donde el cineasta expone “los rasgos cinematográficos de la cultura japonesa que están fuera del cine japonés”, es decir, el principio del montaje.⁷³ El cineasta describe el principio del montaje de la siguiente manera:

[...] la copulación (tal vez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más simple habrá de ser considerada no como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado; cada uno, separadamente, corresponde a un *concepto*. De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos “representables” se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable.

Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan “llorar; la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta = “escuchar”;

un perro + una boca = “ladrar”

una boca + un niño = “gritar”

una boca + un pájaro= “cantar”

un cuchillo + un corazón = “pena”, y así sucesivamente.

⁷² Elizondo, “*Ideograma: teoría y canon de la poesía concreta*”, *unomásuno*, (México), 6 de julio de 1978, p. 19. Este ensayo fue publicado en Elizondo, *Pasado anterior*, México, FCE (Letras Mexicanas 141), 2006.

⁷³Eisenstein, “El principio cinematográfico y el ideograma” (1929), en *La forma del cine*, México, Siglo XXI Editores, 2006, p. 33. En ese mismo texto, Eisenstein afirma que “La cinematografía es en primer lugar y [,] sobre todo, montaje”.

¡Esto es montaje!

En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son *representativas*, únicas en su significación, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series *intelectuales*.⁷⁴

En la presentación de Elizondo para el libro que reúne los dibujos realizados por el director ruso cuando estuvo en México, leemos la siguiente explicación del montaje:

Se conoce como “montaje”, para las artes visuales y literarias, la operación mental o manual por la que más de un significado abstracto se conjugan en un solo signo. Se trata de lo que la psicología experimental designa como “síntesis ideográfica”. Este procedimiento fue utilizado por los egipcios, muy rudimentariamente, para la formación de algunos signos jeroglíficos, aplicando el principio del montaje de manera similar a como lo emplearían, ya unos dos mil años antes de Cristo, los chinos que, en su escritura, llegarían a obtener los más sorprendentes desarrollos a partir de esta idea. Fundada en la representación gráfica de las cosas que las palabras designan la escritura china no podía expresar nociones e ideas ya que éstas no tienen una forma representable: donde dice “mano” se ve una mano, donde dice “corazón” se ve esta víscera, donde dice “puñal” se ve esa arma. Pero ¿cómo podríamos “formar” o decir con esta escritura pictográfica “dolor”, u “odio”, palabras a las que corresponden ideas que no tienen forma?:

corazón + puñal = dolor

mano + puñal = odio

mano + corazón = amistad

Es decir que por la asociación de dos signos concretos se expresa una noción abstracta o concepto. Aunque la aplicación del principio de montaje como procedimiento de representación gráfica es hoy privativo de la escritura china su acción consciente o inconsciente se puede discernir en todas las épocas y en todas las culturas desde la cuevas de Altamira hasta el *Acorazado Potemkin*, en la formación de los mitos, en la invención de las quimeras de Leonardo, en las figuras de Góngora y en las partituras de Wagner.⁷⁵

Para Elizondo, como para el cineasta, el montaje es un principio común a las obras artísticas independientemente de su época de factura y del sistema de signos al cual pertenezcan. Si comparamos la explicación del primero con la de Eisenstein se detecta la coincidencia en la forma de presentar los ejemplos que apoyan ambas descripciones. Del mismo modo, resalta el hecho de que, en “El principio

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁷⁵ Elizondo, Presentación, *S. M. Eisenstein: dibujos mexicanos inéditos*, México, Ediciones de la Cineteca Nacional, 1978, pp. 11-12.

cinematográfico y el ideograma”, Eisenstein se refiera a la cultura japonesa (incluida su escritura), mientras que Elizondo se ocupa de la escritura china. Esta aparente confusión, por parte del escritor mexicano, evidencia la importancia para su poética y para la composición de *Farabeuf* del ensayo *The Chinese Written as a Medium for Poetry* de Ernest Fenollosa, que el propio Elizondo tradujo.⁷⁶ Este ensayo contiene, parafraseando a Ezra Pound, los principios de la escritura china que Fenollosa pudo comprender y exponer.⁷⁷ Por su parte, Elizondo reconoce en ellos principios que “el desarrollo de ciertas formas de poesía –especialmente las formas que engendran, encarnan o derivan en toda la llamada poesía concreta– no ha hecho sino reiterar”.⁷⁸

Además de la descripción del montaje como una combinación de tomas o elementos únicos en su significación para “la representación de algo gráficamente irrepresentable”, Eisenstein expone el conflicto como otra característica del montaje en “El principio cinematográfico y el ideograma”. Para el cineasta el conflicto es “la base de cualquier arte”⁷⁹ y, específicamente, en el montaje cinematográfico éste se aprecia en “el conflicto de dos trozos en oposición”⁸⁰ y lo ubica dentro de la toma y presenta “los conflictos ‘cinematográficos’” ordenados de la siguiente manera: conflicto de direcciones gráficas (líneas, ya sea estáticas o dinámicas); conflicto de escalas; conflicto de volúmenes; conflicto de masas (volúmenes llenados con diversas intensidades de luz); conflicto de profundidades; conflictos entre un objeto y su dimensión; conflictos entre un evento y su duración; y los conflictos de “planos cercanos y lejanos; trozos y

⁷⁶ Ernest Fenollosa, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, redacción y notas de Ezra Pound, trad. e introd. de Salvador Elizondo, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Molinos de Viento 1), 1980.

⁷⁷ Ezra Pound, *Notas de Ezra Pound*, *Ibid.*, p. 9.

⁷⁸ Elizondo, Introducción, *Ibid.*, p. 6. En “Texto legible y texto visible” Elizondo se refiere al ensayo de Fenollosa: “Un profesor norteamericano, de origen español, Ernst Fenollosa, redacta, antes de 1908, un interesante ensayo intitulado *The Chinese Written as a Medium for Poetry* en el que da cuenta de la posibilidad de emplear signos meramente visuales para transcribir y transmitir las imágenes tradicionales de la poesía. Preconiza el empleo de la escritura china para hacer la poesía occidental. Esa idea no es del todo descabellada; por el contrario, se verá adoptada por algunos poetas y pintores que la llevan a un desarrollo más cabal”, *Art. cit.*, p. 17.

⁷⁹ Eisenstein, “El principio cinematográfico y el ideograma”, en *Op. cit.*, p. 42.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 41.

direcciones gráficas diversas, trozos resueltos en volumen, con trozos resueltos en área; trozos de oscuridad y trozos de luminosidad”.⁸¹

Por otro lado, una parte de la cita proveniente del texto “*Ideograma: teoría y canon de la poesía concreta*”, de Salvador Elizondo, podría aludir a otro ensayo del cineasta ruso, “Palabra e imagen”, de Eisenstein, donde también expone el principio del montaje. Dicha parte (“la condición dinámica que la representación introduce en la narración visual (cine) o en el texto (lectura) mediante el empleo del principio de composición llamado “montaje””) remite a la siguiente afirmación en “Palabra e imagen”: “Una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador”.⁸² La paráfrasis nos dirige hacia la aplicación de la técnica de montaje como el desarrollo de una propuesta dinámica de la obra artística, esto es, que involucra activamente a su receptor.

En “Palabra e imagen” el director ruso escribió una defensa del montaje afirmando que “es un componente de la realización fílmica tan indispensable como cualquier otro elemento de la eficacia cinematográfica”.⁸³ Su utilidad radica en “presentar no sólo una narración *lógicamente coordinada sino con el máximo de emoción y poder estimulante*”,⁸⁴ es decir, resuelve el problema del efecto al provocar el máximo de emoción en el espacio limitado de la cinta cinematográfica. Aparte de la eficacia técnica y narrativa, el montaje —continúa Eisenstein— posee la propiedad de “que *dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la*

⁸¹ *Ibid.* pp. 42-43. Eisenstein vaticina “el conflicto en el cine sonoro de la acústica y la óptica”, p. 43.

⁸² Eisenstein, “Palabra e imagen”, *Op. cit.*, p. 20.

⁸³ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁴ *Ibid.* Las cursivas aparecen en la edición consultada.

yuxtaposición”;⁸⁵ en *Farabeuf* esto se aprecia en el vínculo que induce entre la fotografía del *Leng Tch'e* y la pintura *Amor profano y amor sagrado*. El cineasta explica que se trata

de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier *yuxtaposición* de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos acostumbrados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva definitiva definida y evidente cuando dos objetos separados cualesquiera son colocados ante nosotros uno junto al otro.⁸⁶

Según Eisenstein, la *yuxtaposición* (o montaje) de elementos estriba en que:

La *representación* A y la *representación* B deben ser escogidas, buscadas entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla, de tal manera que su *yuxtaposición* —la *yuxtaposición* de esos elementos y no de otros posibles— *evoque* en la percepción y sentimientos del espectador *la más completa imagen del tema*.⁸⁷

El resultado consiste, en primer lugar, en que la imagen creada no es “algo fijo [...] tiene que surgir, que desplegarse ante los sentidos del espectador”.⁸⁸ Para ello, en segundo lugar, la imagen es elaborada mediante “la construcción de una cadena de representaciones”.⁸⁹

Recapitulemos: de acuerdo con la propuesta artística de Sergei Eisenstein la imagen de un tema, su evocación, es creada en la mente del espectador por medio de la técnica del montaje. Este proceso artístico se inicia en el autor y no sólo culmina sino que también lo comparte su receptor:

Ante la visión interior, ante la percepción del creador, [el artista] planea cierta imagen, encarnación emocional de su tema. La tarea que se le presenta es transformar esta imagen en unas pocas, básicas *representaciones parciales*, las cuales, combinadas y *yuxtapuestas*, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que entrevió el artista creador.⁹⁰

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 11-12. Las cursivas aparecen en la edición consultada.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 16. Las cursivas son mías.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 27. Las cursivas aparecen en la edición consultada.

La aplicación de la técnica de montaje parte de una propuesta dinámica de la obra artística. Se trata de una técnica no autoritaria porque involucra activa y creativamente al espectador como lo explica el propio Eisenstein:

[...] el espectador es arrastrado a un acto creador en el cual su individualidad no está subordinada a la del autor, sino que es abierta merced al proceso de fusión con la intención del autor, del mismo modo que la individualidad de un gran actor se fusiona con la de un gran dramaturgo en la creación de una imagen escénica clásica. De hecho cada espectador, según su personalidad y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación social, crea una imagen de acuerdo con la guía representacional sugerida por el autor, que lo lleva a entender y experimentar su tema. La imagen planeada y creada por el autor es, al mismo tiempo, creada por el espectador.⁹¹

Resulta notable que para Eisenstein el autor ofrece, pero no impone, una guía al receptor de la obra. Éste no sólo ve, oye o lee, sino que –independientemente del sistema de representación del cual se trate– la experimenta y completa. De este modo la poética de Sergei Eisenstein se convierte en una suerte de antecedente de la aproximación fenomenológica, desde la teoría de la recepción y desde la teoría del lector, a las obras artísticas. Por otro lado, en relación directa con la lectura iconotextual de *Farabeuf* aquí propuesta, más adelante retomaré la noción de montaje como una yuxtaposición y combinación no aleatoria de dos hechos, dos fenómenos o dos objetos que evoca imágenes y sentimientos en el receptor, expuesta en “Palabra e imagen”.

Una sensación o un efecto notable

Para mostrar la aplicación de la técnica de montaje en *Farabeuf* es necesario recapitular el análisis de Adriana de Teresa realizado en su libro *Farabeuf: escritura e imagen*. Al inicio de este capítulo mencioné que la autora señala cómo el carácter fragmentario de *Farabeuf* se acentúa con los cambios en el tiempo verbal, de narrador o de ritmo, los cuales considero materializaciones del tema del tiempo. Asimismo,

⁹¹ *Ibid.*, pp. 28-29.

afirma que los escenarios de la obra (la casa en París, la playa y la plaza de Pekín) son análogos porque Salvador Elizondo los construyó mediante la descripción de elementos comunes o la narración de actos paralelos,⁹² induciendo así la evocación (un fragmento recuerda a otro) y provocando, con ello, la asociación de fragmentos.

Un buen ejemplo de lo anterior es expuesto por de Teresa cuando apunta que la lluvia es un punto de enlace y asociación entre la escena de Pekín, donde llovía mientras se realizaba la tortura (“Cuando terminó el suplicio estábamos empapados. No nos dábamos cuenta de que estaba lloviendo”, p. 178), y la casa en París, donde la lluvia golpea la ventana (“[...] y la lluvia que empaña los cristales o que empapa los hombros de su abrigo es ¿o no? La misma lluvia que caía en Pekín [...]”, p. 128).⁹³ Cabe mencionar que la lluvia es un elemento que se reitera a lo largo de los nueve capítulos de *Farabeuf*, diríamos que la lluvia es una de las varas que atraviesa el clatro.

Junto con el ejemplo de la asociación por la descripción de un elemento común (la lluvia), de Teresa presenta otro ejemplo de la narración de un acto paralelo que asocia las escenas de la playa y la casa en París. Se trata del momento en que la mujer corre a la orilla de la playa (“Tú ibas delante de mí; por eso pudiste correr sin que yo pudiera detenerte. Pensé por un momento que la plenitud de ese mar grisáceo te había sobrecogido [...] Yo hubiera querido detenerte cuando corriste alejándote de mi lado y luego, de pronto, te detuviste bruscamente”, p. 100) y cuando corre de un extremo a otro de la habitación en París (“Corres como tratando de reconstruir, en ese momento único, una larga carrera a la orilla del mar, hasta detenerte bruscamente sin haber

⁹² De Teresa, “La evocación en *Farabeuf*”, en *Op. cit.*, pp. 51-62.

⁹³ El segundo ejemplo lo retomo del trabajo de Adriana de Teresa, *Ibid.*

llegado al reborde de la ventana porque un recuerdo impreciso te ha asaltado de pronto [...]”, p. 97).⁹⁴

Advirtamos que al narrar la escena de la habitación el adverbio “como” introduce la semejanza con la carrera en la playa y que en las dos escenas la mujer se detiene “bruscamente”. En la última ella se frena para recoger una estrella de mar, mientras que en la escena de la habitación el recuerdo que la ataja podría ser la fotografía del supliciado, además escucha una frase que se repite como las olas e intenta descifrar un signo que ha trazado en el vaho de la ventana. A partir de otros actos y elementos comunes (detenerse y las olas) es casi posible afirmar que el recuerdo que la paraliza sea la fotografía; podemos apoyar esta interpretación, siguiendo el juego de las asociaciones, en que la estrella de mar remite al ideograma, el signo trazado en el vaho de la ventana, y éste, a su vez, a la disposición del supliciado en la fotografía.

En su análisis, Adriana de Teresa identifica que en otro fragmento de *Farabeuf* esas dos mismas escenas se confunden:⁹⁵ “Cuando escalamos aquel farallón y nos sentamos sobre las rocas a contemplar el vuelo de las gaviotas y de los pelícanos, yo te tomé una fotografía. Estabas reclinada contra las rocas desgastadas por la furia de las olas [...] ¿Por qué entonces, cuando la película fue impresa, aparecías de pie frente a la ventaba de este salón?”, (p. 100). Más que confundirse, ambas escenas se fusionan y se combinan merced a la yuxtaposición, lo que ejemplifica una aplicación del principio de montaje de Eisenstein; con ello se logra la presencia de un espacio en otro.

Otro ejemplo de espacios que se fusionan y se confunden sucede a través de un elemento compartido, como la estrella de mar. En el Capítulo VI, un fragmento

⁹⁴ Ambos ejemplos provienen de *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 52.

comienza en la habitación de París: “Todo absolutamente todo lo que habías imaginado en el terror que te produjo la imagen de ese hombre que avanzaba hacia ti con las manos enfundadas en unos tensos guantes de hule color ámbar [...]” (p. 164); posteriormente el narrador comenta que la mujer buscaba experimentar de nuevo la repugnante sensación que le produjo tocar la estrella de mar y que le hizo lanzarla a las olas. El fragmento termina con una yuxtaposición que confunde:

Tú te reíste entonces y echaste a correr mientras las olas te tocaban los pies. ¿Cómo era posible todo esto si nunca habíamos salido de aquel cuarto y aquel cuarto pertenecía a una casa y esa casa estaba situada en una calle conocida y precisable, de una ciudad de tierra adentro? (*Ibid.*)

Adriana de Teresa reconoce la aplicación de la técnica de montaje en la composición de *Farabeuf* como conflicto, ya que una de sus características es:

[...] la unión de elementos en conflicto para provocar o sugerir una idea o concepto intelectual, con la significancia de que [*Farabeuf*] está estructurada a partir de una serie de fragmentos que repiten, una y otra vez, las mismas escenas. Sólo que dichas repeticiones conllevan una serie de diferencias sustanciales entre unas y otras que incluso llegan a ser contradictorias. A partir de la unión de todos estos fragmentos en conflicto, el lector integra en su mente la imagen de un instante único. De esta manera tenemos que existe una analogía entre el principio de montaje, la escritura ideográfica y la estructura de *Farabeuf*.⁹⁶

La autora advierte esa aplicación en la división y repetición de la escena central⁹⁷ en varios planos, o fragmentos que corresponden cada uno a una toma y, de este modo, se “consigue la sensación de que el tiempo se ha dilatado” en la obra.⁹⁸ Dichos planos se repiten con variaciones, lo cual redundando en provocar la fijación del instante y la experiencia de la rememoración en el lector real usando el conflicto:

[...] de dos factores en oposición, del cual surge un concepto. En *Farabeuf* este conflicto existe en varios niveles, pero como resultado no se busca la producción de un concepto,

⁹⁶ *Ibid.*, p. 82

⁹⁷ Para Adriana de Teresa la escena central corresponde a la casa de la calle Odeón en París, *Ibid.*, p. 52; previamente he señalado que la escena de Pekín tiene la misma jerarquía.

⁹⁸ *Ibid.* p. 84.

sino de una imagen que, como vimos, en literatura se produce por evocación o sugerencia en la mente del lector.⁹⁹

En *Farabeuf: escritura e imagen*, la exposición consecuente estriba en mostrar el conflicto entre el evento y la duración, entre la estructura y la lógica del evento narrado y entre los planos.¹⁰⁰ Tanto el primero como el tercer tipo de conflicto provienen de la lista elaborada por Eisenstein. Si bien es cierto que el conflicto es una característica del montaje y que el propio Elizondo lo ponderó,¹⁰¹ también puede ser contemplada la posibilidad de analizar el uso del montaje como una yuxtaposición y combinación no aleatoria de dos hechos, dos fenómenos o dos objetos para evocar imágenes y sentimientos en el lector, así lo permite la alusión del propio Elizondo al ensayo “Palabra e imagen” de Eisenstein.

Entender el montaje como un modo de provocar la evocación, en relación con la lectura iconotextual de *Farabeuf*, conduce a enfatizar el efecto producido y atender los elementos utilizados, por lo tanto, resulta importante señalar que, en la entrevista de 1995, Salvador Elizondo expresó:

Lo que hice en *Farabeuf* fue aplicar este sistema, es decir una sucesión de imágenes que van creando, si no un concepto abstracto sí una sensación o un efecto notable, no de célebre o interesante, sino porque se nota. A unos percibe irritación [sic] y a otros placer, en fin, según la disposición de cada lector.¹⁰²

Debido a la aplicación del montaje los fragmentos y espacios de *Farabeuf* se vinculan, se asocian e, incluso, se yuxtaponen y se fusionan mediante elementos

⁹⁹ *Ibid.* p. 96.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ El autor comentó en una entrevista: “En chino no se puede decir “alma”; este idioma debe recurrir al sistema de montaje que consiste en *el choque*, en la síntesis de dos imágenes concretas que se conjugan y producen en el espectador una tercera imagen”; más adelante especificó que en *Farabeuf* trató “de hacer lo mismo, es decir, son todas imágenes dialécticas que *chocan* unas con otras. Por eso se habla tanto de un espejo: las situaciones que se dan de un lado se reflejan invertidas. También por eso las referencias de izquierda y derecha: ellas tienden a producir un espaciamiento geométrico”, Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas, “Un experimento en clave autobiográfica”, *Revista de la Universidad de México*, (México), núm. 484 (mayo 1991), pp. 37y 38. Las cursivas son mías.

¹⁰² Jiménez Trejo, *Art. cit.*, p. 7.

comunes o actos paralelos. Sin embargo, la asociación de los fragmentos y espacios también sucede por la repetición y cercanía de las mismas palabras o de sus variaciones como se aprecia en este ejemplo del Capítulo I:

(— *¿Hacia aquel farallón...?*)

“¿Hacia aquel farallón?”, me preguntaste al pasar frente al niño. Después, muy cerca de nosotros, un pelicano cayó al agua y tú te asustaste.

Sí, se asustó al ver que Farabeuf sostenía ante sus ojos miopes aquella hoja inmensamente afilada, en la penumbra. Tal vez había cesado de llover y los últimos rayos del sol se filtraban a través del desvaído cortinaje de terciopelo [...] Farabeuf amaba amputar los miembros tumefactos de los cadáveres en el anfiteatro enorme decorado con pinturas que representaban mujeres legendarias esperando una barca a la orilla del mar...

Sí... en la playa. Hubo un momento en que tú te agachaste y tomaste en tus manos una estrella de mar muerta. “Mira —dijiste—, una estrella de mar...!”

—Mira... —dijiste mostrándome aquella imagen terrible—. Mira —decías poniéndola ante mis ojos y yo trataba de recordarla y de olvidarla al mismo tiempo.

—Mire usted ...— dijo el maestro Farabeuf reteniendo con firmeza entre sus dedos los separadores manchados de excrecencias y de sangre medio coagulada mientras con la otra mano, blanquísima y afilada, iba señalando [...] —Mire usted... —iba diciendo. (p. 116)¹⁰³

En estos seis fragmentos se repite una pregunta, el adverbio “sí”, una oración, el apellido Farabeuf y bajo diversas formas los verbos “asustar”, “decir” y “mirar”, lo cual presenta la forma del poliptoton, esto es, esos verbos se reiteran en esos fragmentos en distintos tiempos gramaticales. Además, se emplean frases o palabras que pertenecen al mismo campo semántico, la frase “la orilla del mar” precede a “la playa”, así como el sustantivo “cadáveres” al adjetivo “muerta”. Por la cercanía de estos fragmentos yuxtapuestos, notamos que aquellos en los que se relata el paseo por la playa están intercalados con otros que versan sobre el trabajo del médico Farabeuf y se asocian por las reiteraciones sobre la muerte, temática que comparten.

¹⁰³ Las cursivas son mías.

Otra aplicación del montaje, que implica asociación y yuxtaposición, se encuentra en el Capítulo II donde, más abajo del fragmento “Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrara en mí como el puñal penetra en la herida...” (p. 117), aparece, a manera de viñeta, una reproducción del dibujo que ilustra el método circular de amputación, del *Précis de manuel opératoire*. El fragmento establece una comparación entre el acto sexual y una puñalada que encuentra una correspondencia en la viñeta que ilustra el momento en que la cuchilla ha penetrado en la carne. La asociación entre este fragmento y la viñeta nos remite a la equiparación entre acto sexual, cirugía y tortura que se establece y se reitera en *Farabeuf*. Tres veces más reaparece la viñeta en el Capítulo VII, primero, después de un fragmento sobre el suplicio del *Leng Tch'e* y seguida de otro donde se sugiere que el supliciado sea una mujer (pp. 174-175); más adelante, al final de un diálogo sobre el suplicio y, por último, entre dos fragmentos sobre la fotografía (pp. 184-185).

Una posibilidad más de la yuxtaposición se halla en el fragmento final de *Farabeuf*, en el Capítulo IX, donde el hombre se dirige a la mujer:

[...] Afuera no cesa la lluvia. Déjame descubrir la blancura de tu cuerpo. Déjame adivinar la sangre bajo la piel. Entrégame esa carne cuyo único destino es la mutilación. Cierra los ojos. Ha llegado. Esta aquí. Ahora, empieza a contar. Yo me quedaré viendo cómo la lluvia golpea contra ese ventanal bordeado de un desvaído cortinaje de terciopelo. Sigue contando. No te detengas. En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas. Un paseo a la orilla del mar. El rostro de un hombre que mira hacia la altura. Un niño que construye un castillo de arena. Tres monedas que caen. El roce de otra mano. Una estrella de mar... una estrella de mar... una estrella de mar... ¿recuerdas? (p. 206)

Este último fragmento aglutina y sintetiza, por medio de la alusión, elementos y actos de la obra tales como la lluvia, la llegada de Farabeuf a la casa de París, las cortinas de la ventana desde donde la mujer observa la llegada del médico, la enumeración del Capítulo II, el paseo por la playa y el niño que aparece en ese

escenario, la fotografía del condenado a la tortura china del *Leng Tch'e*, el *I ching*, el contacto de las manos y la estrella de mar. Esta aglutinación remite a los ejemplos de Eisenstein y Elizondo para explicar la formación de ideas irrepresentables en una escritura pictográfica: una boca + un pájaro= cantar; corazón + puñal = dolor; en otras palabras, la asociación de dos signos concretos para expresar una noción abstracta.

Desde mi perspectiva, en este fragmento no sólo se emula la síntesis ideográfica, sino que –parafraseando a Sergei Eisenstein– como en el cine se combinan “tomas”, es decir, elementos, actos e “imágenes ansiadas” y singulares en su significación para provocar la evocación de otras imágenes de la obra y sentimientos o sensaciones que leerla suscita. Por lo tanto, la yuxtaposición no es fortuita, notemos que en todo el texto la lluvia está presente y la alusión al *I ching* es constante; la llegada del médico y el roce de las manos son actos narrados varias veces; con excepción de la playa, los otros escenarios principales de *Farabeuf* no son referidos directamente sino por alguno de sus elementos, por ejemplo, la casa de París mediante el cortinaje. La referencia indirecta funciona porque ese elemento ha sido destacado con anterioridad más de una vez en relación con ese espacio.

Una mención aparte merece la plazoleta de Pekín. Más que una alusión a ese espacio, en el fragmento se hace referencia a la fotografía del *Leng Tch'e*, introducida con la frase “imágenes ansiadas”. Aludir a la fotografía, por encima del espacio, apoya mi afirmación sobre su importancia para el texto. De acuerdo con el juego de las asociaciones, su preeminencia se reitera al ser la estrella de mar el último elemento referido, que en *Farabeuf* se asocia con la disposición del supliciado.

Todos estos elementos, actos e imágenes adquieren su singularidad y significación durante la lectura; aunque se repiten con variaciones contradictorias, esa reiteración indica su importancia en la composición de la obra. Justo esa singularidad y significación aportan una densidad que produce la evocación, mientras que su repetición intenta detener el tiempo. Además, la sucesión logra vincular y fusionar, de una manera distinta a las expuestas con anterioridad, los fragmentos y espacios de la obra. Por otra parte, pone en evidencia que las imágenes, mejor dicho, los objetos plásticos presentes en ellas también se yuxtaponen y fusionan, basta redundar sobre la asociación entre la estrella de mar, el ideograma para el número seis y la fotografía del *Leng Tch'e* con la cual termina el último capítulo de *Farabeuf*.

Hasta aquí los distintos ejemplos permiten mostrar que la aplicación de la técnica de montaje en la obra de Salvador Elizondo va en el sentido de exponer la yuxtaposición y asociación de elementos comunes y actos paralelos. Para los propósitos de este trabajo interesa resaltar que sus fragmentos y espacios también se vinculan por medio de los objetos plásticos, como la fotografía del *Leng Tch'e* y la pintura *Amor profano y amor sagrado* de Tiziano, además de la relación entre ambas a partir del relieve representado en la segunda. De este modo, la playa y la casa de París se asocian por el paralelo que marca la presencia de un niño: el que juega en la playa construyendo un castillo y el que está representado jugando con el agua en el cuadro, en cuyo extremo superior izquierdo se ve un castillo; mientras que la fotografía y la playa se entroncan cuando la mujer se detiene a recoger la estrella de mar.

5. UNA MOSCA GOLPEA LA VENTANA

Entre los escritos de Salvador Elizondo se encuentra “Fenomenología de los accesorios”; éste inicia con una alusión a la película *Potemkin (Acorazado Potemkin, 1925)* de Sergei Eisenstein:

Todos recordamos una toma del *Acorazado Potemkin*, secuencia de la escalinata de Odesa, en que se ven las manos de la madre estrechando violentamente su cinturón en el momento en que recibe el impacto de las balas de los fusiles zaristas. Pocos, estoy seguro, recordarán la forma exacta de la hebilla de ese cinturón. Representa, realizado sobre el metal, el pelícano, símbolo místico del sacrificio paterno y materno. Este momento marca la irrupción inesperada de los accesorios *significativos* en la estética cinematográfica y fue Eisenstein uno de los directores que con más maestría han sabido emplear los objetos para darles una significación trascendental.¹⁰⁴

La descripción de la secuencia de Odesa inaugura una reflexión sobre el uso de los objetos en el cine en ese texto. A partir de este aspecto el escritor pondera la supremacía del cine europeo sobre el norteamericano porque, a su juicio, el primero “ha sido prolífico en este sentido y [h]a producido películas que llegan a tener un carácter museográfico”.¹⁰⁵ Utiliza como ejemplos los anteojos del actor Jean Paul Belmondo en *Sin aliento*, las fotografías de la actriz Delphine Seyring en *El año pasado en Marienbad* y la bicicleta en *Ladrón de bicicletas*. Sin embargo, reconoce que en la obra cinematográfica de Luchino Visconti “el arte de crear objetos significativos adquiere su culminación” ya que le “sirven para agregar al drama mismo muchas de sus cualidades expresivas”.¹⁰⁶ La película que Elizondo elige para sustentar su afirmación sobre las películas de Visconti es *Senso* (1954).

¹⁰⁴ Elizondo, “Fenomenología de los accesorios”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, (México), 27 de diciembre de 1962, p. 4. El ensayo está dividido en dos partes, pero en este trabajo sólo me remitiré a la primera, la segunda parte apareció el 13 de enero de 1963. Por otra parte, vale la pena mencionar que observando con detenimiento esa secuencia del *Acorazado Potemkin* el ave de la hebilla parece más un cisne que un pelícano. Ahora bien, en *Farabeuf* se refiere la presencia de pelícanos en la escena de la playa.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

Senso está basada en la novela homónima de Camilo Boito (1836-1914), que ocurre insertada en la lucha de Italia para liberarse de Austria, específicamente en la campaña de Venecia, en la primavera de 1866. En su libro sobre Luchino Visconti, Salvador Elizondo resume el argumento de la novela:

[...] la condesa Livia Serpieri, una dama de la aristocracia véneta, hace el relato, diecisiete años más tarde, de su aventura amorosa con un oficial austriaco [Franz Mahler]. Traicionada por éste después de que ella le ha facilitado dinero para sobornar a los médicos de su regimiento, lo que le permite permanecer franco en momentos en que se libran las más terribles batallas [...] herida en su orgullo por la infidelidad del austriaco, invocando una supuesta lealtad al Imperio, Livia delata a su amante que es fusilado por desertión en el campo de batalla.¹⁰⁷

Elizondo comenta que la adaptación de Visconti sigue el relato de Boito, con algunos cambios. A diferencia del personaje de la novela, en la película la condesa Serpieri (Alida Valli) es una mujer patriota. Además, el director introdujo un personaje nuevo, el marqués Ussoni, primo de Livia, un insurgente activo quien antes de partir a la guerra le entrega los fondos de la causa a ella; ése será el dinero que Livia le entregue a su amante Franz (Farley Granger).¹⁰⁸ *Senso* es un drama inscrito en una epopeya.

En “Fenomenología de los accesorios” el escritor refiere dos escenas de *Senso*, donde –en su opinión– los objetos agregan expresividad al drama:

Se recordará, entre otras cosas, la maravillosa secuencia del primer paseo nocturno de la Valli y Granger que termina con los dos personajes dialogando en medio de una plaza desierta. De pronto el teniente austriaco recoge del suelo un pequeño pedazo de espejo. Este accesorio sirve entonces para conducir el diálogo de las afirmaciones trascendentales de la relación ulterior de estos personajes. Pasa el tiempo y encontramos a los amantes sobre la cama en una sórdida pensión de paso. Se vislumbra la caducidad del amor. Un abejorro zumba tratando de franquear los vidrios de la ventana; ella le obsequia un guardapelo romántico. “Algún día recordaremos este momento por el zumbido del abejorro”, dice él. Días más tarde ella encuentra su rizo abandonado sobre la cómoda de él. La pignoración del guardapelo, el rizo abandonado

¹⁰⁷ Elizondo, *Luchino Visconti, Op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 32-34. Remito al texto “*Senso* de Luchino Visconti”, en <http://www.unavarra.es/info/pdf/Senso.PDF>, 22 de febrero de 2009.

y deshecho sirven para representar la traición amorosa. Falta la traición de los ideales nacionales.¹⁰⁹

El uso de los accesorios en la película, explica Elizondo en su libro sobre Visconti, obedece a que fue realizada siguiendo las convenciones escénicas de la ópera del *Risorgimento*, en particular las obras de Giuseppe Verdi. Visconti respeta esa “concepción ‘teatral’” y, por lo tanto, en su película sólo existe un *close-up* (al rostro envejecido de Livia), mientras que el resto de la acción es presentado en *long shot*, como lo describe el propio Elizondo. Los espectadores vemos *Senso* “desde la platea”, sucediendo como en un escenario de ópera. Dentro de esta concepción de la película como ópera, por medio de los objetos Visconti comunica “una sensación de intimidad amorosa mucho más intensa” y anuncia la traición.¹¹⁰

Para los lectores de *Farabeuf* la mención del zumbido del abejorro y la oración pronunciada por Franz (“Algún día recordaremos este momento por el zumbido del abejorro”) remiten a varios momentos de la novela donde se refiere el zumbido de una mosca que golpea una ventana. Después de ver la película de Visconti, los lectores de *Farabeuf* nos percatamos que de esa escena de *Senso* proceden varios préstamos para la construcción de la obra.

Forma parte del libro de Elizondo dedicado a Visconti un apartado que lleva el mismo título que su artículo periodístico citado previamente, “Fenomenología de los accesorios”. En dicho apartado el escritor expone de nuevo la importancia de los objetos en las películas de Visconti, particularmente en *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco y sus hermanos*) y *Senso*. Para el caso de esta última cita una parte del diálogo que

¹⁰⁹ Elizondo, “Fenomenología de los accesorios”, *Art. cit.*, p. 4.

¹¹⁰ Elizondo, *Luchino Visconti*, *Op. cit.*, pp. 30, 38-40.

sostienen Livia y Franz en la pensión de paso sobre “las ‘cosas’ que les permitirán recordar [...] esos instantes de felicidad”:

Franz: Mira... en estos cuartos siempre hay un pequeño ruido como éste... el roce de una cortina... o un moscardón que golpea contra los vidrios... ¿nunca lo habías notado?... Uno sólo se da cuenta de ellos después... en el recuerdo... sólo entonces te percatas de haberlo sentido durante el tiempo en que nos estrechábamos el uno al otro... En el recuerdo descubres haberlo oído continuamente sin haberle dado importancia. Pero luego te das cuenta de que este detalle se vuelve importante.

Livia: ¿Un detalle?... ¿...tan importante?

Franz: El sentido de la aventura... tan importante como...

Livia: ¿Cómo qué?

Franz: ... como el color... el perfume de sus suaves cabellos... sobre la almohada...¹¹¹

A continuación Elizondo comenta que en ese diálogo Visconti resume la importancia de los accesorios, porque:

A través de ellos las cosas trascienden, cobran una dimensión inesperada y los sentimientos, por medio de los objetos que los representan o que concurren en su vivencia o en su nacimiento, se ven proyectados hacia un futuro en el que, en tanto que recuerdos, alcanzan, por así decirlo, la vida eterna. ¿No se trata en efecto de un nuevo género de montaje? No hay que olvidar que “montaje”, en sus orígenes, era una forma de escritura mediante la cual se concretaba visualmente lo abstracto [...] “Amor”, según Visconti en *Senso*, es “ruido de moscardón que golpea contra los vidrios de la ventana”: imagen de todo esto en el recuerdo.¹¹²

Inevitable recordar *Farabeuf*. El diálogo de esta escena adquiere una mayor relevancia en función del texto. Además del zumbido del moscardón, en el diálogo entero reconocemos la procedencia de los siguientes préstamos: el diálogo de dos amantes sobre el tiempo (la importancia del momento presente) y sobre el recuerdo, temática compartida con la obra de Elizondo. En esa escena Livia y Franz no sólo dialogan sobre las cosas que los harán recordar ese momento, sino que, por lo menos

¹¹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹¹² *Ibid.*, pp. 58-59.

ella, cree generar ese recuerdo, garantizar su presencia, al regalar el guardapelo. Cuando Livia le da el guardapelo le dice: “recuérdame con esto”.¹¹³

Por su parte, en *Farabeuf* hallamos el uso de, al menos, dos lexemas procedentes de ese diálogo: “un recuerdo” y “recuérdame”. La presencia de esos lexemas del diálogo en *Farabeuf* se denomina alusión textual, esto es, una forma de la relación intertextual indirecta, que consiste en “que un lexema o grupo de lexemas proveniente de otro texto se asimila al nuevo contexto. Esta forma de alusión está muy cercana a la cita; la única diferencia que las marca es la *indirección*: la cita declara su origen, la alusión textual lo calla”,¹¹⁴ se trata de préstamos silenciosos. Sin embargo, esos lexemas no son las únicas alusiones textuales a la escena en la pensión de paso de *Senso*. Una de ellas es la presencia de la mosca que golpea la ventana de la habitación, donde sucede el diálogo entre los amantes. El insecto aparece en la casa de París y ahí permanece desde el Capítulo I:

Fue justamente sobre esa parte del piso, podrida por el agua, junto a los flecos sucios de las cortinas de terciopelo desvaído, que una mosca —de seguro que recuerdas esto, ¿no es así?— cayó muerta, después de revolotear insistentemente cerca de la ventana, después de golpear repetidas veces los cristales empañados (p. 92).

La imagen de la mosca que golpea la ventana se repite en los capítulos I, II, III, V y VIII en la obra. Cumple la función que se sugiere en el diálogo de la película: es un detalle que se vuelve importante y permite recordar. En el Capítulo V la imagen es empleada un mayor número de veces que en el resto de la obra, aquí interesa citar dos momentos: “Él se incorporó. —Un día, quizá —dijo—, recordaremos este momento por el zumbido de una mosca” (p. 150). Posteriormente leemos:

¹¹³ *Senso*, Dir. Luchino Visconti, Guión: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, Paul Bowles, Tennessee Williams, Reparto: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Rina Morelli, Marcella Mariano y Christian Marquand, Lux Film, 1954, 116 minutos aprox. La traducción es mía.

¹¹⁴ Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, *Art. cit.*, p. 224.

—Sí hay algo que su memoria persiste mantener en el olvido— todas esas cosas que están hechas de olvido: esa mosca que golpeaba contra el cristal tratando de huir. Pero eso lo ha olvidado porque él le había dicho: “Un día, tal vez, recordaremos este momento por el zumbido de una mosca golpeando contra los cristales” (p. 154).

Ambas citas contienen alusiones textuales a la escena en la pensión de paso, específicamente al momento cuando Franz (Farley Granger) inicia el diálogo, de pie frente a una ventana; mientras habla se dirige, de nuevo, a la cama donde está Livia (Alida Valli). Durante el diálogo y en su trayecto se detiene frente a otra ventana, que está abierta, se refiere a la mosca y la deja salir moviendo la cortina con su mano. En las dos alusiones de *Farabeuf* leemos una paráfrasis de ese momento del diálogo, particularmente, en la primera, la paráfrasis está acompañada de una acotación (“Él se incorporó.”) que indica una acción que ha realizado Franz en la escena de la pensión de paso. Él se ha levantado de la cama, pero los espectadores no lo vemos; sólo lo inferimos al verlo de pie al inicio de la escena.

Cuando Elizondo llama “nuevo montaje” a la transformación de los objetos o los detalles en recuerdos, es decir, cuando trascienden su ámbito cotidiano porque representan o asisten la vivencia y el nacimiento de los sentimientos, resulta interesante que utilice como ejemplo la mosca que golpea los vidrios de la ventana. En su interpretación, esa imagen concreta visualmente el concepto del “Amor” y remite a otro momento del diálogo en la escena de la pensión de paso, cuando Livia (Alida Valli) se ha levantado de la cama, ha salido de la escena, pero se escucha su voz, que le recuerda a Franz que él ha tenido otras aventuras, durante las cuales la habitación, entonces como ahora, se ha llenado con sonidos, “como el ruido de una mosca golpeando contra la ventana”.¹¹⁵ Después, ella repite lo que Franz ha dicho al iniciar la escena, describe que él ha liberado al insecto y le dice “con la misma elegancia con la

¹¹⁵ *Senso, Op. cit.* La traducción es mía.

cual tú mismo te liberaste del corazón de una mujer”.¹¹⁶ Cuando ella termina, él voltea a verla y la cámara muestra a Livia vistiéndose, camina hacia él y le dice que no se preocupe. Franz se acerca, le ayuda a anudarse el corsé, mientras Livia le asegura “en nuestra aventura tú no tendrás que hacer el menor esfuerzo, lo haré yo por ti [...] Me levantaré, abriré la ventana y dejaré tu corazón volar tan libre como una mariposa”.¹¹⁷

De acuerdo con Salvador Elizondo “en esa escena se vislumbra la caducidad del amor”. Ella traicionará la causa nacionalista por Franz y él, a su vez, la engañará. En *Senso* la mosca golpeando la ventana es el corazón de Franz que desea partir, que no ama a nadie, como Livia intuye pero niega. Ante el desarrollo de su aventura, ella no soporta que el amor se vaya: no reconoce lo efímero de su aventura, como la vida de una mosca, entonces, lo mata, aplasta su corazón antes de emprender el vuelo. Elizondo interpreta acertadamente: esa mosca es el amor. Ahora bien, no deja de ser perturbador que un insecto asociado a la inmundicia, además de figuración de la muerte en la tradición pictórica, represente al amor. No obstante, está en consonancia con la morbidez de la obra.

Según el juego de las asociaciones, podría existir otra alusión proveniente de esa escena, pero a nivel icónico. Desde la perspectiva de una lectura iconotextual de *Farabeuf* y con los referentes que ésta activa. En *Senso* cuando Livia está sentada en la cama, desnuda, con su largo cabello suelto y cubierta únicamente por una sábana blanca nos remite a la mujer que representa al Amor sagrado en la pintura de Tiziano. La lectura iconotextual de *Farabeuf* pone de relieve esa semejanza y nos recuerda la escenificación del cuadro en el Capítulo IX de la obra:

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

Desvístete. La desnudez de tu cuerpo propiciará la curación definitiva de este mal. Cúbrete sólo con un lienzo blanco de lino. Pareces envuelta en un sudario. ¡Cómo resalta tu cabellera sobre los pliegues blanquísimos de esa túnica! Ahora ven: descansa un instante apoyada en este féretro. Posa tu mano derecha sobre el borde de modo que tu peso caiga sobre ella. Quiero hacer un apunte sumario de esta imagen. Levanta tu brazo izquierdo como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo (p. 204).

6. RECUERDA

Farabeuf inicia con una pregunta: “¿Recuerdas...?” y debido a su reiteración es uno de los motivos del texto. En el capítulo introductorio a este análisis referí la entrevista en la que Salvador Elizondo comentó que “es un truco”, porque se trata de “una palabra muy efectiva para suscitar imágenes”,¹¹⁸ que tomó prestada de un poema de Christina Rossetti. De igual modo, apunté que ese motivo y el epígrafe sitúan la obra en la dimensión existencial de la nostalgia y ante la irreversibilidad del tiempo. Según la definición de Ciorán, la nostalgia, es “la obsesión de estar en otra parte” y, añadiría yo, en otro momento.

El comentario de Elizondo nos orienta hacia el poema de Rossetti; no obstante, existen otras referencias cifradas en esa palabra. En ella podemos reconocer ecos del diálogo entre Livia y Franz sobre el recuerdo en *Senso*. Por otro lado, en ese mismo verbo reverbera la película *L'année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1960) de Alain Resnais.

La palabra “recuerdas” no es sólo un truco, sino también un motivo de *Marienbad*. Es pronunciada por primera vez en el capítulo 4 de la versión digital de la película que, en la edición inglesa, se titula “The story”.¹¹⁹ En dicho capítulo, el protagonista, X (Giorgio Albertazzi), le dice en *off* a la protagonista, A (Delphine Seyrig):

¹¹⁸ Jiménez Trejo, *Art. cit.*, p. 10.

¹¹⁹ *Last year in Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*), Dir. Alain Resnais, Guión Alain Robbe-Grillet, Reparto: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff, Françoise Bertin, Luce Garcia-Ville y Pierre Barbaud., Terra Films, Les Films Tamara, Cinetel, Silver Films, 1960, 95 minutos aprox.

“Eres todavía la misma. Pero difícilmente pareces recordar”.¹²⁰ Más adelante, mientras ambos bailan, A le pregunta por qué la mira, X contesta “Difícilmente pareces recordarme”.¹²¹ A no responde. La interrogante en esa mirada reverbera en el siguiente fragmento de *Farabeuf*: “hubieras permanecido inmóvil durante algunos instantes, descalza, cerca de los vestigios de un castillo de arena, preguntándote a ti misma por qué yo te miraba tan fijamente sin reconocerte” (p. 160).

El siguiente capítulo de la versión digital de *Marienbad*, se titula “Remember”. Este paratexto resume la importancia de ese verbo para la obra de Resnais. Del hecho que A logre recordar que ella y X se conocieron el año pasado y que tuvieron un romance, como X insiste, depende toda la película. En dicho capítulo, mientras ella camina por un gran salón casi oscuro, donde A se ilumina conforme se acerca a la cámara, se oye la voz de X que le dice:

Te vi por primera vez en los jardines en Frederiksbad. Tú estabas sola, apartada de los otros. Parada cerca de una balaustrada, descansando tu mano en ella, tu brazo a medio estirar. Estabas casi frente a la avenida principal. No me viste aproximarme. Mis pasos en la grava finalmente atrajeron tu atención. Entonces, volteaste tu cabeza.¹²²

Mientras X habla, la toma se va cerrando hacia ella, que se ha quedado parada. El diálogo de X describe el primer encuentro de ambos así como lo que sucederá cuando ella responda: A no vio a X acercarse en los jardines en Frederiksbad, los espectadores tampoco lo vemos aproximarse a ella en la escena. Por su parte, A contesta: “No era yo. Usted debe estar equivocado” y conforme contesta voltea hacia la derecha del espectador (como se supone lo hizo en los jardines), la cámara sigue su movimiento y X (sorpresivamente) aparece, de perfil, a cuadro. Él le pide que recuerde,

¹²⁰ *Ibid.* La traducción es mía.

¹²¹ *Ibid.* La traducción es mía.

¹²² *Ibid.* La traducción es mía.

se acerca a ella y le describe el lugar donde se vieron por primera vez. La negación de ella nos remite al siguiente fragmento de *Farabeuf*:

No recuerdo nada. Es preciso que no me lo exijas. Me es imposible recordar. Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad, con la probabilidad de esa mentira que hemos forjado juntos ante aquel espejo [...] Soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser. Es por ello que yo no puedo recordar. Sólo puedo escucharte, oír tu evocación como si se tratara de la descripción de algo que no tiene nada que ver conmigo [...] (p. 96).

Este fragmento, a su vez, nos envía a las escenas y diálogos en *Marienbad* donde ante la insistencia de X, A contesta que no recuerda. En la relación de *Farabeuf* con estas dos escenas de la película de Resnais se advierte una similitud con la relación que mantiene la obra con *Senso* de Visconti. En ambos casos se trata de intertextualidad indirecta, en específico de alusiones textuales. De las dos escenas referidas de *Marienbad* se reconocen los siguientes préstamos: la identidad de la mujer como temática (primera escena); dos lexemas procedentes de los diálogos, “recordarme” y “Recuerda” (primera y segunda escena respectivamente); y el diálogo de los amantes sobre el recuerdo en ambas. Sin embargo, la relación de *Farabeuf* con *Marienbad* rebasa esas dos escenas.

En la entrevista que realizaron, en 1991, Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas le preguntaron a Salvador Elizondo por los intentos de adaptar *Farabeuf* al cine y sobre el referente cinematográfico de la obra. El escritor contestó que si el texto hubiera podido ser una película habría sido como *Marienbad*: “Yo pensaría, en cambio, en las películas de los autores del *nouveau roman*, el Resnais de *El año pasado en Marienbad*, por ejemplo. Esta corriente me influyó mucho. Sobre todo en cuanto a su

descubrimiento del uso del tiempo en el cine”.¹²³ De este modo el escritor reconoce el ascendente del tratamiento del tiempo y en general de “los autores del *nouveau roman*” – esto incluye a Alain Robbe-Grillet, autor del guión de *Marienbad*. Por otro lado, nos otorga otra clave, además de las declaraciones del escritor sobre el uso de la técnica de montaje, que despliega la concepción cinematográfica de la escritura del autor de *Farabeuf*.

En 1996, durante su conversación con Pilar Jiménez Trejo, Elizondo mencionó la obra de Resnais y el objetivo de realizar una película mental con *Farabeuf*¹²⁴ a propósito de “sus experiencias con la pintura y el cine”:

[...] me dedicaba o quería dedicarme al cine, entonces empecé a escribir una sucesión de imágenes que sirvieran interiormente para ser filmadas, de acuerdo a las estéticas que se empleaban en el cine en esa época. Estaba de moda lo que se llamó “la nueva ola”, donde se utilizaban procedimientos de composición cinematográfica diferentes de los que se habían usado; por lo menos eran novedosos. Por ejemplo, *Marienbad* ya no forma una sucesión continua, una historia, sino que son imágenes compuestas que en total producen en última instancia un efecto extraño o poético, por llamarlo de alguna manera [...] Con el descubrimiento del cine, ahora hace cien años, también cambia el sistema mediante el cual se escriben las novelas. *Farabeuf* lo comencé en términos de una película, pero una película puramente mental que no constituía una posibilidad real de producción cinematográfica. *Farabeuf* es como un guión para un espectáculo, pero uno puramente mental y subjetivo que no admite la filmación.¹²⁵

Aunque Elizondo sugirió una relación *a posteriori* entre su obra y la película, el vínculo entre *Farabeuf* y *L'année dernière à Marienbad* es previo, antecede a la publicación de la primera. Elizondo asistió a dos proyecciones de la película de Resnais

¹²³ Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas, *Art. cit.*, p. 38.

¹²⁴ En una entrevista de 1977 publicada en *Proceso* Elizondo definió *Farabeuf* como “una película mental”, Marco Antonio Campos, “Lo que escribo sólo tiene valor textual: Elizondo, *Proceso*, (México), núm. 51 (24 de octubre de 1977), p. 55.

¹²⁵ Jiménez Trejo, *Art. cit.*, p. 6. Más adelante, durante la misma entrevista Elizondo comentó que tanto en *Narda o el verano*, libro de cuentos, y en *Farabeuf* coinciden “en la posibilidad de obtener efectos de tipo cinematográfico mediante la escritura”, p. 10.

en 1962, como él mismo lo cuenta en la reseña que escribió de la película,¹²⁶ donde comentó:

Se había planteado una nueva concepción del cine. El viejo concepto de la continuidad caía abatido por el nuevo concepto de la relatividad. Hablar de un subjetivismo absoluto resulta todavía inadecuado [...] Ahora se hacen necesarias nuevas acotaciones: acotaciones de presente actual, de presente narrativo, de presente o de pretéritos relativos, de futuro relativo al pretérito actual, etc. La ubicuidad temporal de la memoria, la intemporalidad del sueño y del drama mismo requieren de nuevos tecnicismos y sobre todo de nuevas convenciones [...] *Marienbad* nos conmina de esta manera irritante a aprender a ver cine [...]¹²⁷

Ahora bien, la afinidad entre *Farabeuf* y *Marienbad* que Elizondo insinuó durante las entrevistas comprende toda la película; ésta es un intertexto del primero, de ella el escritor mexicano tomó varios elementos para la composición de su obra, por ejemplo:¹²⁸ el desafío a la convención clásica para contar una historia (inicio, desarrollo y desenlace),¹²⁹ ya que *Farabeuf* tiene una estructura circular, discontinua y asociativa; la carencia de nombre de los personajes, en el texto de Elizondo ni siquiera una letra los designa como en la película de Resnais; y la temática de la identidad de la mujer.

Sin embargo, en virtud del objetivo de esta tesis –la lectura intermedial de un texto que tematiza la fijación del instante– la relación intertextual de *Farabeuf* con *Marienbad* reviste de una importancia inigualable, porque Elizondo se apropió de su instancia narrativa inestable y poco confiable y de su tematización de la memoria y del tiempo. La primera característica la reconocemos en los narradores delegados del texto, estos generan un efecto parangonable al de la discontinuidad de la película mediante la información parcial, incierta y repetitiva que ofrecen.

¹²⁶ “El cretinismo que anima la distribución comercial de films en este país no me ha permitido ver esta película más que dos veces en una misma tarde”, Elizondo, “*El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais”, *Nuevo cine*, (México), núm. 2.6 (marzo de 1962), p. 27.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Retomo la presentación que Ginette Vincendeau hace de *L'année dernière à Marienbad*, Introduction, *Last year in Marienbad (L'année dernière à Marienbad)*, *Op. cit.*

¹²⁹ *Ibid.* Este desafío retoma el que hizo el *nouveau roman* en el contexto literario, uno de sus principales exponentes fue Alain Robbe-Grillet, quien escribió el guión de *L'année dernière à Marienbad*.

La segunda característica, tematizar la memoria y el tiempo, implica emular el recurso de la repetición, ya no únicamente como característica narrativa, sino como parte de la invocación, el medio para suscitar el recuerdo; pero, sobre todo, su tratamiento, que ya Adriana de Teresa había notado.¹³⁰ Éste se materializa en la fragmentariedad y el funcionamiento asociativo que distinguen a *Farabeuf*.

Por último, la presencia de *Marienbad* en el texto de Elizondo nos permite reconocer y explorar la concepción cinematográfica de su composición para explicar su efecto. Su autor afirmó que la obra de Resnais “son imágenes compuestas que en total producen en última instancia un efecto extraño o poético”, cualidad aplicable a *Farabeuf* si recordamos su estatuto de iconotexto, que no se restringe a la fotografía de la tortura china, sino que comprende las écfrasis de la pintura *Amor sagrado y profano*, la aplicación del principio de montaje, la presencia de las películas *Senso* y, por supuesto, *L’année dernière à Marienbad*. Todas estas presencias crean el extraño e imposible efecto de revivir un instante y fijarlo, o, en palabras de Salvador Elizondo, “la ubicuidad temporal de la memoria”. En consecuencia, a partir de *Farabeuf*, el verbo “recordar” adquiere un denso significado, se enriquece debido a todos los cruces intertextuales y a todas las presencias intermediales que lo atraviesan: el poema de Christina Rossetti y los diálogos entre Livia y Franz en *Senso* y entre A y X en *L’année dernière à Marienbad*.

¹³⁰ Adriana de Teresa vincula *Farabeuf* y *Marienbad* en el siguiente comentario: “es necesario mencionar que *Farabeuf* nos remite irremisiblemente a la película *El año pasado en Marienbad* [...] donde se le da igual tratamiento al tiempo”, “Escritura y realidad en *Farabeuf*”, *Op. cit.*, p. 20.

EN EL UMBRAL DEL GRITO:

PARA UNA LECTURA INTERMEDIAL DE *ÁGUA VIVA*

1. EN EL UMBRAL DEL GRITO

Água viva (1973), de la escritora brasileña Clarice Lispector (1920-1977), es un texto difícilmente clasificable, puede ser ubicado dentro de la novela lírica o la prosa poética. Junto con el lirismo caudaloso, su complejidad emerge de los cruces interartísticos que suceden en la obra y que su epígrafe invoca:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura —o objeto— que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.¹

El epígrafe conjura una pintura no figurativa, independiente de cualquier narración y que promulga como ejemplo la (supuesta) no referencialidad y abstracción de la música. Por consiguiente, alude a la discusión sobre si el arte sonoro es o no un arte mimético. Dicho paratexto invoca las relaciones que entre la pintura, la escritura y la música se desarrollan en el texto. Proviene de la tercera parte del libro *Abstract Painting: Fifty Years of Accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*² de Michel Seuphor (1901-1999).³

Abstract Painting es un libro dedicado a exponer la historia de la pintura abstracta. En palabras de su autor, toda pintura abstracta refleja el progreso, los cambios y las conmociones del siglo XX: “Our century with dizzying pace of its technological and scientific changes and with its political and social upheavals has given rise to an art that faithfully reflects its spirit”.⁴ El libro está dividido en tres partes, en la

¹ Clarice Lispector, *Água viva*, 12ª ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1993, p. 11. Todas las citas de la novela pertenecen a esta edición, en adelante la(s) página(s) será(n) indicadas dentro del texto.

² Michel Seuphor, *Abstract Painting: Fifty Years of Accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*, New York, H. N. Abrams, 1962.

³ Pintor, escritor y editor que fundó —en 1929, junto con el pintor uruguayo Joaquín Torres García— la asociación de artistas abstractos *Cercle et Carré* (*Círculo y Cuadrado*), en París. Véase *The Oxford Dictionary of Art*, s. v. “Cercle et Carré” y “Seuphor Michel”, Oxford, Oxford University Press, 2004.

⁴ Seuphor, Part I, *Op. cit.*, p. 7.

primera, “Before 1915”, Seuphor presenta las tendencias artísticas precursoras de ese estilo pictórico; para ello traza una línea de sucesión y simultaneidad desde el post-impresionismo y el fauvismo, atraviesa el cubismo y llega hasta el expresionismo y el futurismo. En la segunda parte, “From 1915 to 1940”, se concentra en las obras de los pintores holandeses –particularmente de Piet Modrian y Theo van Doesburg– y de los pintores rusos –Wassily Kandinsky y Kazimir Malevich–, así como en el movimiento dadaísta, mientras que en la última parte del libro, “After 1940”, aborda el legado y la recepción de la obra de Modrian, aparte de comentar las exposiciones y las obras más destacadas del periodo posterior al inicio de la Segunda Guerra Mundial y hasta mediados de la década de 1960.

Abstract Painting termina con una reflexión acerca de la diversidad de manifestaciones de la pintura abstracta y, por consiguiente, alude al inicio de su libro: “As in no other age, man today is in search of himself, and art today is a faithful image of his search. In other words, the art of our time is one of the ways in which our age succeeds in being itself. Every successive work is a snapshot of our inner preoccupations”.⁵ Las líneas que Clarice Lispector usa a modo de epígrafe integran un párrafo de la última parte del libro, donde Seuphor declara su aprecio por el arte figurativo:

Solely because I write on abstract art, it must not be supposed I am blind to the qualities of representative painting. I like Vuillard, I like Ensor, and Kokoschka. Our age is sufficiently rich to generous allowance for other kinds of painting besides abstract painting—even for Surrealism. However, *there had to be a painting liberated from dependence on the figure, the object—a painting which, like music, does not illustrate anything, does not tell a story, and does not launch a myth. Such a painting is content to evoke the incommunicable realms of the spirit, where dream becomes thought, where the sign becomes being, where analogies become rhythmic relationships.*⁶

Ignoro cómo *Abstract Painting* llegó a manos de la escritora; lo cierto es que el epígrafe ha sido un elemento paratextual atendido únicamente por la crítica interesada

⁵ Part III, *Ibid.*, pp. 287-288.

⁶ *Ibid.*, pp. 284, 287. Las cursivas son mías.

en la relación de la obra narrativa de Lispector o, particularmente, de *Água viva* con otras artes. El epígrafe ha sido glosado en los artículos “Ut pictura poesis na obra de Clarice Lispector: um flerte entre as artes”, de Jacineide Travasso, “Escrever por não saber pintar”, de Carlos Mendes de Sousa, y “Tinta e sangue: o diario de Frida Khalo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector”, de Lúcia Helena Vianna; del mismo modo ha sido referido en el libro *A leitora Clarice Lispector*, de Ricardo Iannace. Por ejemplo, el autor de este último trabajo se propuso estudiar las relaciones intertextuales de algunas narraciones de la escritora;⁷ sin embargo, en el anexo que compendia algunas de las referencias, Iannace sólo reproduce el epígrafe en portugués, pero no en inglés, y consigna el nombre del autor sin ofrecer otro dato sobre el texto del cual procede.⁸

Por otra parte, en el artículo “Ut pictura poesis na obra de Clarice Lispector: um flerte entre as artes”, la autora, Jacineide Travasso, asegura que el epígrafe de *Água viva* presenta la cualidad intersemiótica de la obra,⁹ su enlace con los vectores temático-estructurales del texto y apunta su recuperación durante la diégesis.¹⁰ Asimismo, Carlos Mendes de Sousa, en “Escrever por não saber pintar”, comenta que ese elemento paratextual “constituye una de las más iluminadoras pistas cohesivas para la lectura del libro”.¹¹ El artículo “Tinta e sangue: o diario de Frida Khalo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector” se distingue porque su autora, Lúcia Helena Vianna, cita el libro de Seuphor, brinda información sobre él así y transcribe el epígrafe en inglés en

⁷ Ricardo Iannace, Anexo “Citações na obra de Clarice Lispector”, en *A leitora Clarice Lispector*, São Paulo, USP (Ensaio de cultura 18), 2001, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁹ Jacineide Travasso, “Ut pictura poesis na obra de Clarice Lispector: um flerte entre as artes”, *Encontro*, (Pernambuco), núm. 15 (1999), p. 226.

¹⁰ *Ibid.*, p. 227

¹¹ Carlos Mendes de Sousa, “Escrever por não saber pintar”, *Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanístico de Minho*, (Minho), núm. 15 (2000), p. 307. La traducción es mía.

una nota. Además explica que su presencia denuncia el gusto de Lispector por el arte abstracto.¹²

Sobresalen dos aspectos del epígrafe de *Água viva*; el primero es la selección que Clarice Lispector hizo de ese párrafo, por ejemplo, omitió la última oración (“where analogies become rhythmic relationships”), quizá no leyó el libro entero y sólo transcribió esas líneas de la contraportada de *Abstract Painting*.¹³ La última oración nos remite al poema “Correspondencias”, de Charles Baudelaire, y a la historia de la analogía entre la pintura y la música.

El segundo aspecto es la traducción del epígrafe. Si confrontamos la versión en inglés con la traducción al portugués, que seguramente realizó la propia Lispector, notamos algunas diferencias. En el original leemos:

[...] there had to be a painting wholly liberated from dependence on the figure, the object—a painting which, like music, does not illustrate anything, does not tell a story, and does not launch a myth. Such a painting is content to evoke the incommunicable realms of the spirit, where dream becomes thought, where the sign becomes being [...]

En la traducción al portugués “the objet” aparece entre guiones (“—o objeto—”) y el sujeto de la oración “a painting which [...]” es omitido. Sin embargo, la mayor diferencia se encuentra en la oración final, donde “sign” fue traducido como “traço” y “being” como “existência”. A propósito del epígrafe, cabe mencionar que una de las dos versiones mecanografiadas existentes de *Água viva*¹⁴ tiene cuatro epígrafes, contando el que proviene del libro de Seuphor, que ocupa el segundo lugar y es el único que se conservó para la versión final. Esa versión no está fechada y lleva como título *Objeto*

¹² Lúcia Helena Vianna, “Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector”, *Revista Estudos Feministas*, núm. 1, (2003), pp. 71-87, disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100005&lng=pt&nrm=iso, 17 de septiembre de 2007, s/p.

¹³ Véase nota 24, *Ibid.*, s/p.

¹⁴ Pueden consultarse en el Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, de la Fundación Casa de Rui Barbosa, en Río de Janeiro.

gritante.¹⁵ A continuación transcribo los tres epígrafes restantes en el orden en que aparecen:

- [1] _ _ _ _ e conto também o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo. Man Ray
 [3] _ _ _ _ não ha arte que não aponte sua máscara com o dedo. Roland Barthes
 [4] Uma coisa que já descubri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma. Henry Miller¹⁶

2. LA ESPINA DE UNA MEDUSA

La narradora de *Água viva* enuncia su discurso en primera persona del singular. Por su condición de narradora autodiegética,¹⁷ la perspectiva del texto oscila entre la perspectiva narratorial (el “yo” que narra) y la perspectiva figural (el “yo” narrado); sien embargo, predomina la primera perspectiva, lo que hace de este texto un monólogo interior; además se concentra en el acto mismo de narrar¹⁸ y lo transforma en un acontecimiento del relato.¹⁹ El uso de la primera persona, un elemento propio de la autobiografía, puede generar confusión entre los lectores y propiciar la identificación entre la narradora y su autora. Por otro lado, la oscilación de la narradora coloca al texto entre la carta y el diario.²⁰

Aunque la narradora de *Água viva* presenta características de un narrador autodiegético,²¹ también se comporta como la narradora de un testimonio, es decir, apela “al conocimiento compartido de un interlocutor presupuesto”.²² En consonancia, la

¹⁵ En ella se lee la siguiente nota: “Este libro ia se chamar ‘Atrás do pensamento’. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas — na ocasião de publicá-las não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de ‘Objeto Gritante’ ou ‘Atrás do pensamento’”. La nota está acompañada por las iniciales CL, véase Clarice Lispector, *Objeto gritante*, primera versión mecanografiada, s/f, s/p.

¹⁶ Lispector, *Ibid.* En la segunda versión mecanografiada sólo aparece el epígrafe de Seuphor y en la portada aparece escrito con tinta azul y letra manuscrita: “Transformou-se em ‘Água viva’”, véase Lispector, *Objeto cortante*, segunda versión mecanografiada, s/f, p.1. Este dato y la ausencia de los tres epígrafes restantes permite establecer que esta versión es más cercana a la versión publicada en 1973.

¹⁷ “La entidad responsable de una situación o actitud narrativa específica: aquella en la que el narrador de la historia relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia”, en Carlos Reis, *Diccionario de narratología*, s. v. “Narrador autodiegético”, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, p. 158.

¹⁸ Pimentel, “Mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”, *El relato en perspectiva*, *Op. cit.*, pp.106-109.

¹⁹ Pimentel, “Narrador I. Formas de enunciación narrativa”, *Ibid.*, pp. 140-141.

²⁰ Mendes de Sousa se remite a la primera versión mecanografiada de *Água viva*, *Objeto gritante*, y la confronta con la versión publicada para explicar los elementos en su composición que producen este efecto, véase Mendes de Sousa, *Art. cit.*, p. 303.

²¹ “Típicas de esta forma de narración en primera persona son, en especial, las narraciones autobiográficas y confesionales; el monólogo interior y las narraciones epistolares o en forma de diario”, Pimentel, “Narrador I. Formas de enunciación narrativa”, *Op. cit.*, p. 137.

²² *Ibid.*

obra participa de otra característica con las narraciones testimoniales, esto es, la ilusión de oralidad que produce la orientación hacia el “tú” y la presencia del “yo”.²³

La identidad del interlocutor permanece parcialmente indefinida en la novela. No tiene nombre ni una descripción particularizada. Existen varios pasajes donde la narradora se dirige a un ex amante, por ejemplo, ella cuenta “venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti” (p. 20); más adelante le dice “Mas como fazer se não te enterneces com meus defeitos, enquanto eu amei os teus. Minha candidez foi por ti pisada. Não me amaste, disto só eu sei.” (p. 88).²⁴ Ahora bien, la identidad del interlocutor permanece desconocida porque la narradora nunca menciona características, como la edad o el género, de su ex amante, aunque podría tratarse de un escritor, ya que ella le dice “Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas” (p. 16). En otros momentos de la obra se dirige a un lector, ya no a su amante: “Este instante é. Você que me lê é” (p. 40); “Preciso terrivelmente de você. Nós temos que ser dois” (p. 47).

El uso de la segunda persona y la apelación a un lector produce el efecto de que la narradora interpela directamente a cada uno de nosotros los lectores, pero simultánea y paradójicamente experimentamos que leemos un texto dirigido a alguien más, a un lector específico pero desconocido por nosotros. Al respecto, en su reseña a la edición en español de *Água viva*, Francisco Solano describe la experiencia del lector: “[quien] tiene la punzante impresión de que ha sido compuesto a un requerimiento de una falsa necesidad”.²⁵ La sensación de haber recibido una invitación simulada, ese “estar de más” nos remite al título de la obra. Éste plantea una metáfora al lector

²³ *Ibid.* p. 138.

²⁴ En su presentación de la obra, Sonia Salomão Khéde describe a *Água viva* de la siguiente manera: “É, no fundo, uma declaração desejosa de liberdade e plenitude”, véase Sonia Salomão Khéde, “ ‘Estupefaciente esplendidez’: uma verdade inventada”, Lispector, *Água viva*, *Op. cit.*, p. 7.

²⁵ Francisco Solano, “En brazos del silencio”, Reseña de *Água viva* y *Revelación del mundo*, *Babelia* Suplemento de *El País*, núm. 660, (7 de julio de 2004), p. 8.

hispanohablante. En portugués, la expresión “água viva” designa el agua que brota de una fuente o nace y corre en grandes cantidades; es agua corriente, agua de la llave le llamamos en México. Esa misma expresión nombra, igualmente, a los animales marinos que los hispanohablantes reconocemos como medusas.

Los cuerpos de las medusas están formados casi exclusivamente de agua. No poseen un sistema digestivo, ni un sistema excretor. Efectúan el intercambio de fluidos y gases mediante células musculares en la pared de su cuerpo, de este modo realizan la entrada y salida de agua, además de su propio movimiento en la misma. Puedo imaginar a los navegantes portugueses, quizá del siglo XV, observar a las medusas y cuando notaron que eran “agua” en movimiento las llamaron “águas vivas”. De acuerdo con Paul Ricoeur, en portugués esa expresión es una metáfora lexicalizada, muerta.²⁶

Por otro lado, esta expresión conduce a la Biblia, al Evangelio según san Juan, específicamente al diálogo entre Jesús y Nicodemo; donde el primero asegura que “el que no nazca de agua y de Espíritu no puede entrar en el Reino de Dios” (Jn 3,5).²⁷ Asimismo, alude al último testimonio de san Juan Bautista –que bautizaba con agua–, cuando reconoció a Jesús como el enviado de Dios (Jn 3, 28-34) y a la narración del último día de la fiesta de las Tiendas,²⁸ cuando Jesús de pie gritó: “Si alguno tiene sed, venga a mí, y beba el que crea en mí, como dice la Escritura: De su seno correrán ríos de agua viva” (Jn 7, 37-38).²⁹

²⁶ Paul Ricoeur, Estudio VI “El trabajo de la semejanza”, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad, Editorial Trotta, 2001, p. 252.

²⁷ No deja de asombrarme que una escritora de origen judío, como Clarice Lispector, conociera y empleará los libros del Nuevo Testamento en su labor artística. Uno de los mejores ejemplos de ello es la novela *A paixão segundo G. H.* donde se establece una relación intertextual y paródica con los Evangelios y el *Apocalipsis*. Otros dos ejemplos de la relación intertextual y la parodia de la Biblia los encontramos en los cuentos que integran el libro *A via crucis do corpo* (1974), donde se parodia en distintos momentos la historia de Jesús como se aprecia también desde el título, y la novela *A hora da estrela* (1977), en la cual Clarice Lispector nombra Macabea a su personaje principal y, de este modo, establece una relación intertextual con el libro de los Macabeos del Antiguo Testamento. Véase Martha Patricia Reveles, “¿Evangelio o Apocalipsis?”, en *Lenguaje y novela. La experiencia de lo sagrado en A paixão segundo G. H.*, tesis presentada para obtener el título de Licenciada en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2004, pp.

²⁸ Se trata de la celebración de la marcha por el desierto del pueblo conducido por Dios, véase *Biblia de Jerusalén*, edición pastoral con guía de lectura, edición conmemorativa V Centenario de Evangelización en América Latina, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1984. Todas las citas de los libros bíblicos pertenecen a esta edición.

²⁹ Si recordamos que la Biblia fue escrita por un pueblo que habitaba en el desierto entenderemos que, ante la sequía, el agua funcionara como el símbolo de la salvación y no solamente de purificación. Curiosamente en el discurso de la Iglesia Católica –por

Así pues, el título de la novela de Clarice Lispector, tanto por su procedencia lingüística como por su origen cultural, es una metáfora lexicalizada que la autora retoma. Sin embargo, justamente al colocarla como título de su obra la escritora la vivifica, debido al cambio de contexto³⁰ le añade un significado nuevo en relación con los anteriores (agua, medusa, salvación), con lo cual se despliega una referencia de segundo grado, propia del enunciado metafórico y de la literatura en general.

Cuando leemos *Água viva* tocamos un organismo vivo y, por supuesto, peligroso.³¹ Las medusas poseen una corona de tentáculos con células urticantes que pueden proyectar una pequeña espina que contiene una toxina. Usan estas adaptaciones para defenderse de los depredadores y para capturar peces. En la obra, la presencia de la segunda persona del singular emula la espina de una medusa, provoca una punzada en el lector, porque lo excluye del texto cada vez que apela al ex amante o al lector desconocido, como lo describieron Francisco Solano y, varios años antes, la crítica brasileña Olga de Sá en su comentario imprescindible sobre la narrativa de Clarice Lispector.³²

Una corriente discursiva

Otra posibilidad metafórica que alberga el título emerge del vínculo entre el agua y la vida tanto en la dimensión física³³ como en la dimensión divina.³⁴ En relación con la

lo menos en español – se emplea con mayor frecuencia la expresión “agua de vida” que “agua viva” y, aunque dentro de este contexto la expresión es también una metáfora, ha perdido, igualmente, su potencia. De acuerdo con *The Encyclopedia of Religion*, “Biblical cosmogony illustrates the meaning of water in myths of this sort. The Bible brings together various symbols, including the desert, the void and the darkness, the abyss, and the mass of water that the abyss contains and above which hovers the breath of God”, Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religion* (en adelante *TER*), v. 15 s. v. “Water”, New York, Simon and Schuster, Macmillan, 1995, p. 351.

³⁰ De acuerdo con la definición de texto literario de Paul Ricoeur, la vivificación de la metáfora es resultado de “la producción del discurso como una obra”, donde la obra (poema, novela, o ensayo) es el objeto hacia el cual se dirige “el trabajo de interpretación; es el texto como obra: disposición, pertenencia a géneros, realización en un estilo singular [...] las categorías propias de la producción del discurso como obra”, véase Paul Ricoeur, Estudio VII “Metáfora y Referencia”, en *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad, Editorial Trotta, 2001, p. 291.

³¹ Jacineide Travasso propone que una experiencia sensorial de la lectura se instaura desde el título en esta obra de Clarice Lispector, Travasso, *Art. cit.*, p. 226.

³² “É também medusa corpo mole, gelatinoso, transparente e sem consistência, urticante, provida de pêlos pungentes nos tentáculos marginais, com os quais dá picadas ardidas na pele do homem e dos animais, chegando a causar queimaduras dolorosas. É, portanto, água, mar, medusa, fogo, matéria viva escaldante, plasma plástico e cromático”, Olga de Sá, “Uma escritura metafórico-metafísica. Eixos do universo clariceano”, en *A escritura de Clarice Lispector*, 2ª edição, Petrópolis, Editora Vozes, em coedição com as Faculdades Integradas Teresa D’Ávila (FATEA) Lorena S/P, 1993, p. 265.

³³ “Water is essential for man's life; it ensures his nourishment, since it is the source of nourishment”, Eliade, *Op. cit.*, p. 356.

primera, una posible interpretación del título de la obra de Lispector la provee el libro *El agua y los sueños* de Gastón Bachelard. En él se define al agua como un elemento preponderantemente femenino y transitorio, porque es “la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra [porque el] ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba”.³⁵ Desde la perspectiva de la filosofía de la imaginación, propuesta por Bachelard, al agua se le considerada un elemento femenino, incluso maternal, por su participación en la mayoría de los procesos vitales del ser humano, como la alimentación, o por su relación con ellos, por ejemplo, la siembra de cultivos; mientras que por su cualidad líquida representa el movimiento, el cambio y, por ende, la muerte. Por consiguiente, el agua es un elemento asociado tanto a la vida como a la muerte, en última instancia al tiempo y su tránsito, recordemos las expresiones “el tiempo fluye” o “el flujo del tiempo”.

Asimismo, para Bachelard, el agua “acoge todas las imágenes de la pureza”.³⁶ Aunque no le atañe la pureza ritual, menciona que “la imaginación material encuentra en el agua la materia pura por excelencia”.³⁷ En este sentido, explica que la purificación es más que un acto de limpieza e higiene; por ejemplo, permite el contacto con lo sagrado. Por ser vida el agua purifica, inclusive aquella que brota de una fuente o nace y corre en grandes cantidades, es agua corriente, sin atributos externos, ni conjuros, pero es “en principio *agua viva*”,³⁸ la sustancia de la vida. Debido a que la vida y su sustancia no se separan el agua es vida y, por ello, purifica.

Por último, otro elemento que *El agua y los sueños* aporta a la interpretación de *Água viva* consiste en lo que Bachelard señala como la más extrema de sus paradojas.

³⁴ “Water is even capable of conferring immortality [...] Several peoples speak of a ‘water of life’ that bestows immortality”, *Ibid.*

³⁵ Gastón Bachelard, “Imaginación y materia”, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE (Breviarios 279), 1978, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ Bachelard, “Pureza y purificación. La moral del agua”, *Ibid.*, p. 203.

³⁸ *Ibid.*, p. 215.

Para el filósofo francés “orgánicamente, el lenguaje humano tiene una *liquidez*, un caudal en su conjunto, un agua en sus consonantes [...] esta *liquidez* proporciona una excitación psíquica especial, una excitación que ya atrae las imágenes del agua”.³⁹ Bachelard reconoce en la liquidez un principio del lenguaje que aglutina las consonantes líquidas, la saliva y el discurso rítmico, fluido. Si asociamos las características expuestas en *El agua y los sueños* únicamente con el título *Água viva* podríamos esperar del texto una corriente discursiva, un caudal que arrastra y, al hacerlo, purifica, pero también esperamos una obra consagrada al tránsito del tiempo.

3. EN EL INICIO FUE EL GRITO

Água viva comienza en el presente:

É com uma alegria tão profunda. É uma aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio — já estudei matemática que é loucura do raciocínio — mas agora quero o plasma — quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. Ó próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureriro na arena (p. 13).

Las dos primeras oraciones del texto no tienen sujeto, en ambas aparece conjugado el verbo “ser” e imponen interrogantes sobre aquello que califican. El texto consecuente permite afirmar que se refieren al cambio en la situación de la narradora. Ella estaba contenida y se ha separado, lo que amerita gritar “aleluya”, porque su pasión (como aquella que precede a la Pascua) ha cesado. Su júbilo se mezcla y se confunde con un grito.

A la separación sigue un deseo de plasma y placenta, anhelo reiterado en la narrativa de Clarice Lispector, basta remitirse a *A paixão segundo G. H.* El plasma es la parte líquida de la sangre, una sustancia fundamental para la célula y, también, el estado en que se encuentra la materia en el interior del Sol y de las estrellas, condición

³⁹ Bachelard, “Imaginación y materia”, *Ibid.*, p. 30.

que tal vez tuvo nuestro planeta hace millones de años. Por otro lado, la placenta es el órgano, en la mayoría de los mamíferos, mediante el cual se realizan los intercambios entre la madre y el hijo (respiración, alimentación, excreción) y creo que no sobreinterpreto si en ella veo una continuación de la metáfora “água viva” en su acepción de medusa, porque permite el intercambio de fluídos.⁴⁰

El inicio de *Água viva*, “grito eu”, convoca el título, *Objeto gritante*, que recibió el texto en una versión mecanografiada previa,⁴¹ donde se halla un epígrafe de Roland Barthes (“não ha arte que não aponte sua máscara com o dedo”) que proviene aparentemente de *El grado cero de la escritura*, del apartado “La escritura de la novela” en su primera parte.⁴² En ese texto, Barthes repite varias veces la idea de que desde Flaubert la literatura en general, y la novela en particular, se convirtieron en objetos. Este proceso alcanzó su punto más alto con Mallarmé, “por medio del acto último de todas las objetivaciones, la destrucción”,⁴³ y que, a juicio de Barthes, en la obra de Albert Camus, Maurice Blanchot y Jean Cayrol llega al “último episodio de una Pasión de la escritura que sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa”.⁴⁴ Ese desgarramiento la transmuta en una escritura carente de signo, neutra y de este modo llega al grado cero.⁴⁵

⁴⁰ Más adelante en el texto se reactiva la metáfora medusa-placenta cuando la narradora describe el parto de una gata: “Nascer: já assiti gata parindo. Sai o gato envolto num saco de água e todo encolhido dentro. A mãe lambe tantas vezes o saco de água que este enfim se rompe e eis um gato quase livre, preso apenas pelo cordão umbilical. Então a gata-mãe criadora rompe com os dentes esse cordão e aparece mais um fato no mundo”, Lispector, *Água viva*, *Op. cit.*, p. 39.

⁴¹ En la primera versión leemos la siguiente nota de Clarice Lispector: “Este livro ia se chamar ‘Atrás do pensamento’. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas – na ocasião de publicá-las não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de ‘Objeto Gritante’ ou ‘Atrás do pensamento’”, Lispector, *Op. cit.*, s/p. Además, dos de los trece títulos de *A hora da estrela* (1977) están relacionados con el grito: “O direito ao grito” y Ela “não sabe gritar”, Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

⁴² “Él’ es una convención-tipo de la novela; como el tiempo narrativo señala y realiza el hecho novelístico; sin la tercera persona es imposible llegar a la novela, o la voluntad de destruirla. ‘Él’ manifiesta formalmente el mito; pero, por lo menos en Occidente, *no existe arte que no muestre su máscara*”, Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, 18ª ed., México, Siglo XXI, 2006, pp.40-41. Digo que el epígrafe de la primera versión pertenece “en apariencia” a esta obra de Barthes porque la versiones en portugués y en español no coinciden en la última parte. Las cursivas son mías.

⁴³ *Ibid.* p. 14.

⁴⁴ *Ibid.* p. 15.

⁴⁵ Sonia Salomão Khêde alude el título y el texto de Barthes para exponer que en *Água viva* Clarice Lispector “chega a buscar a impersonalidade, neutralidade (também presentes em outras obras) numa espécie de grau zero da escritura”, véase Salomão Khêde, “Estupefaciente Esplendidez: uma verdade inventada”, *Op. cit.*, p. 9.

La elección del sustantivo “objeto” como parte del primer título, su presencia como motivo en las dos versiones mecanografiadas y en la versión publicada en 1973, sugieren una interesante clave de lectura de *Água viva* si retomamos el epígrafe omitido y la siguiente reflexión de Barthes:

Para captar la significación del pretérito indefinido, basta comparar el arte novelístico occidental con la tradición china, por ejemplo, en la que el arte no es más que la perfección en la imitación de lo real; de allí, nada, absolutamente ningún signo, debe permitir la distinción entre el objeto natural y el objeto artificial: esta nuez de madera no debe darme, a la par de la imagen de una nuez, la intención del arte que la engendró. Por el contrario, eso es lo que hace la escritura novelística. Tiene por misión colocar la máscara y al mismo tiempo, designarla.⁴⁶

Entonces, aquello que caracteriza la novela de la modernidad es ser un artificio, y simultáneamente indicarlo, o como leemos más adelante en *El grado cero de la escritura*: “El pretérito indefinido y la tercera persona de la Novela, no son más que ese gesto fatal con el cual el escritor señala la máscara que lleva. Toda la literatura puede decir: ‘*Larvatus prodeo*’, me adelanto señalando mi máscara con mi mano”.⁴⁷ Por consiguiente, *Água viva* puede ser leída a partir de la condición de la novela como objeto y de la designación inherente de su artificialidad, lo que se engarza con las pausas en la obra de Lispector, el uso del tiempo presente, el efecto de simultaneidad entre la escritura y la lectura y la transformación del acto de narrar en un acontecimiento del relato.

4. ESCÚCHAME DE CUERPO ENTERO

Não se compreende música: ouve-se.
Ouve-me então com teu corpo inteiro.
Clarice Lispector

En el segundo párrafo de *Água viva* la narradora se dirige, por primera vez, al interlocutor, para mostrar su intención:

⁴⁶ Barthes, *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁷ *Ibid.* p. 45.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me fogê, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor — pela límpida abstração de estrela do que se sente — capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha do corpo, matéria sensibilizada pelo arrepiro dos instantes — e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia (pp. 13-14).

Advertimos en este párrafo la continuación de la metáfora⁴⁸ “água viva”. En él, encontramos palabras que se emplean para referirse al agua, tales como los adjetivos “fugidio”, “límpida”, “cristalina”, “faiscante”, así como los verbos “foge” y “refulge”. Estos adjetivos y verbos remiten al tópico clásico del río como símbolo del tiempo, que expresa el aforismo de Heráclito: “Nadie puede bañarse dos veces en el mismo río”, motivo⁴⁹ que emergerá más adelante y se reiterará durante toda la obra. Asimismo, hallamos el uso del verbo “captar” (“capturar o presente”, “capta-se a incógnita do instante”, “captar o meu é”) y la descripción de fuegos artificiales, ambos igualmente materializan el tiempo como tema de *Água viva*.

La narradora-protagonista quiere captar —a semejanza de una cámara fotográfica— el tiempo. A diferencia del primer párrafo, en el segundo ya no grita, canta con júbilo. En este párrafo como en el primero notamos la presencia del adverbio de tiempo “agora” y que predominan los verbos conjugados en presente (su performatividad), características dominantes en la obra. Dichas elecciones lexicales crean dos efectos, el primero, la proximidad entre la narradora y el lector (consecuencia también del uso de la primera y segunda persona). El segundo efecto consiste en la

⁴⁸ Ricoeur, Estudio VII, “Metáfora y referencia”, *Op. cit.*, p.321.

⁴⁹ De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, en una composición literaria, el motivo se distingue “por ser una *unidad* casi autónoma y por su recursividad”, véase Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, *Art. cit.*, 217.

simultaneidad entre la escritura y la lectura, una emulación del proceso de habla y escucha, o del canto y su audición.

La impresión de que *Água viva* pretenda ser, o emular, un canto la provoca el mismo texto, puesto que inicia con una alusión directa al aleluya y aparece, de nuevo, al final del segundo párrafo y durante toda la novela. Así, la repetición contribuye a esa ilusión: “E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém”. De esta manera, la narradora establece una comparación entre el canto de un pájaro y su discurso. Un pájaro canta sin la intención de que el sonido emitido sea canto (parafraseando la definición del arte de Immanuel Kant) sería un canto desinteresado y mediante la comparación con este último la narradora presenta su discurso como escritura carente de la intención de serlo, desinteresada.⁵⁰

En el tercer párrafo, la narradora se presenta a sí misma como pintora, introduce los cruces interartísticos que conjura el epígrafe y propone una lectura intermedial:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras — e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão (p. 14).

La narradora enfatiza la semejanza entre la experiencia de pintar y de escribir. Por medio del adverbio “también” plantea la analogía que se reitera en toda la novela: “Escrevo-te toda inteira [...] É *também* com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma”⁵¹ y, así, de manera indirecta ella se presenta como pintora (aunque nunca se define explícitamente como tal en el texto), esta característica se infiere, pues se trata de un conocimiento que

⁵⁰ El filósofo escribió que el arte bello “es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu”, cuya finalidad “aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza”, Immanuel Kant, “El arte bello”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, 2ª ed., México, UNAM, 1997, pp. 76 -77.

⁵¹ Las cursivas son mías.

posee su interlocutor. La narradora afirma que del mismo modo escribe y pinta, ambos actos comprometen una entrega absoluta e involucran al cuerpo entero. Su descripción encarnada de la experiencia de la creación va más allá, ya que las dos acciones suponen un combate físico de la narradora con ella misma, lo que expresa la paradoja que las nombra: una lucha cuerpo a cuerpo. Dicha paradoja describe, en consonancia con la analogía planteada, que escribir así como pintar consisten en la fijación de lo incorpóreo.

5. PRECISIONES TEÓRICAS

PARA UNA LECTURA INTERMEDIAL DE *ÁGUA VIVA*

La analogía planteada en *Água viva*, escribir así como pintar fijan lo incorpóreo, reactualiza uno de los tópicos principales de la comparación entre literatura y pintura. De acuerdo con Wendy Steiner, compararlas no produce ningún consenso sobre el parecido entre ellas; el aporte va en el sentido de “un aumento de nuestra conciencia sobre el proceso de compararlas, acerca de la generación y la regeneración de las metáforas”.⁵² Steiner sugiere que esa comparación responde a la exigencia de “descubrir el potencial mimético en la literatura”,⁵³ para otorgarle, o reconocerle, una capacidad icónica a partir de su parecido con la pintura.

La autora expone que durante su historia esa analogía ha implicado tres o cuatro términos. En la analogía a tres términos son puestos en concordancia, por ejemplo, dos artistas, un poeta y un pintor, en relación con un estilo artístico; de este modo “se percibe que el parecido entre el pintor y el poeta es mayor”. Este esquema induce la conclusión, de acuerdo con Steiner, de que las pinturas y los textos comparados

⁵² Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en *Literatura y pintura*, compilación de Antonio Monegal, Madrid, Editorial Arco-Libros, 2000, p. 28.

⁵³ *Ibid.*, p. 27.

poseen características comunes, “similaridades innatas”.⁵⁴ Podríamos concluir provisionalmente que el parecido está en el ojo del comparatista, no en las obras.

El análisis de Steiner tiene alcances mayores cuando destaca que “el problema de la comparación a tres [términos] es, por supuesto, que el crucial término medio [un estilo artístico o un categoría de análisis, por ejemplo], visto detenidamente, corre peligro de quedar disuelto en una homonimia más que en una identidad”.⁵⁵ En otras palabras, el estilo artístico, o el concepto, en cuestión pierde especificidad, su significado se diluye al atribuírselo a dos “realidades” artísticas diferentes. Si la analogía a tres términos implica la traducción del concepto o noción aplicada (por ejemplo, de un poema a una pintura o viceversa), entonces se convierte en “una cuestión de hilar similaridades metafóricas”, lo cual demuestra la separación entre las artes.⁵⁶

Por otra parte, en la analogía a cuatro términos son puestos en relación, por ejemplo, un artista (un pintor) y las normas de su arte (la pintura) con otro artista (un poeta) y las normas respectivas (la poesía). En este caso la relación se establece a partir de una supuesta semejanza “que existe entre cada artista y las normas de su arte”.⁵⁷ La revisión histórica de ambos tipos de analogías, a tres o cuatro términos, lleva a Wendy Steiner a concluir que

[...] el punto de coincidencia en la comparación ha demostrado ser aquí homonímico y en consecuencia la comparación no parece válida. Éste es el típico esquema de desarrollo en la historia de las analogías entre las dos artes. Estamos atrapados entre la Escila de una poco convincente relación a cuatro y la Caribdis de una inestable relación a tres. La historia de las comparaciones entre la pintura y la literatura es, por tanto, consecuencia del descubrimiento de las relaciones a tres, donde el término medio se escinde en dos entidades discretas, o bien en relaciones a cuatro que no consiguen poner [a] las artes en relación porque simplemente parecen supersutiles.⁵⁸

Entonces, los dos tipos de analogías implican un peligro difícil, casi imposible, de superar. Por una parte, la relación a tres términos tiende hacia la homonimia; por otra,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

en la relación a cuatro términos no habría, en última instancia, un elemento común, y por ello, cualquier intento de comparación sería inviable. Aunque ante este panorama la conclusión de Wendy Steiner pareciera ser la crónica de una fracasada comparación anunciada, su solución no es la renuncia, sino que replantea el objetivo de su estudio. Al revisar la historia de la comparación descubre e indica las fronteras de los paralelos interartísticos para mostrar “las normas estéticas del período en que la pregunta es formulada” y “definir o al menos describir la estética que nos es contemporánea”.⁵⁹ Esa revisión comprende no sólo las formas que adquiere su naturaleza analógica, sino sus tópicos clásicos y sus reactualizaciones, lo que nos aporta una interesante y pertinente perspectiva para leer *Água viva*. Basta mencionar que la primera analogía planteada en la obra, escribir así como pintar consisten en la fijación de lo incorpóreo, es una reactualización del tópico *ut pictura poesis* de Horacio.

Sin embargo, *Água viva* propone una lectura intermedial que no sólo incluye a la pintura, en ella se hace referencia a otro sistema de representación.⁶⁰ Desde su inicio la obra cumple con los cruces interartísticos conjurados en su epígrafe, de modo que está compuesta tanto por citas y alusiones a la pintura como a la música.

Água viva puede ser ubicada dentro del tercer tipo del modelo de análisis propuesto por Tamar Yacobi y Claus Clüver, debido a su relación con diversos objetos plásticos, particularmente pinturas. En la obra leemos varias écfrasis que pertenecen a diferentes épocas y estilos, por ejemplo, a la pintura abstracta, a la serie de la catedral de Ruán, de Claude Monet, y al tema de la Anunciación. De igual modo leemos en ella alusiones a la música y a la pintura en general, y referencias al canto, al jazz, al ballet *El pájaro de fuego*, de Igor Stravinsky, a los compositores Wolfgang Amadeus Mozart y Paul Hindemith, además de la representación de un adagio como elemento constitutivo

⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁰ Wagner, Introduction, *Op. cit.*, p. 17.

del texto. En consecuencia, la cualidad intermedial de *Água viva* permite dilatar la afirmación, de Valerie Robillard, de que con algún objetivo los textos literarios se refieren a pinturas. Diríamos que algún propósito tienen las referencias a otros medios artísticos dentro de una obra literaria.

Antes de proseguir con la lectura intermedial de *Água viva*, quiero destacar las invaluable aportaciones de los trabajos, previamente citados, de Jacineide Travasso, Carlos Mendes de Sousa, Lúcia Helena Vianna y Ricardo Iannace.

UNA LECTURA INTERMEDIAL DE *ÁGUA VIVA*

En *Água viva* leemos referencias pictóricas y musicales. Si algún propósito tiene la presencia de esos medios artísticos dentro de una obra literaria, entonces emprender su comprensión no implica determinar la intención de Clarice Lispector. Se trata de esclarecer el efecto de lectura generado por la presencia de la pintura y la música en el texto con relación al tema del tiempo.

1. AHORA QUE AMANECE CERCA DE UNA VENTANA ABIERTA

Água viva es una corriente discursiva, no la dividen capítulos, ni apartados. Sin embargo, posee marcas temporales. Algunas de ellas funcionan a manera de pausas y episodios temáticos dentro del texto.

La narradora indica el momento del día o la hora en la que está escribiendo por medio de las pausas, así como señala el momento preciso en que escribe, es decir, la deixis de su enunciación. En combinación con los verbos conjugados en tiempo presente, estas indicaciones temporales intensifican el efecto de simultaneidad entre la escritura y la lectura que se persigue en el texto, bajo esta forma el acto de narrar se transforma en un acontecimiento del relato. Para Jacineide Travasso dicho efecto resulta de la deconstrucción de los cánones narrativos en la obra y afirma “neste texto tem-se uma só dimensão espaço-temporal. O espaço dá-se através da geometria interior e o tempo da leitura, atemporalmente, coincide com o tempo da escritura”.¹ La primera referencia de la narradora al tiempo diegético corresponde al amanecer:

Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. Vou crescendo como o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol. A ventania sopra e derruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo vô. E eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me a nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece (pp. 17-18).

¹ Travasso, *Art. cit.*, p.228.

La relación recíproca entre la duración del día y la narradora (“Vou crescendo como o dia”) la convierte en tiempo a ella misma. A la par de esta primera referencia temporal ella también menciona sus coordenadas espaciales (“A ventania sopra e derruma os meus papéis”). Resultado de la performatividad inherente a la obra es la impresión de que leemos mientras ella escribe en un lugar donde llega el viento, quizá cerca de una ventana abierta. Sin embargo, omite detalles sobre esa habitación, por ende, la ubicación espacial del relato es indeterminada (“eu aqui me obrigo”) y, no obstante, espacial por la fuerza del deíctico. De esta manera, la narradora se ubica y con ella a su relato en el tiempo (ahora que amanece) y en el espacio (aquí, posiblemente cerca de una ventana abierta), esta ubicación espacio-temporal es propia del monólogo interior, como es el caso de *Água viva* y, además, enfatiza el efecto de que ella está escribiendo.

Conforme avanzamos en la lectura de *Água viva*, la narradora utiliza de nuevo varias veces el adverbio temporal “agora” para realizar más indicaciones temporales, por ejemplo, “Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopinada”, lo cual redundante en crear el efecto de que el tiempo transcurre al interior del texto. Asimismo, señala el tiempo diegético con otro adverbio temporal, “hoje”: “Hoje acabei a tela que te falei” (p. 15) y, con el verbo “ser” conjugado en presente, “Hoje é noite de muita estrela no céu” (p. 78). De igual modo, por medio de la palabra compuesta “agora-já” (p. 28) detalla que anocheció.

Además, las indicaciones de las etapas del día (el amanecer o la noche) se alternan con señalamientos a los instantes que transcurren (mientras la narradora escribe) y señalamientos más precisos, que incluyen hora y minutos, por ejemplo: “Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever. Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã [...]” (p. 40); “Porque as cinco da

madrugada de hoje, 25 de julho, caí em estado de graça” (p. 92), esta última es la acotación temporal más específica del texto.

Por otro lado, se destacan las marcas temporales que consisten en pausas realizadas e introducidas por la narradora mediante el verbo “parar”: “Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto” (p. 38); “Estou tão grave que vou parar” (p. 47); o “Estou pronta para o silêncio grande da morte. Vou dormir” (p. 52). Algunas de estas pausas son introducidas en pasado (“Parei para tomar água fresca”, p. 49), para desconcierto del lector; o llegan a sugerir la posibilidad de ser definitivas y dar por clausurado el texto: “Agora vou encender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aquí mesmo para sempre” (p. 60); “Penso que agora terei que pedir licença para morrer um pouco. Com licença – sim? Não demoro. Obrigada. ...Não. Não consegui morrer” (p. 70); “Mas vou ter que parar porque estou tão e tão cansada que só morrer me tiraria deste cansaço” (p. 77). Aunque el inicio de algunas de estas pausas queda indicado, la duración de todas ellas es desconocida y, por lo tanto, desconcierta al lector, quizá traducen los remansos de un río o los silencios de una pieza, o de una interpretación musical.

Junto con las marcas temporales, *Água viva* está compuesta de partes que podríamos llamar episodios, son trece y se caracterizan por estar dedicados a una temática en particular. A su vez, esas trece temáticas son retomadas constantemente en algún otro episodio. El primero aborda un tránsito (“passarei para o outro lado da vida”, p. 23); el segundo consiste en el nacimiento de la narradora (pp. 39-52); mientras que al tercero lo compone la representación adagio (pp. 47- 50), que forma parte –a su vez– del episodio del nacimiento, y el cuarto cuenta la historia de una rosa (pp. 56-56). “Escrever ao correr da mão” es el quinto episodio (pp. 58-61); el siguiente está dedicado a un catálogo de flores, “dolência das flores” (pp. 61-65). Al séptimo episodio

atañe el tema “tomar conta do mundo” (pp. 65-68) y al octavo la vida (p. 69). Al noveno episodio le corresponde la écfrasis de la pintura del portal de una iglesia (pp. 69-70); el décimo tiene el espejo como tema (pp. 70-72); el acto de cantar lo es del onceavo (pp. 73-76); el penúltimo, está dedicado al estado de gracia (pp. 79-82), el cual conduce al último episodio, que se ocupa del pensamiento (pp. 81-82).

2. PINTAR Y ESCRIBIR

Sinto necessidade de palavras
Clarice Lispector, *Água viva*

Desde los primeros párrafos de *Água viva* la narradora establece la comparación entre la pintura y la escritura a partir de lo representado (la fijación de lo incorpóreo) y, asimismo, destaca un componente común a ambas experiencias, el modo en que realiza ambos actos. En seguida afirma que la música no se comprende, sino que se oye y, por ello, le pide al interlocutor que la oiga —no que lea— con todo su cuerpo. De esta manera, intensifica la emulación del proceso de habla y escucha, del canto y la audición que se despliegan en la obra y establecen un paralelo entre la vista y la audición, entre la lectura y la escucha. No exige comprensión para su discurso, parece suficiente escuchar y sentir, aproximarse a su escritura tal y como ha sido creada (petición que explica parcialmente la proliferación de sinestesias en la obra). En tanto pintora, la narradora anticipa la pregunta no pronunciada de su interlocutor y confiesa que rebasó los límites de la pintura porque no puede prescindir de las palabras.

La semejanza instaurada en virtud de lo representado, así como el apremio por las palabras que experimenta la narradora son reactualizaciones de los dos tópicos clásicos de la comparación entre la pintura y la literatura. En “La analogía entre la pintura y la literatura”, Wendy Steiner revisa los obstáculos que esa comparación interartística ha enfrentado a lo largo de su historia y analiza sus dos *loci classici*: “la

pintura es ‘poesía muda’ y la poesía una ‘pintura hablante’² y *ut pictura poesis* (“como la pintura así la poesía”),³ atribuidos a Simónides de Ceos y a Horacio respectivamente. De acuerdo con Steiner, la personificación en la sentencia de Simónides expresa “el deseo de una pintura hablante”. Ahora bien, la sentencia ha sido interpretada de dos modos, como instrucción o como descripción. Si se le considera una instrucción, la sentencia:

revela la inclinación más común de la comparación interartística – que la poesía necesita ser suplementada con la presencia física para ser totalmente estética, mientras que la pintura tiene presencia (esto es, estética), sin necesidad de usar lenguaje.⁴

En consecuencia, la pintura posee una jerarquía mayor que cualquier poema y debido a esto necesita la compañía de una ilustración; pero si invertimos la sentencia, es decir, si es una descripción, entonces, la poesía “tiene sus propias propiedades simbólicas y además la palpabilidad de un medio visible: se convierte en “el lenguaje que emana de un cuerpo”; mientras que “la pintura es poesía menos la voz”,⁵ por consiguiente, cualquier pintura pide ser escoltada por palabras. Ambas interpretaciones de la sentencia de Simónides muestran la indigencia de alguno de los sistemas de representación en cuestión, esto es, sus límites. En el caso de la instrucción, la poesía necesita un suplemento, ser completada por la materialidad física; mientras que en tanto descripción la sentencia define a la pintura carente de voz, por consiguiente, también incompleta.⁶ Reconocemos en el apremio por la escritura que anima a la narradora de *Água viva* la carencia de la pintura expresada en la sentencia de Simónides, que se reactualiza en el texto de una pintora que escribe porque lo necesita.

² Steiner, *Op. cit.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*

⁶ Wendy Steiner concluye que en las discusiones que provoca la sentencia de Simónides: “se localizan los principales temas de la comparación interartística. Primero, ¿es la poesía de alguna manera pictórica, o es de hecho una ciencia para los ciegos? ¿Es la pintura superior porque habla un lenguaje universal? Y, si así es, ¿qué se puede hacer para universalizar el lenguaje de la literatura? ¿O es la literatura superior porque de hecho habla, mientras que la pintura se limita a ser una copia no asertiva del mero aspecto de las cosas? Estos temas nos conducen a cuestionar qué es la mimesis y plantean los problemas concomitantes de la arbitrariedad frente a la naturaleza del signo estético y el modo óptico de su materia”. *Ibid.*, p. 34.

Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras — e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão (p. 14).

Por otro lado, la sentencia *ut pictura poesis*, de Horacio, establece que “la poesía es como la pintura porque ambas tienen como tema la realidad existente y ambas son limitadas en su adecuación mimética a esa realidad”.⁷ A juicio de Steiner si es formulada como una analogía a tres términos:

esta aproximación centrada en el contenido resulta bastante débil cuando se expresa como las otras relaciones que hemos visto: la poesía representa la realidad existente, de la misma manera que lo hace la pintura. El “representar” aquí es claramente un homónimo, y ha continuado siéndolo incluso en los intentos de traducirlo por “imitar”.⁸

Enraizada en el contenido, la sentencia de Horacio desatiende la forma y convoca la discusión sobre los objetos representados por ambos sistemas y sus medios para hacerlo. Para Steiner, Gotthold Ephraim Lessing en el *Laocoonte* planteó la primera discrepancia técnica a esta analogía, porque equipara a las artes con sus medios de representación y junto con sus modos de representar los destaca en detrimento del “aspecto de la realidad representada”.⁹ Desde esta perspectiva, cada arte posee medios y modos intransferibles, así el espacio le pertenece a la pintura y el tiempo a la literatura. Por consiguiente, el carácter no intercambiable de los medios y modos determinarían los temas y los aspectos de la realidad que cada arte representa.

Ahora bien, si el objeto, tema o aspecto representado por la literatura y la pintura no puede ser el mismo, la semejanza persiste porque ambas —señala Steiner— tienen “un parecido relacional”, puesto que las dos artes representan algo.¹⁰ Ese parecido relacional se sustenta en la noción de la iconicidad: “ambas son icónicas de la

⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 42. También remito al lector a Yacobi, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, in *Poetics Today*, núm. 16, (Winter 1995), pp. 599-649.

¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

realidad”.¹¹ En *Água viva* la comparación que reactualiza la sentencia *ut pictura poesis* se instaura a partir de la fijación de lo incorpóreo, esto es, de lo representado: “Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma” (p. 14). Además, hallamos en esta reactualización de *ut pictura poesis* que la analogía entre las dos artes se establece a partir del modo en que la narradora realiza ambos actos, con la totalidad del cuerpo, es decir, por un parecido relacional que no sigue la crítica de Lessing.

3. CASI LIBERTA DEL DOMINIO DE LAS TINTAS

O que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?
Clarice Lispector, *Água viva*

La narradora de *Água viva* es una pintora que no puede prescindir de las palabras, su apremio reactualiza como descripción el tópico “la pintura es ‘poesía muda’ y la poesía una ‘pintura hablante’”. En relación con las nociones de carencia y suplemento ella le explica a su interlocutor: “Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar” (p. 22);¹² sin embargo, la escritura se convierte en algo más que una preparación o complemento. El medio muta en fin: “agora estou tomada pelo gosto das palavras, e quase me liberto do domínio das tintas” (*Ibid.*).

Cuando la narradora traza la comunidad de temas y el carácter intercambiable de los modos reactualiza el otro tópico clásico, *ut pictura poesis*:

Hoje acabei a tela que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por quê — e porque não me interessa, a causa é matéria de passado — perguntarás por que os traços negros e finos? É por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma. O que pinteï nessa tela é passível de ser

¹¹ *Ibid.*

¹² Lúcia Helena Vianna sugiere que tanto la escritura como el texto resultante funcionan como el típico cuaderno de esbozos de un artista plástico: “é o lugar para a busca de solução sem pequeno porte ou desenhos preparatórios para serem aplicados em obras de grande format”, Vianna, *Art. cit.*, s/p.

fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra no som musical (p. 15).

La narradora se dirige a su ex amante para describirle un cuadro que ha terminado recientemente e indicarle que aquello que pinta y aquello que escribe comparten la misma procedencia.¹³ Cuando explica la semejanza entre ambas formas artísticas surge otro elemento que afecta directamente a la lectura: la misma causa la incita a pintar y a escribir *como si fuera* a su interlocutor, es decir, sus pinturas y su texto tienen destinatario, o por lo menos ella simula que lo poseen.¹⁴

Advirtamos la plasticidad en la descripción de la escritura: “escrevo redondo, enovelado e tépido, mas as vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme sempre por si mesma”. La narradora apela, principalmente, a cualidades sensoriales y no a características estilísticas de un texto (salvo el adjetivo “enovelado”), por ello, resulta imposible discernir si describe o no aspectos visuales, caligráficos, de su escritura, como lo sugiere el uso del mismo adjetivo, “redondas” y “redondo” para calificar tanto a la pintura como a la escritura. Asimismo, remite a la petición de sentir la escritura, aproximarse al texto con todo el cuerpo; además en esa misma descripción emerge el motivo heracliteano del río.

La narradora agrega la tibieza y la frialdad que puede poseer el agua de un río a la forma circular y enredada de su escritura. El motivo del río remite a la contingencia y al movimiento, esto es, a la temporalidad inherente a todo ser vivo. Si pensamos en la analogía entre la pintura y la escritura se activa el referente plástico y, en consecuencia, adquiere relevancia el adjetivo “frescos” que denota temperatura, pero también la

¹³ Esta idea también la expresa el escritor norteamericano John Updike: “No es de extrañar que los escritores, que tantos escritores, hayan dibujado y pintado, las herramientas están aliadas, el impulso es uno”, John Updike, “El pincel de la literatura”, *El Ángel*. Suplemento cultural de *Reforma*, núm. 763, 1 de febrero de 2009, p. 2.

¹⁴ El simulacro se expone cuando la narradora expresa que el interlocutor nunca leerá el texto: “Nunca lerás o que escrevo”, Lispector, *Água viva*, *Op. cit.*, p. 78.

pintura al fresco, que se realiza con colores disueltos en agua de cal sobre una pared y denota, igualmente, esa técnica pictórica.

De este modo al activarse el motivo del río y el adjetivo “fresco” como estilo pictórico dos metáforas se cruzan y se yuxtaponen. Se pone en funcionamiento, con ello, el aforismo de Heráclito, “nadie puede bañarse dos veces en el mismo río”, para indicar el transcurrir del tiempo y así se prolonga la metáfora acuática que genera el título, mientras que, simultáneamente, absorbe la significación de estilo pictórico. La yuxtaposición de ambas metáforas parece sugerir que tanto la escritura como la pintura o son el flujo del tiempo, o lo representan, o pueden retenerlo.

En ese sentido y dando continuidad a la sentencia *ut pictura poesis* termina el párrafo citado: “O que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra no som musical”. La palabra “fraseado” proviene del verbo portugués “frasear”, es un verbo adjetivado. Dentro del contexto de la última pregunta, la sentencia orienta la decodificación de “ser fraseado em palavras” como la trasposición de la pintura a la escritura. Se debe a que una de las acepciones de “frasear” es enunciar un conjunto de palabras que no llegan a ser una oración pero tienen sentido. Otra acepción es cantar o ejecutar con nitidez los periodos de una composición musical delimitados por una cadencia y con sentido. Ambas acepciones coinciden en la inmanencia del sentido propio a un periodo musical o un conjunto de palabras, es decir, a un conjunto organizado de signos, por lo tanto, coherente y con significado.

La respuesta sobre la posibilidad de trasponer la pintura en escritura implica los límites de ambos medios e involucra el cruce con la música. Por ello, Jacineide Travasso concluye su artículo “Ut pictura poesis na obra de Clarice Lispector: um flerte

entre as artes” afirmando que al leer *Água viva* “Estamos diante, não só de uma *ut pictura poesis*, mas também de uma *ut musica poesis*”.¹⁵

Si la palabra puede estar implícita en la música, entonces, la pintura (“é passível”) resiste “ser fraseada” en palabras.¹⁶ ¿Qué palabras? La narradora desea palabras cantadas: “E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido” (p. 15). La narradora identifica la actividad artística con el conocimiento, accede a él mediante la pintura, pero la ambigüedad de la última metáfora (“sílabas cegas de sentido”) convoca tanto al canto como a la pintura y a la escritura. ¿Ella pinta, canta o escribe esas sílabas? La metáfora remite a la defensa de la pintura que hizo Leonardo da Vinci ante la sentencia de Simónides: “se puede llamar pintura ciega a la poesía”¹⁷, posteriormente en la obra aparece de nuevo esa reactualización, “palabras cegas” (p. 60).

La pregunta, “O que pinteí nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”, anticipa el contraste entre pintura y escritura, a partir del resultado de cada proceso y de cada experiencia:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra [...] Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? (p. 16)

La narradora produce sus materiales cuando pinta, por ejemplo, mezcla los colores; mientras que utiliza una metáfora física para explicar que no produce sino que atrapa la palabra cuando escribe. De esta manera aparece la primera diferencia entre estos sistemas de representación en *Água viva*, es decir, quien escribe no produce su

¹⁵ Travasso, *Art. cit.*, p. 229.

¹⁶ Utilizo el verbo resistir porque el adjetivo portugués “passível” significa susceptible de sensaciones, sufrimientos, alegría etcétera.

¹⁷ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, p. 18, citado por Steiner, *Op. cit.*, p. 33.

medio, recibe las palabras; para ella existe también una diferencia de textura entre la pintura y la escritura, la segunda es “dura”, lo cual se opone a la concepción general que sólo reconoce cualidades táctiles en la pintura. Sin embargo, notemos que la repetición de la misma estructura (“antes de mais nada”) permite establecer un paralelismo entre la pintura y la escritura que desemboca en la tautología que marca el énfasis en la autorreferencialidad de ambas (pinto pintura, escribo escritura).

Otra diferencia entre estos medios aparece en una reflexión sobre la escritura:

É tao curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável. Evolase de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como substrato dos olhos. Há uma coisa que me escapa o tempo todo. Quando não escapa, ganho uma certeza: a vida é outra. Tem um estilo subjacente. (pp. 77-78).

La palabra no es un pincel y, en contraste con la materialidad física de la pintura, no puede ser tocada, por ello, la palabra no se crea, sino que se le atrapa. Así se expresan las diferencias confabuladas en la sentencia *ut pictura poesis*, aunque los medios son distintos, la adecuación mimética de ambos coincide en ser limitada:

[...] Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de sim mesmo, tão atraente e pessoal *a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo*¹⁸. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos. É um estado de contato com a energia circundante e estremeço [...] (p.17).

Ninguna de las dos artes puede representar cierto estado de la narradora, de tan peculiar que linda con el deseo imposible de retener el tiempo. No obstante, a pesar de los límites miméticos y las diferencias, en *Água viva* rige la reactualización de la sentencia de Horacio, porque tanto de la pintura como de la escritura emana un silencio y de la primera hacia la segunda ocurre una transferencia:

Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo

¹⁸ Las cursivas son mías.

na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento (p. 28).

La narradora está casi liberta de las tintas, ha caído bajo el hechizo de las palabras, el encantamiento se manifiesta en la adquisición de una voz, reactualización de la sentencia de Simónides (“la poesía es una pintura hablante”). Para escribir ella traslada los temas (lo oculto) y los modos (gestos) de la pintura a la escritura: sin guión, improvisa, quiere ser como la vida. La transferencia se dirige de la pintura hacia la escritura, no a la inversa,¹⁹ y se prolonga:

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolui-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e que as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é it (p. 53).

En tanto pintora, la narradora ha logrado representar el resplandor, la luz y la gloria de las cosas y ese aprendizaje lo ha trasladado a su escritura, esto es, el tópico *ut pictura poeisis* se reactualiza en el sentido de lo representado. El concepto de “halo” (o “nimbus”) proviene del arte religioso; aparece en las pinturas como una figura luminosa alrededor de la cabeza de un dios o santo, su presencia indica fuerza sobrenatural, conocimiento místico o intelectual.²⁰ Si la narradora ha conseguido escribir el halo de las cosas, entonces, sugiere que aquello que escribe es una escritura iluminada, lumínica y los objetos del mundo son entes santificados, de ellos emana un nimbo porque el mundo es sagrado. Apreciamos en esta santificación que en *Água viva* la cosificación de la divinidad, “o Deus”, que sucede en *A paixão segundo G. H.*, se ha invertido, transformándose en una divinización de las cosas.²¹

¹⁹ La primera funciona como referencia de la segunda. Carlos Mendes de Sousa advierte que en la obra la mayoría de los verbos aplicados a la pintura están conjugados en pretérito “como atividade anterior a escrita”, “como ponto de referência para a apreensão do mundo”, Mendes de Sousa, *Art. cit.*, p. 302.

²⁰ *TER.*, v. 15 s. v. “Nimbus”, p. 446.

²¹ Acerca de la inmanencia de lo sagrado en la obra de Clarice Lispector véase el primer y tercer capítulo de mi tesis de licenciatura. Reveles Arenas, *Op. cit.*

Cabe mencionar, para finalizar este apartado, que las analogías entre los dos sistemas de representación son producidas por la repetición de estructuras que producen paralelismos: “Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto” (p. 54); “Eu pinto um ‘isto’. E escrevo um ‘isto’” (p.79); “quando estranho uma pintura é aí que é pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido” (p. 89).

4. LOS TRAZOS

Al inicio de *Água viva* la narradora se dirige a su ex amante para describirle un cuadro que ha terminado: “Hoje acabei a tela que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros” (p. 15). El deseo de interpretar y comprender el texto impone la búsqueda de esa pintura, pues lo verbal y lo visual se vuelven inseparables.²² Esa breve écfrasis podría corresponder a una pintura abstracta, lo sugiere el énfasis en las líneas, los trazos y el color negro junto con la falta de alusión a cualquier elemento figurativo. La descripción tampoco contiene los elementos suficientes para afirmar si se trata de una pintura figurativa o abstracta, incluso podría describir los trazos de una o varias palabras escritas o hasta un garabato. Sin embargo, el sustantivo “tela” remite a un contexto pictórico; además, advirtamos la reiteración de otro sustantivo (“traços”) proveniente de la última parte del epígrafe de la obra (“onde o traço se torna existência”), lo que favorece al referente pictórico abstracto.²³

La existencia o no del cuadro descrito plantea otra cuestión: ¿se trata de una écfrasis referencial o nocional? Una écfrasis puede ser la descripción tanto de un objeto plástico real como de uno ficticio, a la primera se le llama écfrasis referencial y a la segunda écfrasis nocional.²⁴ Podría tratarse de una écfrasis referencial genérica que, según Luz Aurora Pimentel, “se observa en textos ecfásticos que, sin designar un

²² Véase Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Art. cit.*, p. 207.

²³ La descripción se repite, con variaciones primero, en relación con la música, después, enlazando pintura, música y escritura. Para Carlos Mendes de Sousa la écfrasis reenvía al geometrismo abstracto. Mendes de Sousa, *Art. cit.*, p. 300.

²⁴ Pimentel, *Op. cit.*

objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista”.²⁵ Por consiguiente, la descripción citada podría sintetizar el estilo de un solo pintor o el conjunto de varios cuadros suyos e, inclusive, de diferentes autores. Sin embargo, es difícil determinar el autor o autores, cuáles cuadros, o a qué corriente pertenecen. Podemos conjeturar que la écfrasis alude a uno o varios de los cuadros cuyas reproducciones forman parte del libro *Abstract Painting*, de Michel Seuphor, si esto último fuera cierto, ¿a cuál de las ciento treinta y un reproducciones? Otra posible hipótesis es que se trate de una écfrasis referencial genérica de la pintura abstracta en tanto estilo artístico, lo que convoca toda su diversidad.

Quizá esa écfrasis describa uno o varios cuadros pertenecientes, específicamente, al expresionismo abstracto. Esta conjetura la sugiere el hecho de que Clarice Lispector posiblemente conoció la obra de algunos pintores expresionistas abstractos, como Jackson Pollock o Mark Rothko, durante su estancia en Estados Unidos, la cual abarcó aproximadamente 6 años, de 1953 a 1959. La escritora llegó a ese país tres años después de que Pollock fuera fotografiado y filmado trabajando en su estudio y dos años más tarde de que se realizara la exhibición de esas fotografías en el Museum of Modern Art de Nueva York.²⁶ Esta posibilidad la sugiere que Clarice Lispector era lectora de la revista norteamericana *Vogue*²⁷ –en dicha publicación aparecieron varias fotografías de moda donde se usaron cuadros de Pollock como fondo en marzo de 1951–²⁸ y una pintura sin título ni fecha realizada por la propia

²⁵ “Ejemplo de la écfrasis referencial genérica serían los “cuadros” descriptivos en Proust que evocan a Monet, sin remitir a uno solo, o bien al surtidor de Huber Robert que tiene como referente el “tipo” de fuentes y surtidores diseñados y pintados por Robert, pero no un objeto único”, Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Art. cit.*

²⁶ Barbara Hess, *Expresionismo abstracto*, edición de Uta Grosenick, Köln, Taschen, 2006, p. 54.

²⁷ Varios textos procedentes de la revista forman parte del archivo de la escritora como se consigna en su catálogo, véase Eliane Vasconcellos (org.), *Inventário do arquivo Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Centro de Memória e Difusão Cultural, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1993, p. 97.

²⁸ Hess, “Una búsqueda incesante de uno mismo”, *Op.cit.*, p. 22.

Lispector.²⁹ Dicha obra fue ejecutada en madera, al centro, sobre un fondo rosa, se halla el símbolo del ying y el yang (en negro y rojo) y debajo de éste se encuentra una especie de ideograma trazado en negro.³⁰ Cabe mencionar que en la pintura de Lispector se aprecian ciertas coincidencias con *Blast I* (1957), del pintor norteamericano Adolph Gottlieb (1903-1974), como el círculo en el centro de la composición y los trazos negros debajo de él.³¹ Así pues, estas coincidencias aportan un elemento para sugerir que la écfrasis tenga como posible referente al expresionismo abstracto.

La écfrasis podría serlo de uno o más cuadros realizados por la escritora. Varios de ellos fueron elaborados con color negro; sin embargo, resulta difícil reconocer en ellos, por ejemplo, curvas. No obstante, este ejercicio es imposible, porque Lispector realizó los cuadros posteriormente a la elaboración y publicación de *Água viva*, en 1973.³² No por ello deja de distinguirse el título de una de esas pinturas, *Explosão*, de acuerdo con el juego de las asociaciones, remite a *Blast I*, aunque ambos cuadros sólo tienen en común títulos que pertenecen al mismo campo semántico.

Otra opción interpretativa de la descripción (“Hoje acabei a tela que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros”) la ofrece Tamar Yacobi con su propuesta del modelo pictórico como origen de la écfrasis en lugar de una obra de arte. Así cuando la descripción de un modelo pictórico aparece en una narración, según Yacobi: “they are not alluding to any specific picture or statue but to a pictorial model, a common denominator, a generalized visual image”.³³ Por su alusión a

²⁹ Se conocen 16 pinturas y se encuentran en el Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, de la Fundação Casa de Rui Barbosa, en Río de Janeiro. Pude fotografiarlas con autorización de su hijo Paulo Gurgel Valente. Dos de esos cuadros son descritos en *Um sopro de vida*, obra inconclusa y editada póstumamente, véase Eliane Vasconcellos, “O arquivo Clarice Lispector”, Vasconcellos, *Op. cit.*, pp. 14-15. Para Carlos Mendes de Sousa en las descripciones que integran *Um sopro de vida*, citadas por Vasconcellos, “O procedimento ecrástico é claramente actuante” y propone que la confrontación de las écfrasis y de las pinturas permite esclarecer las relaciones entre la pintura y la literatura en la obra de la escritora, Mendes de Sousa, *Art. cit.*, p. 310.

³⁰ Invito al lector a consultar el Apartado 2. Pinturas de Clarice Lispector, de esta tesis, donde se reproducen las fotografías de las pinturas a las que me refiero en esta sección.

³¹ Hess, *Op. cit.*, pp. 82-83.

³² Lúcia Helena Vianna apunta que la escritora se dedicó a la pintura después de haber dejado de colaborar como cronista para *Jornal do Brasil*, en 1974, e imbuida en una crisis existencial en el año de 1975, Vianna, *Art. cit.*, s/p.

³³ Yacobi, *Art. cit.*, p. 601.

una imagen visual generalizada, la descripción del cuadro que hace la narradora podría tener como referente un modelo pictórico y no una pintura, esta diferencia, en primer lugar, hace a la écfrasis más legible y familiar al lector y, en segundo lugar, condensa a toda la pintura (figurativa o abstracta), en este ejemplo, en una sola característica: “líneas redondas que se interpenetran en trazos”. La condensación emparenta a la pintura con la escritura, que también son líneas que se cruzan sobre una superficie, y prepara la confusión que entre ambos sistemas se despliega en el texto de Lispector.

Un mundo de colores y palabras

En consonancia con la reactualización de la *ut pictura poesis*, que rige *Água viva*, la narradora afirma que dibuja líneas “redondas” y escribe “redondo”, por tanto, la pintura así como la escritura poseen aspectos visuales comunes. Conforme avanzamos en la lectura de la obra, la escritura transita de la condición de ejercicio previo y complementario de la pintura hacia la posición de fin en sí mismo. Este cambio en la jerarquía de la escritura la convierte en recipiente del aprendizaje pictórico: recibe la experiencia, los temas y los modos; asimismo, la narradora se remite a su experiencia como pintora para relatar su contacto con la escritura:

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer (p. 19).

De acuerdo con la reactualización de la analogía, la pintura y la escritura son espacios y la primera permite el reconocimiento de la segunda, cuyo umbral es descrito como el acceso a una caverna. La espacialización de ambas artes confirma la siguiente afirmación de Tamart Yacobi: “where words fail, the semiotics of space comes to rescue”,³⁴ es decir, en el ejemplo anterior la descripción de la caverna organiza y

³⁴ *Ibid.*, p. 624.

explica el tránsito de la narradora de la pintura hacia la escritura. Su ingreso a la última está acompañado de una probable écfrasis con el tema de la gruta:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudades? Espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratanzas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem como cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá (p. 19).

El verbo “pinto” es el primero que usa la narradora en este párrafo e introduce la supuesta écfrasis. No obstante, es difícil saber en qué momento describe exclusivamente su relación con las cavernas (“são o meu mergulho na terra”) o su(s) pintura(s) con ese tema, tampoco se distingue cuándo se refiere al proceso de pintarla y cuándo al proceso de describirla, aunque ambas actividades coinciden en generar la misma atmósfera (“pesado de sonho”), comentario metatextual del cual se deduce que esa sensación rodea a este fragmento del texto. Además, la expresión “eu, sangue da natureza” y la oración “E tudo isso sou eu” dificultan el reconocimiento del referente, la propia narradora o aquello que describe, ya sea una gruta o su pintura. La dificultad de establecer el referente produce y reitera la identificación entre la pintura y la escritura, así como de ambas con la narradora; como acertadamente apreció Carlos Mendes de Sousa, en *Água viva* progresivamente la pintura y la escritura se compenetran y sus límites se difuminan.³⁵

En el párrafo citado la referencia ambigua a uno o varios cuadros plantea de nuevo la imposibilidad de establecer si esa écfrasis es referencial o nocional. Buscar el

³⁵ Mendes de Sousa, *Art. cit.*, p. 301.

cuadro descrito conduce a la pintura *Gruta*, de Lispector, sin embargo, no es posible que sea una écfrasis de ella porque su factura data de 1975.

Ante la complejidad que ostenta esta descripción, y otras más que leemos en el texto, junto con el contexto pictórico que se plantea en el mismo y en virtud del objetivo de esta tesis utilizaré el concepto écfrasis para comentarla, así como lo haré con otras más en este apartado; uso dicho término siguiendo la propuesta de Tamar Yacobi que lo entiende como la descripción de un modelo pictórico.

Yacobi explica que la generalidad de la imagen visual aludida, por un lado, garantiza que no sea un requisito que el lector sea un experto en historia del arte para reconocer la referencia, si lo hace (“it virtually ensures the reader’s familiarity with the referent (topos, posture, setup, theme invoked)”³⁶); lo cual es coherente con la personalidad intelectual que Lispector se forjó: una escritora sin más ambición que escribir, sin pretensiones de erudición, y esto explicaría la sustracción de referencias musicales precisas, como veremos más adelante, de la versión final del texto. Por otro, esa generalidad despoja de toda particularidad al referente a favor de la narración: “The less particular the visual image, the more evident its function as an aid, not a rival (Other, enemy, counterforce), to the particularized narrative and the richer its contribution to narrativity as to everything else in time”.³⁷

Al amparo de la referencia general al tema pictórico de la gruta, puedo interpretar que ese objeto y, por ende, pintarlo permite a la narradora la inmersión en la tierra, reconocerse en su contradicción (“escuras mas nimbadas de claridades”), albergue de seres maléficos, atávicos y amenazadores. Quizá, en la écfrasis la reactualización del tópico *ut pictura poesis* va en el sentido de presentar al acto de pintar y de escribir sobre la caverna funcionando como una suerte de espejo. Este último ha sido

³⁶ Yacobi, *Art. cit.*, p. 628.

³⁷ *Ibid.*, p. 632.

precisamente la metáfora principal para explicar la idea de que el arte revela lo existente,³⁸ sin embargo, en *Água viva* no se trata de un reflejo, sino de actos y hechos que permiten entrar en contacto con lo oculto, reconocerlo y mostrarlo.

De esta reactualización de la sentencia de Horacio se concluye que para la narradora de *Água viva* la pintura y la escritura son espacios, umbrales de una caverna que califica de ancestral y la que llama “útero do mundo”, lo que coincide con la función arquetípica de la caverna como “matriz materna”;³⁹ en este caso junto con la referencia al modelo pictórico se alude al símbolo. En la obra éste no es el único rasgo arquetípico presente, también hallamos su valencia sombría en tanto región subterránea donde habitan monstruos, por ello la narradora la nombra infierno, símbolo de lo inconsciente,⁴⁰ de ahí que afirme “tudo isso sou eu”, reconoce en ella todo lo que la constituye.

La cualidad liminar de la pintura y la escritura y su convergencia en una caverna remite al momento en que la protagonista y narradora de *A paixão segundo G. H.* accede a la fase de transición de su rito de iniciación,⁴¹ que sucede justo cuando ella se recarga en la silueta de una mujer dibujada sobre la pared. Inmediatamente después del ensamble la habitación donde se encuentra la protagonista se convierte en una caverna.⁴² Advertimos que la pintura y la escritura con respecto de la narradora de *Água viva* funcionan de manera similar a la silueta de la mujer en *A paixão segundo G. H.*, son el umbral de otro mundo, donde se revela lo existente y se palpa lo oculto. Asimismo, en la descripción comentada leemos varias referencias al tiempo:

³⁸ Steiner, *Op. cit.*, pp. 34-35.

³⁹ Chevalier, *Diccionario de símbolos*, s. v. “Caverna”, Barcelona, Editorial Herder, 1986.p. 263.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 264.

⁴¹ A partir del concepto de epifanía, Affonso Romano Sant’Anna propone una división triádica de *A paixão segundo G. H.* en: pre-epifanía, epifanía y post-epifanía. Esta segmentación se corresponde con la división clásica de las narraciones en pre-clímax, clímax y post-clímax, y con las fases de los ritos de paso: separación, transición o liminal e incorporación. Véase Romano Sant’Anna, *Art. cit.*, p. 244 y El capítulo “La potencia de la inmundicia” de mi tesis de licenciatura.

⁴² Las cavernas son aberturas que simbolizan un pasaje hacia otro mundo o un descenso hacia el inframundo, por ello, son elegidas como lugares para la realización de ritos de iniciación, *TER* v.3 s. v. “Caves”, pp.127 y 129, y *TER*, v.12 s. v. “Sacred and the Profane the”, p. 522.

“esverdeada pelo limo do tempo”, “Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história” y “eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá” (p. 19), que articulan con otras que aparecen desde el inicio del texto (“é matéria de passado” p. 15, “pinto o mais inatingível ‘para sempre’” p. 16). Sin embargo, en la écfrasis que me ocupa esas referencias califican la temporalidad atávica de ese espacio y, en consecuencia, de la escritura y la pintura.

Ahora bien, la generalidad del referente se mantiene en relación con la gruta en otra descripción del texto y con ello se reitera la difuminación de los límites y la compenetración entre la pintura y la escritura:

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco (pp. 19-20).

Determinar si la indeseable, pero inevitable, descripción se refiere a la gruta o a la pintura de la gruta es producto de la falta de especificación del referente. Se trata de una écfrasis porque la narradora afirma que pintó una gruta y que sabe pintar su horror, mismo sustantivo que inicia la descripción de lo que habría de repetir, lo pintado, esto es, alude al modelo pictórico. La presencia del verbo “repetir” remite, por una parte, a la cualidad del espejo (como metáfora del arte) para reproducir el mundo, porque al reflejarlo lo repite. Por otra, pareciera que la narradora apela a la capacidad de las palabras para evocar entes ausentes (la pintura de la gruta), lo que se manifiesta en los verbos conjugados en presente (“Quero”, “Chamo”) y en el gerundio (“repetindo”), por ello afirma “Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa viver”, al nombrar el objeto, éste cobra existencia.

Dentro de esta última écfrasis la narradora plantea la posibilidad de la trasposición de un sistema de representación a otro, a semejanza del inicio del texto cuando pregunta si lo pintado resiste la trasposición a la escritura. La narradora responde la pregunta y expresa su deseo de representar por medio de las palabras lo que ha pintado, pero sin describirlo; por consiguiente, emplea metáforas para evadir una descripción bajo las convenciones realistas. De nuevo, como en las descripciones analizadas previamente, surge el modelo pictórico como una posibilidad para evadir esas convenciones y para interpretarla, ciertos elementos de la descripción (“caverna de terror”, “infierno”, “almas aflitas”) sugieren como modelo las representaciones plásticas del infierno cristiano.

La generalidad del referente se prolonga así como se acentúa la identificación entre la pintura y la escritura en *Água viva*:

Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopinada. Domingo é dia de ecos – quentes, secos, e em toda a parte zumbidos de abelhas e vespas, gritos de pássaros e o longínquo das marteladas compassadas – de onde vêm os ecos de domingo? Eu que detesto domingo por ser oco. Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito. Estou numa expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha, de costas para o mundo, e em alguma parte foge o inocente esquilo. Plantas, plantas. Fico dormitando no calor estivo do domingo que tem moscas voando em torno do açucareiro. *Alarde colorido*, o do domingo, e *esplendidez madura*. E *tudo isso pinte* há algum tempo e em outro domingo. E eis aquela tela antes virgem, agora coberta de cores maduras. Moscas azuis cintilam diante de minha janela aberta para o ar da rua entorpecida. O dia parece a pele esticada e lisa de uma fruta que numa pequena catástrofe os dentes rompem, o seu caldo escorre. Tenho medo do domingo maldito que me liquifica (pp. 21-22).⁴³

La oración “E tudo isso pinte há algum tempo e em outro domingo” detiene la lectura e introduce la ambigüedad. ¿Qué ha pintado? ¿A qué se refieren las frases “alarde colorido” y “esplendidez madura”? En este párrafo resulta difícil precisar cuándo describe una mañana de domingo y cuándo su pintura de ella y, una vez más la pista “más pictórica”, “tela [...] coberta de cores maduras”, evoca un modelo pictórico que

⁴³ Las cursivas son mías.

condensa la pintura en un lienzo pleno de colores. Podría tratarse de una naturaleza muerta, por la mención de algunos elementos domésticos representados en pinturas de este género como las moscas, el azucarero y la fruta.

No obstante, la generalidad permite asociar a la pintura, “esplendidez madura” y al lienzo pictórico, “tela [...] cubierta de cores maduras”, con la piel de una fruta “esticada e lisa”, debido al intercambio de atributos. Más adelante la narradora explica que “esplendidez é a fruta na sua suculência” (p. 29). De este modo, la cáscara de una fruta semeja un lienzo en su bastidor y por su coloración el lienzo parece una fruta madura, como en los ejemplos previos la narradora se implica en la relación entre la pintura y su referente, temiendo que el domingo la convierta en un líquido al quebrarla como la cáscara de una fruta.

Notemos que en esta descripción lo pintado es un día domingo, que no es otra cosa sino tiempo y que éste se traduce en un alarde colorido; lo que reitera el hecho de que la narradora pinta el tiempo como lo expresa antes en el texto: “Hoje acabei a tela que te falei [...] a causa é matéria de passado” (p. 15) y “pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo” (p. 16). De ahí que al comienzo de *Água viva* declare que tanto la escritura como la pintura representan el flujo del tiempo.

5. VER EN EL MOMENTO QUE VEO

En las descripciones anteriores se reitera la analogía entre la pintura y la escritura: ambas se (con)funden y con ellas la identidad de la narradora. A diferencia de ellas, el referente no es tan general en otras tres écfrasis que leemos hacia el final de *Água viva*. La primera describe la pintura del portal de una iglesia, mientras que el referente de la segunda es el cuadro de un espejo. La tercera écfrasis alude al conjunto de pinturas que representan la Anunciación. A las dos primeras écfrasis sirve de introducción el siguiente párrafo:

Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo — e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante (p. 81).

Al exponer sus actividades artísticas la narradora reactualiza el tópico *ut pictura poesis* en el sentido de que ella perpetra ambas acciones del mismo modo, como lo declara al principio del texto. Tanto al pintar como al escribir ella se concentra en ver en el instante presente, sin interferencia del recuerdo. Coloca su ser y su conciencia en la acción que ejecuta, lo que reitera su confesión de entrega a la experiencia, que atraviesa al texto por entero. Asimismo, recupera justamente ese modo de realizar su actividad artística para incorporar la primera écfrasis.

Foi assim que vi o portal de igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz. Perdi o medo da simetria, depois da desordem da inspiração. É preciso experiência ou coragem para revalorizar a simetria, quando facilmente se pode imitar o falso assimétrico, uma das originalidades mais comuns. Minha simetria nos portais da igreja é concentrada, conseguida, mas não dogmática. É perpassada pela esperança de que duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria. Esta como solução terceira: a síntese. Daí talvez o ar despojado dos portais, a delicadeza da coisa vivida e depois revivida, e não um certo arrojo inconseqüente dos que não sabem. Não, não é propriamente tranqüilidade o que está ali. Há uma dura luta pela coisa que apesar de corroída se mantém de pé. E nas cores mais densas há uma lividez daquilo que mesmo torto está de pé. Minhas cruces são entortadas por séculos de mortificação. Os portais já são um prenuncio de altares? O silêncio dos portais. O esverdeamento deles toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo (pp. 81-82).

La narradora recuerda que su ex amante señaló la simetría como un elemento del cuadro, que ella define como la síntesis de dos asimetrías. Esta unión de elementos opuestos y complementarios se reitera durante la écfrasis, por ejemplo, cuando destaca la lucha, la levedad de colores densos, el garbo de lo torcido y la tensión entre la vida y la muerte. Debido a la descripción, la pintura parecería estar compuesta por los colores verde, bronce y acero. Su autora detalla que el primero tiene la intensidad del atardecer, de lo que está por convertirse en otra cosa como el día en noche. Después

de indicar que los colores bronce y acero están “quietos” reaparece el impulso narrativo que acompaña a toda écfrasis.⁴⁴

E nas cores quietas há bronze velho e aço — e tudo ampliado por um silêncio de coisas perdidas e encontradas no chão da íngreme estrada. Sinto uma longa estrada e poeira até chegar ao pouso do quadro. Mesmo que os portais não se abram. Ou já é igreja o portal da igreja, e diante dela já se chegou? (p. 82)

El impulso narrativo emerge desde el inicio de la écfrasis, primero, cuando la narradora relata la reacción de su ex amante ante la pintura y, después, al destacar que la unión de dos asimetrías contrasta con la inmovilidad de los colores. Este impulso se traslada y anima el sentimiento de la narradora, luego, su deseo de acción y, por último, la elaboración de los materiales del cuadro así como la historia del portal.

Luto para não transpor o portal. São muros de um Cristo que está ausente, mas os muros estão ali e são tocáveis: pois as mãos também olham. Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor. E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento. Compacto, fechado como uma porta fechada. Mas no portal foram esfoladas aberturas, rasgadas por unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro de uma síntese, dentro da simetria utópica. Cor coagulada, violência, martírio, são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa (p. 82).

El portal ha sido arañado, sus heridas permiten espiar el interior de la simetría, las vigas que sostienen en vertical no sólo a la pintura sino a la iglesia misma. Así, el portal se convierte en una vía de acceso a otro mundo y reaparece la confusión entre el referente de la pintura y la pintura que lo representa.

Ahora bien, el impulso narrativo implica también a la propia narradora, porque al pintar ella pareciera repetir la construcción del portal, ya que el material empleado tiene el peso de las vigas del convento, lo que alude a la capacidad artística de reproducir el mundo concedido a las artes plásticas. Esa reconstrucción se asemeja al momento cuando ella misma apela a la capacidad de las palabras para evocar entes ausentes. De igual modo, existe un momento de la écfrasis donde la narradora pareciera estar dentro del cuadro, frente al portal, porque lucha para no transponerlo.

⁴⁴ Heffernan, “Chapter Four: Entering the Museum of Art”, *Op. cit.*, p. 136.

Por otra parte, a diferencia de las écfrasis de *Água viva* cuyo referente es un modelo pictórico sin particularidades, en este caso el referente podría ser menos general. Desde el comienzo de la écfrasis la narradora menciona que pintó el portal de una iglesia; se trata de un cuadro figurativo. En virtud del objeto pintado y de la descripción, por ejemplo, de los colores de la pintura (“O esverdeamento deles toma um tom do que estivesse entre vida e morte, uma intensidade de crepúsculo”, “nas cores mais densas há uma lividez”, “nas cores quietas há bronze velho e aço”, “no portal foram esfoladas aberturas”), propongo que el modelo pictórico de la écfrasis pudiera ser la serie que Claude Monet (1840-1926), pintor impresionista, dedicó a la catedral de Ruán. Dicha serie persigue el deseo de repetir un motivo “incansablemente, al amanecer o al final de la tarde, en cada estación”.⁴⁵ Por consiguiente, en *Água viva* leeríamos una écfrasis referencial genérica de esa serie.⁴⁶

Algunos modelos de la écfrasis podrían ser, por ejemplo, los cuadros de la serie titulados *A primera hora de la mañana*,⁴⁷ *A última hora de la tarde*⁴⁸ y *El pórtico visto de frente*,⁴⁹ de acuerdo con el tono “esverdeado” de los portales, los colores bronce y acero y su intensidad crepuscular detallados en la écfrasis. Quizá, los arañazos descritos corresponden a las pinceladas. Sin embargo, esa serie de pinturas no son los únicos modelos de la écfrasis, sino también la poética de Monet. En el párrafo que la precede, la narradora declara que tanto al pintar como al escribir ella se concentra en el instante presente (“procuro ver estritamente no momento em que vejo”), ese modo de ejecutar la actividad artística alude a la poética del pintor impresionista:

Yo estudio mucho, me empeño en realizar una serie de efectos diferentes [...] pero en esta época el ocaso llega tan rápido que no puedo seguirlo... Me vuelvo tan lento

⁴⁵ “Impresionismo”, *Su visita a Orsay*, textos de Valérie Mettais, Versailles, Art Lys, 1999, p. 78.

⁴⁶ Pimentel, “Écfrasis: la representación verbal de un objeto [plástico]”, *Op. cit.*, p. 113.

⁴⁷ Museum Folkwang, <http://www.museum-folkwang.de/en/sammlung/malerei-skulptur/highlights/kuenstler/claude-monet.html>, 16 de mayo de 2009.

⁴⁸ Erigir Zeidler, “La catedral de Ruán”, *Claude Monet*, Barcelona, Köneman, 2005, p. 71.

⁴⁹ *Su visita a Orsay*, *Op. cit.*, p. 78.

trabajando que me desespero. Pero más avanzo y más que hay que trabajar mucho para poder expresar lo que busco: “la instantaneidad”, sobre todo la apariencia, la misma luz difundida en todas partes [...]”⁵⁰

La narradora de *Água viva*, como Monet, pretende ver en el momento que ve, busca el instante. Esa pesquisa se anuncia al inicio de la obra en un párrafo que precede la emersión del tópico del río como símbolo del tiempo:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me fogê, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor — pela límpida abstração de estrela do que se sente — capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha do corpo, matéria sensibilizada pelo arrepiro dos instantes — e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia (pp. 13-14).

Al principio de la obra la narradora explica que su necesidad de escribir se debe a que la palabra constituye su cuarta dimensión, una dimensión intacta. El párrafo donde lo pregona puede ser considerado la presentación de la finalidad de esa escritura: captar la cuarta dimensión del *instante-já* y de la palabra que es —a su vez— la cuarta dimensión del yo que narra, es decir, atrapar el tiempo (el presente, la actualidad), es decir, al ser siendo y a la palabra siendo pronunciada. La narradora-protagonista de *Água viva* desea el tiempo, pretende que la escritura sea el alfiler que detenga una bengala, el vuelo de una mariposa.

En su ensayo “The last painting or the portrait of God”, Hélène Cixous reconoce la coincidencia temática entre Monet y Lispector y la presenta a manera de una adivinanza. Sin mencionar la obra, la escritora pregunta quién podría haber escrito el siguiente fragmento de *Água viva*: “Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo

⁵⁰ Monet citado en *Ibid.*, p. 78.

estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos” (p. 14). La propia Cixous responde “It may be Clarice Lispector, it may be Monet”.⁵¹

El espejo vivo

El párrafo consecuente al final de la écfrasis del portal de la iglesia introduce el tema del espejo y una nueva écfrasis.

Mas agora estou interessada pelo mistério do espelho. Procuo um meio de pintá-lo ou falar dele com a palavra. Mas o que é um espelho? Não existe a palavra espelho, só existem espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. E mal posso falar, de tanto silêncio desdobrado em outros (pp. 82-83).

La narradora se interesa en el misterio del espejo, que para ella es luz y agua. Desde su perspectiva no existe un concepto que unifique a los espejos, sino que cada uno es un ente individual y autónomo, único. Aunque, debido a su capacidad de reflexión, cada uno alberga una multitud de espejos, porque al reflejar a otro multiplica infinitamente a éste y a sí mismo. Un espejo es agua dura⁵² que arrastra a la narradora a un campo de silencios y, por eso, pregunta y responde:

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele vestígio na própria imagem — esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não corpo. Corpo da coisa (pp. 83-84).

⁵¹ El texto de Clarice Lispector aparece citado en inglés: “Is my theme the instant? my life theme. I try to keep up with it, I divide myself thousands of times, into as many times as the seconds that pass away, fragmentary as I am and precarious the moments”, Hélène Cixous, “The last painting or the portrait of God”, *Coming to Writing and Other Essays*, trad. de Sarah Cornell et. al., Ed. Deborah Jenson Cambridge Mass, Harvard University, Press, 199, p. 105.

⁵² Véase Bachelard, “Las aguas claras, las aguas primaverales y las aguas corrientes. Las condiciones objetivas del narcisismo. Las aguas enamoradas”, *Op. cit.*, pp. 36-73.

El espejo es, paradójicamente, una invención natural. Estar frente a él, verlo, es verse a sí mismo, pero quien se desprende de la fascinación narcisista puede percatarse de que esa superficie reflejante es una entidad vacía. Su sensible cualidad de reflexión lo convierte en pura imagen, ese es su misterio, por ello, para lograr ver y hacer la pintura de un espejo, siendo espejo, debe procederse con cautela y cuidado:

Ao pintá-lo precisei de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com minha imagem, pois espelho em que eu me veja já sou eu, só espelho vazio é que é espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: viu o espelho propriamente dito(p.84).

La écfrasis de la pintura comienza con el relato de la factura del cuadro, esto es, con la delicadeza del ayuno de la imagen propia, que a su autora le permitió pintar un espejo vivo, sin reflejar nada. Forma parte también del impulso narrativo el efecto de haber elaborado la pintura, esa acción le concedió a la narradora acceder a los espacios interiores de un espejo.

E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro bloco de gelo. Espelho é frio e gelo. Mas há a sucessão de escuridões dentro dele — perceber isto é instante muito raro — e é preciso ficar à espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar e surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele. Com cores de preto e branco recapturei na tela sua luminosidade trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturei também, num arrepio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água (p.84).

Los espacios especulares son descritos como helados, fríos y oscuros, semejantes a una caverna de hielo. La última parte de la écfrasis consiste en la explicación de las elecciones cromáticas que traducen las sensaciones que convocan metáforas tales como “luminosidade trêmula” y “gélido silêncio sem cor”. De manera implícita está presente en la écfrasis que la narradora logró pintar ese cuadro porque su delicadeza, que la emparenta con un vampiro, y su entrega, que la congrega con los místicos, le permitieron ver el espejo propiamente. Por estas características la écfrasis

del espejo vivo se vincula con la écfrasis de la pintura del portal. Ambas coinciden en ser obras que persiguen el instante y que buscan la entrega a la experiencia, en otras palabras, ver en el momento de ver.

Por otra parte, nada permite determinar si es la écfrasis de un cuadro figurativo o no, pues se trata de la pintura de un espejo sin reflejar nada, ni a nadie, lo cual se antoja imposible. Dentro de la vertiente figurativa existen varios cuadros donde aparecen espejos, entre otros: *El matrimonio Arnolfini*, de Jan van Eyck, *Venus frente al espejo* y *Las meninas*, de Diego de Velázquez, *Mujer parada frente al espejo*, de Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Autorretrato*, de Johanness Gump, *Autorretrato en un espejo convexo*, de Parmigianino, y *La verdad*, de Jules Joseph Lefebvre, por citar algunos.⁵³ Sin embargo, ninguno de ellos podría ser el modelo de la écfrasis porque en todos ellos fue pintado el reflejo del espejo. Podría tratarse de una pintura abstracta, de serlo, confieso que no he podido establecer cuál.

Si nos conformamos con la posibilidad de que se trata de una écfrasis nocional, el aspecto que adquiere relevancia es el hecho de que más que la representación de la pintura de un espejo parece la representación del cuadro de una ventana a otro mundo, lo que se articula con la reactualización del tópico *ut pictura poesis* y con la écfrasis de la pintura del portal de la iglesia. En relación con la sentencia de Horacio, la cualidad de ventana de la écfrasis del espejo vivo remite al paralelo que la narradora establece entre el efecto de pintar y de escribir sobre la caverna, las dos acciones funcionan como un espejo que revela y permite entrar en contacto con lo oculto, reconocerlo y mostrarlo. De manera similar el cuadro del espejo le ha permitido acceder a los

⁵³ Versiones digitales de las pinturas están accesibles en http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mirrors_in_paintings, 17 de mayo de 2009. Véase también Jonathan Miller, *On reflection*, London, National Gallery Publications, 1998.

espacios interiores del último, como antes lo ha hecho la pintura del portal, que también es una especie de acceso a otro mundo.⁵⁴

Por otro lado, la écfrasis de la pintura del espejo vivo destaca porque no se ajusta con la concepción simbólica del espejo. De acuerdo con el *Diccionario de símbolos*, de Jean Chevalier, la cualidad ponderada del espejo es su “superficie reflejante” de “la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia”.⁵⁵ Aunque la écfrasis se adecúa en algunos aspectos a la historia del espejo en el arte occidental, se distingue de ella. Esta historia puede ser abordada, por ejemplo, a partir de la relación del espejo con la pintura, que se resume de la siguiente manera:

The mirror has a great deal in common with art. Like art, it is an artifice. When you hold a mirror up to reality, you do not see reality but instead see the illusion of reality as it is reflected on a two-dimensional surface. In this sense, a mirror is much like the two-dimensional surface of a painted canvas. And like art, the mirror is full of contradictions. Although it purports to reflect reality, it always reverses its image and cannot, at any given time, show all sides of physical existence. Despite all of its limitations, the mirror allows us to confront our physical and spiritual selves, and some might say this is the same basic, underlying principle of art.⁵⁶

La presencia del espejo como motivo artístico es otra alternativa para aproximarse a la historia del espejo en el arte occidental. Esta alternativa la recapitula Jonathan Miller en su libro *On reflection*:

Mirrors, those reflective surfaces which produce an image of objects placed in front of them, recur as a pictorial motif in the history of Western art. Painters seem to have been intrigued by the relationship between the virtual reality which spontaneously appears in a mirror, and the one which they artificially create by marking an *unreflective* surface of plaster, paper or canvas. In both cases the observer sees something which is not where it seems to be, but in contrast to a painted image, which presupposes that the marked surface is visible, the vista which appears in a mirror requires that reflective surface be *invisible*. When mirrors are represented in paintings, the situation becomes intriguingly complicated, because the virtual reality of the picture includes a second order of virtual reality in the form of a painted reflection.⁵⁷

⁵⁴ “The widespread literary mythology of reflection in mirrors and of world “through the looking glass” can be seen as evolving from archaic beliefs about mirrors as windows into a world beyond”, Yury M. Lotman, “The Text within the Text”, *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*, trad. de Jerry Leo y Amy Mandelker, 109(3), 377-384, 1994, p. 381.

⁵⁵ Chevalier, *Op. cit.*, s. v. “Espejo”, p. 474.

⁵⁶ *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, editado por Helen E. Roberts, Chicago, Fitzroy Dearborn, s. v. “Mirror/ Reflection”, p. 599. Como consigna *The Encyclopedia of Religion*, Platón fue probablemente el primero en expresar la idea de la relación entre el reflejo del espejo y la pintura, *TER* v. 9 s. v. “Mirrors”, p. 557.

⁵⁷ Jonathan Miller, Introduction, *Op. cit.*, p. 10.

El espejo y la pintura, en tanto artificios, han intrigado al ser humano porque despliegan una imagen contradictoria de la realidad, donde las cosas no son lo que parecen, y limitada, porque invierten esa imagen, además de ser bidimensionales. A partir de esta perspectiva se entiende parcialmente la écfrasis de la pintura del espejo vivo en *Água viva*. Su narradora, en tanto pintora, no podía permanecer indiferente ante él, reactualizando de este modo la relación entre la pintura y el espejo. Sin embargo, la écfrasis contradice la historia del espejo como motivo pictórico. La pintura descrita no representa una superficie invisible, que permite la reflexión de la luz, sino todo lo contrario, es visible y, por lo tanto, no refleja nada, solamente muestra un mundo helado y silencioso.

La Anunciación

Hacia el final de la corriente discursiva, como hacia el final de un día, paralelo que establece al principio de la obra, la narradora de *Água viva* pide silencio para notificar que, momentos antes, ese mismo día experimentó un estado de gracia: “Às cinco da madrugada de hoje, 25 de julho, caí em estado de graça” (p. 92); lo describe como súbito, extremadamente suave, un suspiro del mundo y una felicidad suprema indecible. Un suave estado luminoso de lucidez leve donde se vive, es decir, un estado intransitivo que se experimenta tanto en el interior como en el exterior y, en consecuencia, el cuerpo recibe una bienaventuranza.⁵⁸

Ese estado se transforma en un don, mientras se percibe la respiración de los seres y los objetos del mundo, que ganan “uma espécie de nimbo”. Antes de finalizar el episodio la narradora enfatiza la inefabilidad de la experiencia:

As descobertas nesse sentido são indizíveis e incomunicáveis. E impensáveis. É por isso que na graça eu me mantive sentada, quieta, silenciosa. É como numa anúncio.

⁵⁸ “Suele reservarse este término para designar las proclamaciones de felicitación contenidas en Mt 5,1-12 y Lc 6, 20-26, que ponen de manifiesto el carácter paradójico de la alegría evangélica”, Paul Poupard, *Diccionario de las religiones*, s. v. “Dios”, Barcelona, Editorial Herder, 1987, p. 199.

Não sendo porém precedida por anjos. Mas é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo (p. 93).

Al mencionar que se mantuvo sentada, pasiva, la narradora declara que reconoció la cualidad inefable del suceso y su gratuidad.⁵⁹ Enseguida, al describir su forma de recibir la gracia y al comparar su experiencia (“É como numa anunciação”) convoca un referente plástico: los cuadros donde aparece representada la virgen María recibiendo el mensaje, por medio del arcángel Gabriel, de que se convertirá en la madre del hijo de Dios. Este episodio está consignado en el Evangelio de Lucas (1, 26-38) y, dentro de la tradición católica, la representación pictórica de esa escena “intenta sugerir el momento de la concepción de la Virgen, es decir, de la Encarnación de Cristo por obra del Espíritu Santo que es enviado por Dios”.⁶⁰

Aunque breve, se trata de una écfrasis referencial genérica ya que sintetiza cuadros sobre el tema realizados por diferentes autores,⁶¹ o si se prefiriese alude a la modelo pictórico de la misma escena. En todo caso, cu configuración descriptiva remite a las pinturas donde la virgen, estando sentada, recibe el mensaje.⁶² En la écfrasis de la anunciación, en *Água viva*, sobresale el hecho de que la narradora borra al ángel mensajero y, con él, el mensaje cristiano, redentor y trascendente. A diferencia de la virgen María, a ella le fue anunciado el mundo; como a la protagonista de *A paixão segundo G. H.*, la narradora de *Água viva* recibió el mensaje de la inmanencia de la existencia.

⁵⁹ Desde una perspectiva teológica, la gracia es “todo lo que viene dado gratuitamente por Dios para ayudar a la criatura humana a obtener su fin, la salvación eterna”, Ermanno Ancilli, *Diccionario de la espiritualidad*, s. v. “Gracia”, Barcelona, 1983, pp. 177-179. La protagonista de *A paixão segundo G. H.* también recibe una gracia, remito al tercer capítulo de mi tesis de licenciatura, Reveles Arenas, *Op. cit.*

⁶⁰ Hall, *Op. cit.*, s. v. “Anunciación”.

⁶¹ Esa tradición está formada, entre otras, por las pinturas de Simone Martini y Lippo Memmi y de Leonardo da Vinci, Gloria Fossi, *The Uffizi Gallery. Art History Collections*, 15ª ed., Milan, Giunti Editores, 2006, y Valérie Mettais, *Louvre. Siete siglos de pintura*, Versailles, Art Lys, 2000, pp. 55, 141.

⁶² Existen cuadros donde la virgen, por ejemplo, aparece de pie, en los cuadros de Alesso Baldovinetti, Lorenzo di Credi y Bartholomaeus Zeitblom; o de rodillas, en los cuadro de Sandro Boticelli, Andrea Solario y Rogier Van der Weyden, véase Fossi, *Ibid.*

Años antes de la publicación de *Água viva*, 1968, y posiblemente cercana a su composición Clarice Lispector comentó en un texto, titulado “Anunciação”, que poseía una pintura con ese tema:⁶³

Tenho em casa uma pintura do italiano Savelli – depois compreendi muito bem quando soube que ele fora convidado para fazer vitrais no Vaticano. Por mais que olhe o quadro não me canso dele. Pelo contrário, ele me renova. Nele, Maria está sentada perto de uma janela e vê-se pelo volume de seu ventre que está grávida. O arcanjo, de pé a o seu lado, olha-a. E ela, como se mal suportasse o que lhe fora anunciado como destino seu e destino para a humanidade futura através dela, Maria aperta a garganta como a mão, em surpresa e angústia. O anjo, que veio pela janela, é quase humano: só suas longas asas é que lembram que ele pode se trasladar sem ser pelos pés. As asas são muito humanas: carnudas, e seu rosto é o rosto de um homem. É a mais bela e cruciante verdade do mundo.⁶⁴

Debido a que la narradora de *Água viva* recibe sentada el mensaje, a semejanza de la virgen del cuadro de Savelli descrito por Lispector, este último podría ser el modelo de la écfrasis de la anunciación en la obra, o por lo menos eso insinúa la écfrasis que leemos de ese cuadro en “Anunciação”. No obstante, no puedo comprobar esta hipótesis porque no he encontrado reproducciones ni referencias a la pintura de Savelli. Por otra parte, en “Anunciação” hallamos una explicación al mensaje que recibe la narradora:

Cada ser humano recebe a anuciação: e, grávido de alma leva a mão a garganta em susto e angústia. Como se houvesse para cada um, em algum momento da vida, a anuciação de que há uma missão a cumprir. A missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro.⁶⁵

El mensaje de la inmanencia de la existencia consiste en ser investida con la responsabilidad del mundo y la humanidad. Aunque ha desaparecido el talante redentor y trascendente, dentro de la écfrasis de “Anunciação” como en la correspondiente en *Água viva* se reactualizan dos nociones, la primera, que el ser humano tienen una misión que cumplir y, la segunda, que somos responsables del mundo como una madre

⁶³ Ricardo Iannace consigna la referencia, Iannace, *Op. cit.*, p. 21.

⁶⁴ Lispector, “Anunciação” 21 de dezembro de 1968, *A descoberta do mundo*, p. 232.

⁶⁵ *Ibid.*

lo es de su hijo, esto último se vincula directamente con la relación de la virgen María con Cristo.

Cabe señalar que la colocación del anuncio de este mensaje, hacia el final de *Água viva*, remite al inicio de la obra, donde la narradora insta una relación recíproca entre la duración del día y ella (“Vou crescendo como o dia”). De acuerdo con esto, la disposición de la éfrasis de la anunciación, hacia el final del texto, imita la ubicación temporal tradicional de la anunciación a la virgen María, que “por razones litúrgicas se la sitúa en el crepúsculo”,⁶⁶ hacia el final del día.

6. UT MUSICA POESIS

A painting which, like music, does not illustrate anything, does not tell a story.
Michel Seuphor

El epígrafe de *Água viva* conjura, por un lado, una pintura no figurativa, independiente de cualquier narración, que promulga como modelo la (supuesta) no referencialidad y abstracción de la música, por otro, sintetiza las relaciones que entre la pintura, la escritura y la música se desarrollan en la obra y, asimismo, alude a la discusión sobre si la música es o no un arte mimética. En este sentido resulta pertinente retomar el análisis sobre el arte abstracto de W. J. T. Mitchell, en “*Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language*”, donde comenta: “The project of abstract painting (as understood by some of its principal advocates) is only secondarily an overcoming of representation or illusion; the primary aim is the erection of a wall between the arts of vision and those of language”.⁶⁷ Desde esta perspectiva, *Água viva* en tanto obra literaria se adhiere, así lo exhibe su epígrafe, al proyecto que separa pintura y lenguaje, por consiguiente, pareciera ubicarse y aceptar la negación de la materia que la constituye y le otorga existencia, esto es, las palabras.

⁶⁶ Réau, *Op. cit.*, v. 4, s. v. “La Anunciación o la Salutación angélica”, p. 182.

⁶⁷ Mitchell, “*Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language*”, *Op. cit.*, p. 216.

El tipo de relación entre pintura, escritura y música, en el texto de Clarice Lispector, queda explicitado desde el comienzo cuando la narradora pregunta si es posible trasponer la pintura en escritura: “O que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras?”; su respuesta involucra tanto los límites de ambos medios como a la música: “Tanto quanto possa ser implícita a palavra no som musical”. De este modo, la música funciona como intermediaria entre la pintura y la escritura. Siempre y cuando sea tácita la presencia de la palabra en el sonido de una pieza musical, aquello que ha sido plasmado en el lienzo resistirá ser puesto en palabras.

Después de explicitar las relaciones entre pintura, escritura y música, la narradora le cuenta al interlocutor la manera en que escucha la música. Ella coloca la mano sobre el tocadiscos para que todo su cuerpo vibre, para que todo su cuerpo escuche. Esa vibración es la que ella ambiciona:

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba [...] (p. 15).

La narradora desea la oscilación de la palabra cantada, como si ese movimiento fuese el sentido corpóreo que anhela (su deseo y la conciencia de acceder al conocimiento cuando escribe convergen en una escritura vibrante). La metáfora “palavras feitas apenas dos instantes-já” propone que las palabras son tiempo y que vibran porque el material que las constituye, los instantes, son bengalas, joyas resplandecientes en el aire (pp. 13-14), por ello, sus palabras son “esfuziante[s]” en cada sílaba, es decir, resplandecientes y silbantes, como fuegos artificiales, y escurridizas, como gotas de agua. Más adelante en el texto se prolonga esta asociación entre luz e instante cuando presenta a este último como una luciérnaga:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (p. 20).

Articulada con los fuegos artificiales, una luciérnaga que se ilumina intermitentemente funciona como otra metáfora del instante, la repetición de los verbos “acende e apaga” recrea esa acción en el texto. Como en otros momentos de la obra, la narradora se implica en su escritura, al describirse brillante se compara con los instantes y se convierte en una suerte de luciérnaga por usar exactamente los mismos verbos para describir su luminiscencia, quizá las pausas que realiza en *Água viva* manifiestan esa intermitencia. Sin embargo, la semejanza con el instante y la luciérnaga no es total, a diferencia de ellos a la narradora le preocupa que su deseo de captar el instante no pueda ser realizado por las palabras. Esa reflexión sobre la transposición alude al efecto de simultaneidad entre la escritura y la lectura que se despliega durante la obra.

En el texto la escritura es representada como un proceso simultáneo a la lectura mediante el uso de los verbos conjugados en presente y de los adverbios temporales, como “hoje” y “agora”. Esto produce en el lector un efecto mayor al de leer una página recién escrita, parece que leyera la página en el momento de ser escrita, como si sus ojos estuvieran a la altura y a lado de los ojos de la narradora, o, incluso, de la escritora. El efecto de simultaneidad entre escritura y lectura se acentúa con el empleo de la palabra compuesta “instante-já”:

Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (p. 21).

Dicho efecto se apoya, asimismo, en referencias explícitas al tiempo diegético (“Neste instante-já”, “á e agora”, “neste meu instante”) y las descripciones continuas, en presente, que la narradora hace de los estados que experimenta mientras escribe, como en la cita precedente.

Por otra parte, el jardín inventado le permite hablar del instante y cumplir el deseo de materializar su flujo con la imagen del agua corriendo (reactualización del tópico del río heracliteano), acompañado por un comentario metatextual. En consonancia, páginas adelante leemos: “Escrevo-te na hora mesma em si propria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje não ontem nem amanhã– mas hoje e neste próprio instante percível” (p. 29). Sin embargo, ese deseo junto con la performatividad se radicalizan y se expresan en oraciones como las siguientes: “Agora é um instante. Já é outro agora” (p. 34); “canto a passagem do tempo” (p. 28); “Escrevo ao correr das palavras” (p. 40); las cuales también incluyen al lector: “Este instante é. Você que me lê é” (*Ibid.*), que así queda inmerso en la corriente discursiva.

El reto que propone el deseo de captar el instante mediante la escritura, y la paradoja que lo acompaña –el lenguaje es diacrónico mientras que el tiempo es sincrónico– decanta en la siguiente reflexión de la narradora: “para falar do instante de visão eu tenha que ser mais discursiva que o instante” (p. 60). Esta acotación metatextual es una manifestación, de varias que aparecen en *Água viva*, que da cuenta de la transformación del acto de narrar en un acontecimiento del relato y, a su vez, sintetiza el epígrafe eliminado de Roland Barthes, donde afirma que la literatura designa su artificialidad.

Esa reflexión de la narradora ayuda a entender, por un lado, su petición de leer su texto como cuando se mira, lo que reactualiza el tópico *ut pictura poesis*, y, por otro,

su exigencia de escucharla de cuerpo entero como si oyese música. La asociación de su texto con esta última potencia el efecto de la simultaneidad entre la escritura y la lectura, en otras palabras, la representación performativa de la primera. En *Água viva* la asociación entre escritura y música ocurre, por ejemplo, aludiendo al jazz:

Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue.

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia (pp. 26-27).

La referencia al jazz incrementa la impresión de simultaneidad debido a que convoca la cualidad performativa de la música, un arte apreciable –aunque no únicamente– al escuchar su interpretación. Además, esa referencia provoca dos efectos más, el primero, que la narradora escribe emulando la improvisación intrínseca al jazz, y, el segundo, que *Água viva* es una “puesta en escena”, una ejecución análoga a un concierto, donde los lectores ocupamos un lugar en la platea. Esta yuxtaposición de dos sistemas de representación ejemplifica lo que Yuri Lotman denominó “el texto dentro del texto”, una de cuyas consecuencias es la intensificación del momento o elemento⁶⁸ lúdico, la cual apreciamos en la mutación de la escritura en pieza jazzística.

Líneas después la analogía entre texto y jazz⁶⁹ se transforma en la metáfora:

O que diz este jazz que é improviso? diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário [...] (p. 27)⁷⁰

⁶⁸ En la traducción al inglés leemos “This condition, above all, intensifies *the moment of play* in the text”, Lotman, “The Text within the Text”, *Op. cit.*, p. 380; mientras que en la traducción al español esa oración se tradujo de la siguiente manera “Esa construcción, ante todo, intensifica *el elemento del juego* en el texto”, Lotman, “El texto en el texto”, *La semiosfera I, Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Cátedra (Frónesis), 1996, p. 103.

⁶⁹ La analogía entre el modo en que escribe la narradora y la ejecución de un músico de jazz convoca otras reflexiones sobre el estilo, por ejemplo, cuando pondera las diferencias entre la pintura y la escritura concluye que “a vida é outra. Tem um estilo subjacente” (p. 78).

⁷⁰ La versión *Objeto cortante* tiene la siguiente variación de este párrafo: “Estou é improvisando. Que mal tem isto? eu improviso como no jazz improvisam a música. Aliás o que escrevo é como se fosse aquele indizível da música. A música diz e diz e diz e há certa angústia no querer dizer e não poder”, Lispector, *Objeto cortante*, *Op. cit.*, p. 4.

La narradora introduce la explicación de su escritura convertida en jazz por medio de la pregunta, lo que coloca el texto consecuente en un nivel metatextual. Su exégesis consiste en la descripción de una escena de infierno y tortura, que exige, a su vez, la interpretación de sus deseos ocultos. Nótese la prosopopeya, la escritura-jazz *dice*, adquiere una voz que describe escenas, lo cual ejemplifica la intermediación de la música entre la pintura y la escritura, esto es, el paralelo de que siempre y cuando sea tácita la presencia de la palabra en el sonido musical, aquello que ha sido plasmado en el lienzo resistirá ser puesto en palabras.

En *Água viva* la transformación del texto en una pieza jazzística no es la única metáfora musical aplicada a la escritura, existen varias y se reiteran constantemente en la obra, por ejemplo, la narradora se describe a sí misma: “Estou sendo antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários” (p. 33); también hallamos en el texto préstamos del campo semántico de la música (allegro, música de cámara, largo majestoso), alusiones explícitas a Wolfgang Amadeus Mozart (p. 20), al ballet *El pájaro de fuego*, de Igor Stravinsky (p. 65), y la referencia velada, por ejemplo, a Paul Hindemith, compositor alemán.⁷¹

Al comentario metatextual de la narradora sigue el relato de la experiencia de esa escritura. Declara que al expresar sus deseos ocultos logra una belleza orgiástica y modela una selva con las palabras, consecuencias que le provocan placer. En este relato breve no existe una alusión explícita a la música; sin embargo, el referente musical está presente, porque esa narración y la exégesis que le antecede son incorporadas mediante la metáfora “este jazz”, lo anterior se afianza en las otras referencias musicales que se leen en *Água viva*.

⁷¹ En la primera versión mecanografiada de *Água viva*, se citan los nombres de los compositores Georg Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach y Antonio Vivaldi; mientras que al compositor Claude Debussy se le refiere la segunda versión, véase, Lispector, *Objeto gritante*, *Op. cit.*, y *Objeto cortante*, *Op. cit.*

Si el texto se ha convertido en una pieza jazzística, se puede inferir que se asemeja a una partitura y que leerlo equivale a su audición. Este razonamiento remite a la distinción entre artes autográficas y alográficas planteada por Nelson Goodman en *Languages of Art*. El filósofo norteamericano ubica a la pintura entre las primeras y las definió como aquellas artes cuya composición únicamente precisa un primer momento, son productoras de objetos únicos, por lo tanto, pueden ser falsificadas; mientras que la música y la literatura pertenecen a las segundas. A diferencia de la pintura, una pieza musical requiere dos momentos de realización, la terminación de la partitura y su ejecución. Desde la perspectiva de Goodman, una obra literaria sólo necesita el momento de redacción, ya que la lectura no corresponde al momento de la ejecución en la música, no obstante, se trata de una arte alográfica debido a que el texto acabado no es un objeto único, su reproducción no significa su falsificación.⁷²

Aunque Nelson Goodman negó explícitamente la equiparación entre la ejecución de una partitura y la lectura de un texto literario, al reconocer en ambas artes una característica común, no producir objetos únicos, la coincidencia en la performatividad se antoja posible, sobre todo después de leer *Água viva*. En la obra de Lispector la transformación del texto en pieza musical se prolonga, es decir, se convierte en una metáfora hilada⁷³ y se aprecia cuando la narradora le promete al interlocutor: “De vez em quando te darei uma leve história – ária melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareia na minha nutridora selva” (p. 37-38).

⁷² Nelson Goodman, “Art and Authenticity”, *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Indian, Hackett, 1976, pp. 113-115

⁷³ “Aquella isotopía ajena al contexto principal, que en la figura aislada permanece como algo virtual, en la metáfora hilada se manifiesta al multiplicarse los tropos derivados de un mismo campo semántico”, Pimentel, “La metáfora en la proyección del espacio diegético”, *El espacio en la ficción*, *Op. cit.*, p. 99.

Interludio teórico: música y literatura

Durante la lectura de *Água viva* encontramos alusiones a la música mediante palabras que pertenecen al campo semántico de ese arte (“antimelódica”, “harmonía”, “ária”, “cuarteto de cuerdas”) o la referencia a estilos musicales (jazz), obras (*El pájaro de fuego*) y compositores (Mozart). Dichas alusiones y el objetivo de realizar una lectura intermedial de ese texto en relación con el tiempo precisan, en primer lugar, examinar brevemente las ideas sobre lo que se ha considerado que es la música, posteriormente, revisar la relación entre la música y la literatura en sus aspectos generales y cómo ésta puede ser estudiada.

En la Grecia antigua los pitagóricos definieron la música como un arte inmaterial, espiritual y que, por tanto, afectaba al alma:

Las teorías antiguas (pitagóricas, Platón, etc.) parten del estudio de las relaciones básicas que hay entre la longitud de las cuerdas en los intervalos musicales, principalmente aquellos que dan lugar a las diferentes gamas; la música entonces aparece como fundamentada en una teoría de los nombres (lo que dentro de una perspectiva platónica podría equivaler a las Ideas). Esta, tradición prolongada por San Agustín, se asienta en la Edad Media, en la que la música es una de las siete artes liberales, aquella en la que prevalece lo espiritual (esto no se aplica al que ejecuta la música).⁷⁴

Hasta la revolución copernicana prevaleció la idea de que la música terrestre imitaba los patrones de la música divina, la armonía del universo.⁷⁵ Sin embargo, fue durante el siglo XIX cuando se formuló la teoría expresionista del arte, la cual afirmaba que “la belleza en [la] música depende de la representación fiel de las emociones de su creador”;⁷⁶ por otra parte, el surgimiento del movimiento romántico en Alemania contribuyó a que la música ascendiera entre las artes como un modelo de expresividad

⁷⁴ Etienne Souriau, *Diccionario Akal de estética*, s. v. “Música”, Madrid, Akal, 1998.

⁷⁵ David Lindley, “Literature and Music”, *Encyclopedia of Literature and Criticism*, London, Routledge, 1990. p. 1005.

⁷⁶ Ted Honderich, *Enciclopedia Oxford de filosofía*, s. v. “Música”, Madrid, Tecnos, 2001.

artística.⁷⁷ No obstante, teóricos y artistas reaccionaron en contra de la teoría expresionista, entre ellos estuvieron el musicólogo austriaco Eduard Hanslick y el compositor ruso Igor Stravinsky.⁷⁸

El debate entre aquellos que reconocen en la música un medio de comunicación y sus detractores continuó durante todo el siglo XX bajo diferentes formas. Una variante de la primera vertiente se encuentra en la afirmación del semiótico finlandés Eero Tarasti:

No object or thing has any existence for us unless it means or signifies something. Music thus mediates between values be they aesthetic, ideological, or whatever – and fixed, ready-made objects. In fact, music as a sign provides an ideal case of something meaningful and communicative, and thus of something *semiotical* par excellence.⁷⁹

Tarasti reconoce en la música un arte comunicativo y representacional porque es un signo, en la medida que representa algo para alguien. Apoya su afirmación en que, al igual que signos de otro tipo, los significados musicales dependen del contexto⁸⁰ y en que la música es la consecuencia de otros signos,⁸¹ por ejemplo, de otras obras artísticas. Ahora bien, una síntesis de la vertiente anticomunicativa se halla en la *Routledge Encyclopedia of Philosophy*:

If a work of music is not a physical entity, what is it? There are four views on this question with some currency, three of which hold that a musical work is some variety of abstract entity. The first is that a musical work is a set or class of performances. The second is that it is a universal or pure type, such as a sound structure or pattern. The third is that it is a mental rather than an abstract entity, something existing properly in the minds of composers as well as perhaps their interpreters and audiences.⁸²

La concepción anticomunicativa de la música es heredera de la espiritualidad identificada por san Agustín, por eso las perspectivas performativa, estructuralista e intelectualista, descritas en *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, coinciden en que la

⁷⁷ Philip Alperson, Introduction, *What is Music?*, Philip Alperson (ed.), University Park, Pennsylvania, 1994, p. 7 Véase también Dolores Castrillo y Francisco José Martínez, "La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche", en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (1996), v. 1, pp. 367- 376.

⁷⁸ Remito al lector a Steven Paul Scher, "Literature and Music", en *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)*, Amsterdam, Rodopi, 2004, pp. 178-179. Véase también Honderich, s. v. "Música".

⁷⁹ Eero Tarasti, "Is Music Sign?", en *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin-New York, 2002, p. 4.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁸¹ *Ibid.*, p. 7.

⁸² *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Edward Craig (ed.), t. 6, s. v. London, Routledge, 1998, "Music, Aesthetics of".

música es una entidad abstracta, en virtud de la cualidad intangible del sonido. La cuarta perspectiva descrita resume una aproximación más cercana a los estudios culturales:

And the fourth is that a musical work is a qualified or contextualized type, akin to other products of culture in being creatable and bound to specific persons, times and places of origin. Finally, it is also possible to take an eliminativist view of musical works, denying that there really are any such things, and recognizing only scores, performances, intentions and associated practices.⁸³

En la última parte de la síntesis enciclopédica se describe una quinta perspectiva sobre la música con base en el estudio de las prácticas sociales. El trabajo de Richard Leppert, sobre las representaciones pictóricas de la música, corresponde a este enfoque. En la introducción a su libro *The Sight of Sound* presenta su tema de la siguiente manera: “The conjunction of music and the body, especially the function of musical practices as representations through which the history of the body is produced”.⁸⁴ Esta perspectiva y su concretización en el trabajo de Leppert atraen no sólo por la centralidad otorgada al cuerpo, sino porque aceptan, asumen y trabajan con la ambigüedad inherente a la música. El autor lo advierte al comentar el cuadro *A Music Party (Allegory of Fidelity in Marriage)*, de Jan Mirensse Moleaner:

Art music is *the* metaphor by which to delineate this desideratum; after all, its several socio-cultural roles were commonly conflicted. It served as the sonoric simulacrum for order and disorder, arousal and calm, mind and body, and so forth. Sound in its abstraction is by itself semiotically difficult to control, though socially and culturally it is essential to control as it is those of any other form of human expression and communication. The semantic ambiguity of music can never be totally overcome, but reference to the sight of musical practices can often channel it sufficiently to connote acceptable meanings. In this respect, specific visual reference to music’s semiotic ambiguity is ideologically more useful than denying the existence of dichotomy, for acknowledging it both identifies the problem and presents the solution. The musical problem is inevitably important in this regard because it stands in for larger questions about the construction and maintenance of society.⁸⁵

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Body*, Berkeley, University of California, 1993, p. XX.

⁸⁵ Leppert, “Music as a Sight in the Production of Musical Meaning”, *Ibid.*, p. 7.

Para Leppert la representación pictórica de la música en *A Music Party* satisface el deseo de indicar un comportamiento ambivalente a la esposa del hombre que encargó el cuadro: ser sexualmente moderada con otros hombres y sexualmente activa con su marido; representación posible porque la música posee una ambigüedad de índole semiótica que se aprecia en las diferentes y contradictorias definiciones que de ella se han elaborado históricamente. La música favorece y resiste significados varios y contradictorios, por una parte, debido a su relación con las clases sociales, las creencias religiosas y las relaciones de poder entre los géneros;⁸⁶ por otra, a causa de su asociación con el amor y la sexualidad.⁸⁷

Al igual que las ideas sobre la música, la relación entre ésta y la literatura tiene una historia extensa, imitando a Wendy Steiner y su reconstrucción de la historia de la analogía entre pintura y literatura, podríamos remontarnos a la Grecia antigua para rastrear algunas de sus primeras formulaciones. Sin embargo, por el objetivo y los límites de este trabajo no lo haré.

Mi reconstrucción de esa relación comienza en el Renacimiento y el Barroco, entonces, la música con palabras se consideraba superior a la música instrumental. Fue hasta el siglo XVIII cuando esta última ganó prestigio y comenzó a valorarse en virtud de lo que la poesía buscaba con mayor intensidad: “expresar el intangible proceso del sentimiento y la emoción”.⁸⁸ En ese mismo siglo comenzó y culminó el proceso de transferencia de una poesía basada en el modelo de la pintura hacia una poesía amparada en el modelo de la música, que caracteriza la estética del Romanticismo.⁸⁹

⁸⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁸ Lindley, *Op. cit.*, p. 1006. La traducción es mía.

⁸⁹ Remito a la presentación de este proceso que hace Gerry Smith, “All Art Constantly Aspires Towards the Condition of Music’: The Music-Novel in Theory and Practice”, en *Music in Contemporary British Fiction. Listening to the Novel*, MacMillan, Hampshire, 2008, pp. 15-56.

La tradición filosófica alemana fue particularmente importante en este proceso porque, según Gerry Smyth, introdujo la idea de la música pura:

[...] the profoundly influential idea of 'pure' or 'absolute' music during the early years of the nineteenth century. This amounted to a conviction that the best, the most effective, and the most truthful music disdained extra-musical programmes of functions of any kind but was autonomous and sufficient unto itself; further, that such music – devoid of a meaning reducible to mere words – provided access to the meaning of existence through the act of unmediated contemplation.⁹⁰

Asimismo, Smith comenta que esta idea contraviene el criterio de utilidad de la burguesía.⁹¹ La afamada cita de Walter Pater, enunciada en 1877, destaca como punto culminante de este proceso:

All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other works of art it is possible to distinguish the matter from the form, and understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. That mere matter of a poem, for instance –its subject, its given incidents or situation; that the mere matter of a picture– the actual circumstances of an event, the actual topography of a landscape– should be nothing without the form, the spirit, of the handling; that this form, this mode of handling, should become an end in itself, should penetrate every part of the matter: – this is what all art constantly strive after, and achieves in different degrees.⁹²

Para el crítico inglés la música es el arte perfecta, porque realiza el ideal artístico de la identificación total entre la forma y el contenido, el fin y el medio, el tema y la expresión. En consecuencia, Pater designa como una labor principal de la crítica de arte determinar el grado en que cada obra de arte se aproxima a la música.⁹³ La cita de Pater antecede a la aseveración de Michel Seuphor que funciona como epígrafe de *Água viva*, asociación y coincidencia que comentaré más adelante.

Asimismo, otro factor importante en el proceso de emergencia de la música como modelo artístico lo identificó Wendy Steiner en la refutación de Lessing al tópico *ut pictura poesis*, porque contribuyó a que el concepto de imitación perdiera valor dentro de la teoría estética del Romanticismo y a que la música adquiriera una mayor

⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Walter Pater, "The School of Giorgione", *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, New York, Barnes and Noble World Digital Library, 2002, pp. 133- 134.

⁹³ *Ibid.*, p. 137.

jerarquía. La importancia de esta última para la estética romántica es, según Steiner, una reactualización de la sentencia *la pintura es 'poesía muda' y la poesía una 'pintura hablante*, de Simónides, porque:

Si Schlegel entendió verdaderamente que la conexión entre la pintura y la literatura era paralela a la que plantea entre la literatura y la música [la música acompañaba a la poesía], entonces significa que las ve en una relación de acompañamiento más que de similitud. Y de hecho la similitud iba a ser la noción predominante para la conexión interartística en el siglo pasado.⁹⁴

De este modo, durante el siglo XIX la analogía entre literatura y pintura perdió importancia, mientras que “la música se convierte en el arte frecuentemente señalado por su profunda afinidad con la poesía”.⁹⁵ La afinidad entre la literatura y la música se concreta, en ese mismo siglo, a partir de la devaluación del concepto de imitación (“si una pintura parece lo más cercano a la imagen en espejo del mundo exterior, la música, entre todas las artes, es la más lejana”⁹⁶) y de la premisa romántica de que el arte es una “expresión del espíritu individual”,⁹⁷ es decir, el arte era análogo a su autor.⁹⁸

La pérdida de prestigio de las palabras junto con la valoración de la música instrumental derivó en la formulación de la idea de que la música trascendía la mera significación. Deslindada de ésta y relacionada con la expresividad, la música romántica se constituyó en el modelo a seguir, como señalan David Lindley y Paul Scher, para los escritores alemanes Johann Wolfgang von Goethe, Johann Ludwig Tieck, Novalis, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Friedrich von Schlegel –mencionado con anterioridad– y E. T. A. Hoffman, quienes convirtieron en cliché la afirmación de que la música es el lenguaje de las emociones, que comunica los sentimientos del compositor al escucha.⁹⁹ Fue guía también para los poetas franceses Charles Baudelaire, Paul Verlaine y Mallarmé. Asimismo, alentó, en el contexto de las letras escritas en inglés a los

⁹⁴ Steiner, *Art. cit.*, p. 45.

⁹⁵ Abrams, *The Mirror and the Lamp*, p. 50, citado por *Ibid.*, p. 44; véase también Smith, *Op. cit.*, p. 18.

⁹⁶ Abrams, *The Mirror and the Lamp*, p. 50, citado por Steiner, *Art. cit.*, p. 44.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 45

⁹⁸ *Ibid.*, p. 47

⁹⁹ Alperson, Introduction, *Op. cit.*, p. 8.

simbolistas y a Edgar Allan Poe, posteriormente, ejerció influencia en la poesía de T. S. Elliot, Wallace Stevens y W. H. Auden¹⁰⁰ y en la narrativa de James Joyce, de acuerdo con Gerry Smith.¹⁰¹ Por otra parte, en las letras latinoamericanas reconocemos esa influencia en varios autores, entre otros pienso en Rubén Darío, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Nicolás Guillén, Manuel Puig y Julio Cortázar. No puedo dejar de mencionar *Doktor Faustus*, de Thomas Mann y *La insostenible levedad del ser*, de Milan Kundera.¹⁰²

Sin embargo, algunos artistas del siglo XX reaccionaron en contra de la idea de la analogía entre la obra de arte y su autor, para ellos el arte era impersonal.¹⁰³ Una consecuencia de esta reacción fue la tendencia a pensarlo “como un objeto independiente [de la realidad] con el mismo grado de ‘coseidad’ que los objetos en el mundo”.¹⁰⁴ Así, durante el siglo XX la obra de arte dejó de ser entendida exclusivamente como expresión de la subjetividad del artista, lo cual no significó que fuera considerada, otra vez, una copia de la realidad; como resultado se le reconoció su autonomía con respecto al contexto y a su autor, muestra de ello son las teorías formalistas y estructuralistas del arte y del texto literario.

Las características de la música tanto como de la literatura que establecieron su afinidad y han consentido su permanencia están sintetizadas en el ensayo “Literature and Music” de Steven Paul Scher:

[...] music and literature are viewed as closely akin, because they both are auditory, temporal, and dynamic art forms [...] Without the auditory quality inherent in both music and literature, for example, imitative experiments with word music would be inconceivable.¹⁰⁵

¹⁰⁰ Lindley, *Op. cit.*, p. 1007.

¹⁰¹ Gerry Smith, *Op. cit.*, pp. 15-56.

¹⁰² Sobre Milan Kundera véase Stephen Benson, “Polyphony and Musical Value in Bakhtin and Kundera”, *Literary Music. Writing Music in Contemporary Fiction*, Hampshire, Ashgate, 2006, pp. 69-87.

¹⁰³ Steiner, *Art. cit.*, p. 47

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 48

¹⁰⁵ Scher, *Op. cit.*, p. 182.

Otro aspecto en común es el sonido organizado como materia fundamental; sin embargo, la analogía sugerida encuentra su límite en la falta de equivalencia de cualquier unidad musical de sonido con la palabra y viceversa; según el crítico alemán, la segunda tiene connotaciones semánticas que faltan en la primera.¹⁰⁶ Ahora bien, el estudio de esta relación interartística puede realizarse siguiendo la propuesta planteada en el ensayo de Scher, donde se definen tres áreas de interrelación entre las dos artes:¹⁰⁷ “literatura en música”, “música y literatura” y “música en la literatura”. *Água viva* se encuentra en la tercera área, la que aporta elementos para leerla intermedialmente.

La “literatura en música” es el área que compete a las obras agrupadas en la categoría “música programática” (“program music”), Scher define esta última “as instrumental music inspired by or based on ‘a nonmusical idea, which is usually indicated in the title and sometimes described in explanatory remarks or a preface’”.¹⁰⁸ *Don Juan* de Richard Strauss ejemplifica esta categoría, de acuerdo con el mismo autor. Mientras que la nomenclatura “música y literatura” designa un área de interrelación donde se encuentran la ópera, el lied, los oratorios, las cantatas, etc., es decir, se trata de música vocal, que se caracteriza por el vínculo indisoluble entre el texto literario y la composición musical en una sola obra.¹⁰⁹

Ahora bien, la “música en la literatura” es el área que concierne exclusivamente a obras literarias y se caracteriza por la tendencia de las segundas a imitar a la primera. Esas obras tienden hacia la “musicalización” de la literatura o la “verbalización” de la música.¹¹⁰ Para Scher esos textos están compuestos de técnicas que implican, evocan, imitan o se aproximan a la música y, por lo tanto, producen una apariencia verbal

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰⁷ Para Stephen Benson se trata también de “the interaction between two cultural forms”, Benson, Introduction “Music for Reading”, *Op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁸ *Harvard Concise Dictionary of Music*, p. 402 citado por Scher, *Op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁹ Scher, *Op. cit.*, p. 175.

¹¹⁰ “[A]ll these works represent attempts at ‘musicalization’ of literature or verbalization of music”, Scher, “Literature and Music”, *Op. cit.*, pp. 179-180. Remito la definición de ékfrasis de Clüver, *Op. cit.*

análoga a la última.¹¹¹ A partir de la proposición de que existen varias y diferentes posibilidades de que la música sea objeto y elemento de un proceso literario, Scher se concentra en exponer tres de ellas: “word music” (música en palabras), “estructuras y técnicas musicales en obras literarias” y “verbal music” (música verbal).¹¹²

La etiqueta “word music” denomina un determinado tipo de práctica poética, cuyo propósito es imitar o evocar con palabras la cualidad, o sensación, acústica de la música. En las obras generadas por esta poética predomina, por ejemplo, la onomatopeya. Otra característica de estas obras es la presencia de patrones y estructuras de organización del sonido (formas de versificación y figuras retóricas como la aliteración) en su composición para enfatizar elementos tales como el ritmo, el acento y el tono. No obstante, el propio Scher reconoce que los recursos con los cuales se imita el timbre, por ejemplo, de un violín, pueden permanecer ocultos sin la alusión explícita al instrumento emulado.¹¹³

Por otro lado, la presencia de estructuras y técnicas musicales en las obras literarias, a juicio del crítico alemán, se da porque tanto la literatura como la música son artes temporales y dinámicas, es decir, ambas implican una actividad que debe ser realizada en el tiempo, tales como interpretar una partitura, o leer un libro. Scher reconoce dos tipos principales de presencias, la primera, “the adaptation of larger musical structures and patterns”, y la segunda, “the application of certain musical techniques and devices common to both arts”.¹¹⁴ Dentro del primer tipo se encuentran el tema y sus variaciones, la sonata, la fuga y el rondo, mientras que en el segundo se ubican la repetición, la variación, el balance y el contraste.¹¹⁵

¹¹¹ Scher, *Op. cit.*, p. 180.

¹¹² Singlind Bruhn expone las categorías de Alber Gier: música como significante, música como significado y música como referente, Cfr. Bruhn, “Literature and Painting Imitating Music”, *Musical Ekphrasis. Composer Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York, Pendragon, 2000, p. 82.

¹¹³ Scher, *Op. cit.*, pp. 180-182.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 183.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

Finalmente, la posibilidad literaria “música verbal” es definida por Scher de la siguiente manera:

any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‘theme’. In addition to approximating in words an actual or fictitious score, such poems or passages often suggest characterization of a musical performance or of subjective response to music¹¹⁶

Así, esta posibilidad aglutina los textos literarios donde una obra musical, real o no, sea el tema; los cuales también pueden incluir la descripción de una interpretación o de la respuesta a esa experiencia. Por sus características, la “música verbal” es el equivalente de la écfrasis pictórica, es decir, una écfrasis musical.¹¹⁷ A juicio de Scher, la “música verbal” es el fenómeno musicoliterario más genuino, porque

successful attempts to render poetically the intellectual and emotional import and intimated symbolic content of music tend to be less specific and restricting in mimetic aim and thus less obtrusive than direct imitations of particular sound effects or elements of musical form.¹¹⁸

Una escritura de cámara

Água viva de Clarice Lispector se localiza en la tercera área (“música en la literatura”) de la relación entre las dos artes identificada por Steven Paul Scher; en el texto de la escritora brasileña reconocemos la presencia de estructuras y técnicas musicales, ejemplos de “word music” y de “música verbal”, tomemos como primer ejemplo las alusiones al jazz.

La referencia y metáfora con el jazz en la obra son la aplicación de una técnica común a la música y a la literatura; que enfatiza los aspectos temporal y dinámico compartidos por ambas artes. Se trata de dos sistemas sincrónicos, cuyas obras requieren la realización de una actividad, un músico interpreta una partitura y un lector lee un texto, como el crítico alemán lo indica a propósito de la presencia de estructuras y técnicas musicales en las obras literarias. De este modo, por medio de la alusión al

¹¹⁶ Scher, *Verbal Music*, p. 8, Citado en *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁷ Cfr. Singlind Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, Pendragon Press, 2000.

¹¹⁸ *Ibid.*

jazz en *Água viva* se intensifica un aspecto temporal compartido, que redundando en la ponderada impresión de simultaneidad entre escritura y lectura.

Recordemos que en el texto de Lispector, la primera manifestación del uso de una técnica común a las dos artes se aprecia cuando la narradora le pide al interlocutor que la escuche con todo su cuerpo y, así establece un paralelo entre lectura y audición.¹¹⁹ Sin embargo, dentro de este paralelo evidentemente existe un desplazamiento, el cual consiste en que el lector no ocupa el lugar del músico que interpreta: éste le corresponde a la narradora y, por consiguiente, el lector (valga la redundancia) al leer “escucha” la interpretación de ella (no quiere decir que no interprete sino que “ocupa un lugar en el auditorio” y desde ahí recibe la obra y la reinterpreta). Por consiguiente, en la obra de Lispector el efecto de que se asiste a una ejecución musical se reactualiza, primero, cuando a partir de la referencia al jazz la narradora declara que escribe emulando la improvisación intrínseca a ese género¹²⁰ (convoca una “espontaneidad lúdica y técnica”¹²¹) y, después, cuando la metáfora con éste transforma al texto en una pieza jazzística, lo que además remoja la señalada impresión de simultaneidad entre escritura y lectura.

Asimismo, el paralelo entre lectura y audición establecido en *Água viva* sugiere la analogía entre texto y partitura. Esta sugerencia se confirma por la presencia de instrucciones de tempo en la obra de Lispector, tales como “ária melódica e cantabile”, “largo”, “adagio” y “allegro com brio”, que son alusiones textuales genéricas a una partitura en tanto texto, de acuerdo con la definición de “alusión textual”, son “lexemas

¹¹⁹ Brenda Ríos comenta que *Água viva* “se convierte en una invitación a escuchar”, *Ibid.*

¹²⁰ En las dos versiones previas de *Água viva* leemos alusiones al jazz, una de las primeras aparece sin cambios y en la misma página en ambos textos: “Estou é improvisando. Mas que mal tem isto? Eu improviso como no jazz improvisam a música. Aliás estou tentando escrever o indizível da música. A música diz e diz e diz e há certa angústia no querer dizer e na verdade de não falar”, Lispector, *Objeto gritante*, *Op. cit.*, p. 4, y Lispector, *Objeto cortante*, *Op. cit.*, p. 4. Mientras que solamente en la segunda versión aparece la siguiente alusión: “A improvisação do perdido é improviso do momento. Como os que tocam jazz e —enquanto tocam mesmo— vão improvisando variações e transformando por conseguinte a música já escrita e já ensaiada”, *Ibid.*, p. 106.

¹²¹ Brenda Ríos, “En la punta de la palabra”, *Del amor y otras cosas que se gastan por el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector*, México, CONACULTA (Fondo Editorial Tierra Adentro), Fundación para las Letras Mexicanas, 2005, p. 81.

provenientes de otro texto”, pero integrados a uno nuevo.¹²² En una partitura las instrucciones de tempo marcan la velocidad y el tono de la ejecución, su presencia en *Água viva* ejemplifican lo que Scher define como “word music”, esto es, una imitación o evocación mediante palabras de la cualidad, o sensación, acústica de la música para enfatizar algún elemento sonoro como ritmo, acento o tono. En consecuencia, la presencia de las instrucciones de tempo enfatiza el ritmo y el tono del texto de Lispector.

Sin embargo, la analogía entre texto y partitura se prolonga en virtud de que a una de esas instrucciones de tempo, al “adagio”, está dedicado uno de los trece episodios temáticos de la obra (pp. 39-52), donde se le representa. Esta écfrasis musical es un ejemplo de “música verbal” y se alterna con el episodio del nacimiento de la protagonista, justo después de que la narradora anuncia que ha nacido, advierte que un adagio habrá de comenzar: “Vou fazer um adaggio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco” (p. 47).

Un adagio se caracteriza por ser un movimiento musical lento, por ello la narradora solicita una lectura acorde, “devagar”. El énfasis en el ritmo lento continúa al unirse el nacimiento y el adagio cuando la narradora refiere una canción de cuna africana, a la cual siguen dos referencias más, primero, a una canción de amor no correspondido (que remite a la relación de la narradora con su ex amante) y, después, a otra para arrullar elefantes. Ambas comparten la lentitud con el adagio y lo desarrollan. Este episodio se complejiza aún más por el cruce interartístico entre la música y la pintura:

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome. Mas eu

¹²² Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, *Art. cit.*, p. 224.

me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranqüilo adaggio (p. 48).

La narradora pinta y canta para no mantenerse callada ante el hambre que padecen otros seres humanos. Las respectivas descripciones de su pintura y su canto exhiben cruces interartísticos: por un lado, se trata del proyecto de un fresco pintado “em adagio”; por otro, su canto es “fosco e negro”, oscuro, sin brillo, triste y sombrío. Apreciamos un intercambio de atributos entre la pintura y la música en ambas descripciones: mediante esta operación metafórica la pintura se convierte en una experiencia musical y, a su vez, la música se transforma en una experiencia pictórica.

El episodio de la representación del adagio finaliza cuando la narradora explica la elaboración de un perfume:

Ganhei dama-da-noite que fica no meu terraço. Vou começar a fabricar o meu próprio perfume: compro álcool apropriado e a essência do que já vem macerado e sobretudo o fixador que tem que ser de origem puramente animal. Almíscar pesado. Eis o último acorde grave do adaggio (p. 49).

El final consiste en una sinestesia entre el oído y el olfato, con base en que el sonido así como el olor comparten la cualidad de ser intangibles. De la misma dama de noche florece otra sinestesia que asemeja sabor y sonido:

O ar é “it” e não tem perfume. Também gosto. Mas gosto de dama-de-noite, almiscarada porque sua doçura é uma entrega à lua [...] Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas. Quanto a música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo (p. 51).

La sinestesia implanta un paralelo entre degustación y audición; ambas experiencias requieren la participación de un elemento que las detone, un alimento o un instrumento musical que estimule el órgano correspondiente, la lengua o el oído. No obstante, la narradora de *Água viva* agrega que la música existe dentro y fuera de ella, lo que, por una parte, reactualiza el tópico de la música como un arte inmaterial enunciado en el epígrafe y, por otra, ejemplifica, como la representación del adagio, a la

“música verbal”, porque en esa acotación se describe una experiencia de la música, donde ésta se convierte en metáfora del mundo interno de la narradora. De este modo, sus sensaciones, emociones y pensamientos adquieren un volumen sonoro, que está compuesto de al menos dos capas, una música interna que sirve de fondo al pensamiento de la narradora y, a su vez, detrás de ambos está el corazón palpitando rítmicamente. La referencia a la música convoca dos acepciones del verbo “bater”, latir y golpear, la última remite a los instrumentos de percusión. Así, la noción de ritmo se dilata, porque está en la música y la poesía, como en la base de la vida.

Esta descripción de la experiencia musical interna contiene la expresión “atrás do pensamento”, la cual funciona como un motivo en *Água viva*. Aparece por primera vez cuando la narradora señala los límites miméticos entre la pintura y la escritura:

Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica *atrás do pensamento*. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo [...] (p.17).¹²³

El motivo se repite constantemente en el texto, por ejemplo, en el episodio del adagio, siempre asociado a la actividad artística: “Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és” (p. 33). La aparente obviedad de indicar que la pintura no tiene palabras se articula con el epígrafe y reactualiza el tópico “la pintura es ‘poesía muda’ y la poesía una ‘pintura hablante’” de Simónides de Ceos, en el sentido de interpretar la sentencia como descripción, es decir, que su pintura es poesía menos la voz.

¹²³ Las cursivas son mías.

Ahora bien, esa carencia de la pintura la ubica en el fondo musical. Ese espacio permanece ajeno al lenguaje, podría tratarse de un estadio pre-verbal,¹²⁴ por ende, remite a la gruta y a su pintura descrita en *Água viva*, en tanto símbolo de lo inconsciente. La inmersión en esa hondura también se advierte en las oraciones con pronombres posesivos en los textos de Clarice Lispector; de acuerdo con Benedito Nunes, ellas expresan la obligación de “aprofundar, pela narrativa, a despeito de sua busca do inexpressivo, a distância entre ser e dizer, entre a imanência e a transcendência, entre a realidade e a linguagem”.¹²⁵

Por otra parte, más adelante en la obra, esa experiencia musical presenta un cruce con la pintura: “Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara” (p. 52).¹²⁶ En él aparece una variante de la primera écfrasis pictórica de *Água viva* (“linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros”, p. 15), pero a diferencia de ella, en esta parte de la obra los trazos pertenecen a una ejecución musical íntima, como lo indica la referencia a la música de cámara, otro ejemplo de “música verbal” en el texto. Simultáneamente esa música adquiere cualidades visuales debido a la metáfora plástica (“traços geométricos”), por consiguiente, remite al contexto pictórico con el que comienza *Água viva*; en primer lugar, a su epígrafe, que conjura las relaciones que se desarrollan entre pintura, escritura y música, esa metáfora insinúa particularmente una analogía entre la música y la pintura, por tanto, alude a la primera parte de ese paratexto (“uma pintura [...] que, como a música”).

¹²⁴ “[...] estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento”, Lispector, *Água viva*, *Op. cit.*, pp. 52-53, 73-74.

¹²⁵ Benedito Nunes, Introdução, en Clarice Lispector, *A paixão segundo GH*, edição crítica, Benedito Nunes coordenador, Madrid, etc., 2ª ed., ALLLCA XX, 1996, pp. 63-65. Remito al tercer capítulo de mi tesis de licenciatura, Reveles Arenas, *Op. cit.*

¹²⁶ La segunda versión mecanografiada del texto de Lispector tiene esta variante: “Que música belíssima ouço no fundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de camara. Música de camara é o modo de expressar silêncio. Muita gente não se dá conta de que atrás do pensamento – está soando música”, Lispector, *Objeto cortante*, *Op. cit.*, p. 15.

En segundo lugar, la metáfora plástica aplicada a la música, esto es, la pictorización de la música o la musicalización de la pintura, también remite a la función intermediaria de la música entre la pintura y la escritura que se ha establecido con anterioridad en el texto. La música funciona intercediendo de la siguiente manera: si en ella está implícita la palabra, en consecuencia lo pintado en el lienzo podrá resistir a su trasposición en palabras, es decir, que la música albergue a la palabra es requisito obligatorio para que se realice la trasposición de la pintura hacia la literatura, por lo tanto, es imposible sin la música.

Sin embargo, esa experiencia musical íntima culmina en una dirección opuesta a la mediación de la música, finaliza con una descripción de la escritura como música: “O que te escrevo é de câmara”. La analogía *ut musica poesis* se insinúa al inicio de *Água viva* cuando la narradora establece el paralelo entre lectura y audición, que se reactualiza con las alusiones textuales a la partitura en tanto género, las cuales producen, a su vez, la analogía entre texto y partitura. Del mismo modo, aparece implícitamente cuando la narradora afirma que improvisa como en el jazz. La analogía entre música y escritura se repite consecuentemente:

[...] a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado “leit-motif”. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it. (p. 71).¹²⁷

En esta confesión de la narradora se reitera el motivo de los trazos, a partir del cual se construye el símil que también incluye a la pintura. Cabe señalar que la mención del “leit-motif”, es decir, del motivo conductor en una pieza musical,¹²⁸ pone de manifiesto la ambigüedad y la prolongación de la analogía entre música y escritura y

¹²⁷ En la segunda versión mecanografiada de *Água viva* se halla otra versión de esta confesión: “Agora estou com medo. Porque vou dizer uma coisa. Espero que passe o medo. Passou. É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado ‘leit-motif’. Quero na música os traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que entendo. É puro ‘it’. Meu ser bebe estes sons e levemente embriaga-se”, Lispector, *Objeto cortante*, *Op. cit.*, p. 45.

¹²⁸ *Diccionario Oxford del la música*, s. v. “Leitmotiv”.

ejemplifica otra presencia de una técnica común a las dos artes. De acuerdo con Steven Paul Scher, el leitmotiv es una técnica de repetición de origen ambiguo, patrimonio tanto de la música como de la literatura. En el primer ámbito, según el crítico alemán:

The term itself was coined by the Wagnerite critic Hans Wolzogen to denote the recurring musical themes (*Grundthema* was Wagner's own designation) attached to characters, objects situations and ideas that together form the associative network underlying the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*.¹²⁹

Mientras que en el segundo Scher explica: “the technique in literature can be traced back to the principle of formulaic repetition evident in the Homeric *epitheton ornans* and has been reined and employed in epic tradition ever since”.¹³⁰ Por lo tanto, para Scher, el leitmotiv es una técnica que mancomuna a la música y la literatura y, desde su perspectiva, puede ser usado “análogamente” en obras de los dos ámbitos.¹³¹ Por otra parte, Gerry Smith considera que el leitmotiv como técnica literaria se desarrolló siguiendo el ejemplo de su transformación en las obras de Wagner en el siglo XIX.¹³² Ambos críticos toman como base de su exposición la definición de leitmotiv de Calvin S. Brown:

a verbal formula which is deliberately repeated, which is easily recognized at each recurrence, and which serves, by means of this recognition, to link the context in which the repetition occurs with earlier contexts in which the motive had appeared. Perhaps we should add that in both music and literature the Leitmotiv has to be comparatively short and must have a programmatic association – must refer to something beyond the tones or words which it contains.¹³³

Así, brevedad y recurrencia son las características que definen a un motivo musical y literario, justo las que posee el motivo de los trazos en *Água Viva*, por lo cual su repetición ejemplifica, de acuerdo con Scher, la presencia de estructuras y técnicas

¹²⁹ Scher, “Literature and Music”, *Op. cit.*, p. 185.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Gérard Genette escribió al respecto “the Wagnerian practice of leitmotif which may allow the score to deliver a message parallel to that of the poem”, Gérard Genette, “Songs without Words”, *Essays in Aesthetics*, Nebraska, University of Nebraska, 2005, p. 94.

¹³² Smith, *Op. cit.*, p. 49

¹³³ Calvin Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, The University of Georgia Press, 1948, p. 211, citado por Scher, *Op. cit.*, p. 185, Smith, *Op. cit.*, p. 49.

musicales en obras literarias, específicamente la aplicación de técnicas y mecanismos musicales comunes a las dos artes. Un ejemplo más del mismo tipo se encuentra en la reiteración de la frase “atrás do pensamento” en el texto.

Sin embargo, por la pertenencia del “leitmotiv” a los dos ámbitos, la presencia de esa palabra genera ambigüedad en la obra de Lispector, podría referirse tanto a la música como a la escritura y, de igual modo, formar parte de un comentario metatextual sobre ambas prácticas artísticas, es decir, que a la narradora le cansa la repetición, más adelante confiesa que rechaza el tema y la melodía. De este modo, está expresando una crítica hacia ciertos recursos artísticos.

Por otra parte, el motivo de los trazos tiene un origen pictórico, transita hacia la música y pasa por la escritura para regresar a su primer ámbito, pero transformado porque ha realizado la equiparación y convergencia de las tres artes en *Água viva*. Jacineide Travasso y Carlos Mendes de Sousa glosan este efecto. Para la primera, “en la escritura se sincronizan lo audible, lo visible y lo enunciable”, es decir, la música, la pintura y la escritura¹³⁴ y concluye su artículo afirmando que, al leer *Água viva*, “estamos diante, não só de uma *ut pictura poesis*, mas também de uma *ut musica poesis*”.¹³⁵ Mientras que para el segundo, a la progresiva identificación y disolución de los límites entre la pintura y la escritura se suma la música, operación artística que él mismo explica al señalar que en la obra:

Tudo converge para a junção dos três domínios artísticos [...] numa confluência onde se vai encontrar aquilo que equivale ao “it”. Esta convergência contém em si um impulso desterritorializador; pretende figurar-se uma expressão mental num horizonte que implique os movimentos da transversalidade das expressões tradicionalmente codificadas.¹³⁶

¹³⁴ Travasso, *Art. cit.*, p. 226. La traducción es mía.

¹³⁵ Travasso, *Art. cit.*, p. 229. Remito también al trabajo de Brenda Ríos, donde la autora aborda la estrecha relación entre la literatura y la música en *Água viva*. Aunque a propósito de la obra afirma que “escribir como hacer música [es] una idea bastante atrayente”, no llega a proponer, como lo hace Jacineide Travasso, la relación analógica. Ríos, “En la punta de la palabra” y “Literatura de lo inefable”, *Op. cit.*, pp. 78-80, 141.

¹³⁶ Mendes de Sousa, *Art. cit.*, p. 302.

Aunque ambos críticos analizan los cruces interartísticos en el texto, así como interpretan y señalan la importancia de estos en relación con su epígrafe, no recuperan este elemento paratextual en sus respectivos análisis para profundizar en su lectura, elemento que, por otro lado, sintetiza las relaciones interartísticas que se despliegan en *Água viva* como lo he afirmado antes.

La figuración de lo innombrable

El conjunto de alusiones, analogías, comparaciones y símiles entre las tres artes remite constantemente al epígrafe de la obra de Lispector que, por una parte, conjura la posibilidad de la trasposición de un sistema de representación a otro, propone una pintura no figurativa, independiente de cualquier narración y promulga como modelo a la música. Por otra, parece responder a la sentencia de Walter Pater (“All art constantly aspires towards the condition of music”). Desde esta perspectiva y debido a su contexto de procedencia, el libro *Abstract Painting* de Michel Seuphor, esta afirmación declara que la pintura abstracta cumple con los requisitos artísticos que el crítico inglés reconocía en la música (identificación total entre forma y contenido, fin y medio, tema y expresión). De esta manera, el epígrafe anuncia la existencia de una pintura que logra el estatuto artístico de la música.

Sin embargo, *Água viva* rebasa su paratexto, el eje es desplazado y sustituido, puesto que la literatura, ya no la pintura, aspira a ser como la música. La narradora, pintora ella, sustituye el medio, pero no el propósito: desea una escritura que sea música, que no narre, ni describa, una escritura casi sin escritura; pero, a diferencia del proyecto del arte abstracto que separa pintura y lenguaje, en *Água viva* se unen. Mendes de Sousa reconoce “[um] desejo de reinventar, de procurar novos significados, novos sentidos para as realidades, além da forma como elas nos são apresentadas”¹³⁷

¹³⁷ *Ibid.*, p. 301.

en la difuminación de las fronteras y diferencias entre pintura, escritura y música que ocurre en el texto. El crítico brasileño llega a tal conclusión cuando comenta este párrafo:

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. Às vezes escorro pelo muro, em lugar onde nunca bate o sol. Meu amadurecimento de um tema já seria uma ária cantabile – outra pessoa que faça então outra música – a música do amadurecimento do meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato. Mas que fato tem uma noite que se passa inteira num atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre “outras coisas”, não mudam de assunto – são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia (pp. 86).

La narradora pregunta a su interlocutor si califica de “abstracto” su discurso, asimismo, confiesa que rechaza el tema y la melodía, lo que prolonga la analogía entre música y escritura. Según ella, si aceptase al primero, convertiría a su discurso en un aria cantabile, pieza para una voz; para evitarlo su escritura antecede al tema. Inmediatamente después niega la existencia de lo “abstrato” en su discurso – aunque es difícil determinar qué abarca el pronombre *isso* – y confirma la presencia de “o figurativo do inominável” en él. Mendes de Soussa reconoce que en la palabra *abstrato* de ese párrafo de *Água viva* se presenta:

[...] a interpenetração do plástico com o musical e o com o gráfico joga-se com o sentido do termo abstrato, no modo como ele se associa na linguagem carente ao falar; dir-se-ia que se faz equivaler a voz indefinida do falante à abstração no desenho e a sua correspondência no plano musical [...]¹³⁸

Para el crítico brasileño, dicha palabra establece un paralelo entre una escritura sin referente, la pintura abstracta y la música, quizá, instrumental. No obstante, para determinar el uso de la palabra *abstrato* en *Água viva* no sólo falta atender al epígrafe y

¹³⁸ *Ibid.*, p. 300.

su contexto de procedencia, sino también consultar otros textos de la escritora. En este trabajo me limitaré a algunos textos reunidos en *A descoberta do mundo*. Entre los primeros está el escrito titulado “Abstrato é figurativo”, donde la escritora explica su noción: “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamava de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”.¹³⁹ De este modo, para Lispector la palabra “abstrato” nombra la representación de una realidad existente, pero difícilmente perceptible.¹⁴⁰ Por consiguiente, las obras artísticas que exhiben esta cualidad artística poseen modelos, referentes externos. La idea se repite en *Objeto gritante*, la segunda versión preliminar de *Água viva*, e integrada a un párrafo más extenso:

Estou pensando em silêncio. Pensando-sentindo o seguinte: *tanto em pintura como em música e literatura tantas vezes o que se chamava de abstrato parece-me apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil – menos visível a olho nu*. Meu problema é a linguagem, ela não ajuda. Bem sei que o que é o chamado verdadeiro romance. Entretanto ao lê-lo com suas tramas e descrições sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. Entretanto é romance mesmo. Só que o ponto que me guia ao escrevê-lo é sempre uma senso de pesquisa e de descoberta. Não de sintaxe pela sintaxe em si porém de sintaxe que mais me aproxima com que estou sentindo na hora de escrever. Aprofundando um pouco mais – nunca escolhi linguagem. O que apenas fiz foi ir me obedecendo.¹⁴¹

El lenguaje le dificulta representar esa realidad delicada a la narradora de la segunda versión preliminar; en consecuencia, sus novelas no poseen trama, altera la sintaxis y quizá por eso establece la analogía con la pintura y la música (que sí logran esa representación) en su texto. Además de los elementos que la segunda versión aporta para la lectura intermedial de *Água viva*, este párrafo muestra que en un momento, durante su proceso de composición, la narradora compartía características con Clarice Lispector, como la de ser una escritora de novelas no tradicionales.

¹³⁹ Lispector, “Abstrato é figurativo”, 10 de outubro de 1970, *A descoberta do mundo*, *Op. cit.*, p. 492. En la primera versión mecanografiada de *Água viva* se encuentra esta misma explicación, Lispector, *Objeto gritante*, *Op. cit.*, p. 118.

¹⁴⁰ Véase Mendes de Sousa, *Art. cit.*, p.299.

¹⁴¹ Lispector, *Objeto cortante*, *Op. cit.*, pp. 118-119.

En *Água viva* se encuentra modificada la idea de que la palabra “abstrato” nombra la representación de una realidad existente, difícilmente perceptible e irrepresentable por el lenguaje cotidiano y la literatura convencional. Aparece designada por la frase “o figurativo do inominável” en el párrafo citado anteriormente, la cual tiene un antecedente en otro texto de Lispector, “Hindemith” (1969). Se trata de la frase “o figurativo do inaudível”, que nombra otra capacidad artística a propósito de una obra del compositor alemán Paul Hindemith.¹⁴²

Quarteto de Hindemith — por que não aborda ele o tema que descobriu? *Não, caminha encostado à parede, escamoteia a melodia descoberta, anda ao lado, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. Às vezes escorre pelo muro, em lugar onde não bate o sol. Seu amadurecimento já seria outra música — outro compositor faria música do amadurecimento desse quarteto. Ele é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato. Mas que fato tem a noite que se passa inteira num atalho, onde não tem ninguém, e enquanto dormimos? Historia de escuridão tranqüila e de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. O violino de Hindemith não conta sobre, antes se conta, antes se desdobra. Ele não é grave, ele é gravidade. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inaudível. Quase não existe carne no seu quarteto, essa carne que, embora transparente e vulnerável, esta em Debussy, por exemplo. Pena que a palavra nervos esteja ligada a vibrações dolorosas, que “nervos expostos” sejam expressão do sofrimento. Se não, seria quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre “outras coisas”, “não mudam de assunto”— são em si e de si, entregam-se iguais como são. Depois é difícil reproduzir de ouvido a sua música, não é possível cantá-la sem tê-la estudado. E como estudar uma coisa que não tem história? Mas se lembrará de alguma coisa que também esta aconteceu de lado. Terá compartilhado desta primeira existência musical, terá, como em tranqüilo sonho de noite tranqüila escurido com a resina pelo tronco da árvore. depois dirá: nada sonhei. Será que basta? Basta, sim. E sobretudo essa falta de erro. Esse tom de emoção de quem poderia mentir mas não mente. Basta? Basta, sim.*¹⁴³

La frase “o figurativo do inaudível” en “Hindemith” precede a “o figurativo do inominável” en *Água viva*. La primera designa la capacidad artística del violín de Hindemith, en alguno de sus cuartetos (la referencia es genérica), de narrarse a sí mismo y no otro asunto, por eso se desdobra y carece de historia; mientras que la segunda nombra a la cualidad artística de su escritura (“Minha história”) que, como el violín en el cuarteto, carece de historia y hechos, por eso la ubica en la sombra.

¹⁴² Paul Hindemith (1895-1963) fue un compositor alemán, también se desempeñó como violinista, teórico, profesor y director de orquesta, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., Londres, Macmillan, 1980, t. 8, s. v. “Hindemith Paul”.

¹⁴³ Lispector, “Hindemith”, 31 de maio de 1969, *A descoberta do mundo*, Op. cit., p. 349. He resaltado en cursivas las partes que aparecen, algunas con cambios, en el párrafo de *Água viva*, con excepción de “de lado” y “erro”.

El texto “Hindemith” resulta evidentemente un predecesor del párrafo de *Água viva* donde se aborda directamente la temática del arte abstracto convocada por el epígrafe de Seuphor. De su confrontación se advierte que a diferencia del primero, escrito en tercera persona del singular, en el segundo predomina la primera persona, lo que produce un cambio temático importante, la narradora y su discurso sustituyen al cuarteto como eje de la enunciación; esto se nota en el inicio totalmente diferente de ambos, el primero refiere a un cuarteto del compositor alemán y el segundo plantea una pregunta sobre la cualidad no figurativa y de aria del discurso. Otro aspecto divergente es que en el primer párrafo el nombre del compositor es mencionado, mientras que en el segundo párrafo ha desaparecido junto con la referencia al compositor francés Claude Debussy.

A excepción del final, en *Água viva* el párrafo termina con la misma descripción del cuarteto y la prosopopeya de sus cuerdas, pero en la obra leemos una variación del texto “Hindemith”, con la sustitución de “inominável” por “inaudível”. Sobresale también la permanencia de la analogía entre melodía y hecho, la narradora y su escritura rechazan los hechos, como el cuarteto de Hindemith repele a la melodía.

La confrontación del párrafo de *Água viva* con el texto “Hindemith” muestra un momento de la composición de la primera obra y, particularmente, que la descripción del cuarteto del compositor alemán funciona como base del primero,¹⁴⁴ lo que constituye un ejemplo del fenómeno musicoliterario que Steven Paul Scher llama

¹⁴⁴ Habría que determinar el lugar de la variante del párrafo publicada en *Água viva* que se encuentra en *Objeto cortante* con respecto de la versión en “Hindemith”: “Estou lembrando de um quarteto de Hindemith que serviria para este sábado. Por que não aborda ele o tema que descobriu? Não: caminha encostado a parede e escamoteia a melodia descoberta. Ainda de lado neste lugar onde não bate o sol. O amadurecimento do quarteto já seria outra música— outro compositor faria música do amadurecimento deste quarteto. Porque ele é antes do amadurecimento. Como fruta dura e verde. // A melodia seria o ‘fruto’. Mas que fruto tem a noite que se passa inteira num atalho da rua? onde não tem ninguém e enquanto dormimos. Esta música é a historia da escuridão tranqüila e de raiz adormecida na sua forca. É odor sem a agressão do perfume. O violino de Hindemith não conta sobre ele – antes se canta ou mais que se desdobra. Ele não é grave: é a própria gravidade. E em nada disto existe o abstrato. Carne que embora transporte e vulnerável esta em Debussy por exemplo. Para que a palavra ‘nervos’ esteja ligada a vibrações dolorosas e que ‘nervos expostos’ sejam expressão do sofrimento. Senão seria um quarteto de nervos. Escuras cordas que ao serem tocadas não falam sobre ‘outras coisas’ e ‘não mudam de assunto’ –são em si e de si e entregam-se iguais como são. Depois é impossível cantá-los sem te-la estudado. Em compensação ao fato de não se poder reproduzi-la com a voz humana a pessoa porém se lembrará de alguma coisa que também esta aconteceu ‘de lado’. Terá compartilhado desta primeira existência musical e terá como em tranqüilo sonho de noite tranqüila escorrido com a resina pelo tronco da árvore”. Lispector, *Objeto cortante*, *Op. cit.*, p. 65.

“música verbal”, específicamente de la descripción de una obra musical en el texto de Lispector, a lo que también podemos llamar écfrasis musical, a semejanza de la representación del adagio. Así, la mención precisa a Hindemith en el texto predecesor junto con la permanencia, en la versión publicada, de las referencias al cuarteto de cuerdas se articulan con la definición del discurso como una escritura de cámara¹⁴⁵ para comprobar la regencia de la *ut musica poesis* en *Água viva*, siendo la primera la forma artística de mayor jerarquía en el texto.

7. GRITA O DONDE EL TRAZO SE TORNA EXISTENCIA

La música es el modelo de *Água viva*, este ejercicio literario persigue la condición del violín que se despliega en un cuarteto de Paul Hindemith, descrito en el mismo. La narradora de la obra imita ese instrumento y, por consiguiente, se narra a sí misma y a su escritura con una historia mínima (sus pinturas, la sustitución de éstas por las palabras y sus deseos) y casi sin hechos (escribir, detener su discurso y reanudarlo, interpelar a su amante). Todas estas características remiten y reactualizan el epígrafe del texto. Nos dirigen hacia la pintura que tiene como modelo artístico a la música por ejemplo, hacia el impresionismo y al arte abstracto.¹⁴⁶

El paratexto de Michel Seuphor describe una pintura y una música que no comunican pero “evoca[n] los reinos incommunicables del espíritu”; ambas tienen referente, pero no es un objeto de la realidad empírica, sino trascendente. Además, el epígrafe resume la definición de un arte que conduce la imaginación o la memoria hacia los espacios trascendentes. Esta capacidad artística reactualiza el concepto pitagórico de la música como un arte inmaterial y dominio del alma, que san Agustín continuó durante la Edad Media. La noción espiritual de la música está cerca de la idea de la

¹⁴⁵ En páginas previas al párrafo donde se alude el cuarteto de cuerdas de Hindemith, la narradora llama a su discurso cuarteto: “este meu quarteto de cordas” (p. 38)

¹⁴⁶ De acuerdo con Walton, para los pintores: “the obscure yet powerful evocativeness and the fluidity and dynamism of music had great appeal, becoming touchstones in the development of impressionist and abstract art”, Walton, p. 49 citado por Alperson, *Op. cit.*, p. 8.

música pura, autónoma, autosuficiente, cifrada en el paralelo entre el violín de Hidenmith y el discurso de *Água viva*. Según Gerry Smyth desde la última perspectiva el arte sonoro: “provided access to the meaning of existence through the act of unmediated contemplation”,¹⁴⁷ posibilidad enunciada en el epígrafe de Seuphor. Sin embargo, el referente comunicable no implica que la música, o la pintura que la imita, lo sea, por lo tanto, no la opone necesariamente a la teoría de expresividad artística, de ahí que el texto convertido en pieza jazzística exprese: “O que diz este jazz que é improviso? [...] Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos [...]” (p. 27).

Por lo anterior, *Água viva* oscila entre una idea espiritual de la música y otra expresionista; esto sucede porque el modelo del texto posee una ambigüedad semiótica que se aprecia en sus diferentes definiciones, que de cierta manera se sintetizan en la oposición entre expresión y abstracción, música programática y música pura, referencia y autorreferencia, signo y realidad. Por otra parte, la ambigüedad de la obra también se explica en virtud de que su materia, las palabras, está cargada de significaciones. Justo su cualidad literaria evita que *Água viva* deje de ser un texto compuesto de palabras, aunque emule el desempeño musical de un violín, y, por ello, oscila entre el canto y el grito. El requisito indispensable para cantar o gritar es poseer voz y la narradora de *Água viva* decidió escribir para adquirir una:

Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer (p. 28).

Cuando la narradora relata su adquisición advertimos la reactualización de los dos tópicos clásicos de la comparación entre pintura y música junto con un motivo del

¹⁴⁷ Smith, *Op. cit.*, p. 20.

texto. Por un lado, la sentencia “la pintura es ‘poesía muda’ y la poesía una ‘pintura hablante’”, de Simónides de Ceos, emerge cuando la narradora indica que ha adquirido la voz inexistente en la pintura. Por otro, la sentencia *ut pictura poesis* se manifiesta en que la narradora escribe como dibuja, sin un plan a seguir, y en esa comparación reaparece el motivo del “traço”. La falta de método de su actividad artística enfatiza la metáfora previa entre el texto y el jazz, debido a que la ausencia de plan se relaciona con la imitación de la improvisación del último, apuntal con ello la impresión de una ejecución simultánea de la escritura y la lectura.

En *Água viva* una pintora obtiene su voz por medio de la escritura. Este evento reactualiza la sentencia de Simónides en tanto descripción, es decir, la escritura ostenta una jerarquía mayor que la pintura, porque ésta “es poesía menos la voz”.¹⁴⁸ Recordemos que al inicio de la obra le pide al interlocutor que la escuche con todo su cuerpo. Desde el principio del texto también se leen menciones al grito: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica” (p. 13). El grito es un motivo de *Água viva*, bajo la forma de verbo o sustantivo se repite en ella, cabe recordar que el título de la primera versión mecanografiada fue *Objeto gritante*. La misma obra contiene la explicación de esa reiteración y de ese primer título:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente (pp. 91-92).

¹⁴⁸ Steiner, *Op. cit.*, p. 33.

La narradora es un objeto que grita. Esta metamorfosis puede entenderse a partir del epígrafe de Roland Barthes (“não ha arte que não aponte sua máscara com o dedo”) de la primera versión mecanografiada de la obra. Si aceptamos que ese paratexto proviene de *El grado cero de la escritura*, entonces, la condición de objeto de la narradora y de su escritura está relacionada con la situación de la literatura en la modernidad que Barthes comenta, es decir, el desgarramiento de la conciencia burguesa transforma, en este caso, a la novela en una escritura sin signo y neutra; esto se manifiesta en *Água viva* en la designación de su condición de artificio, que se concreta en la obra, por ejemplo, en que el acto de narrar es un evento del relato.

Lúcia Helena Vianna reconoce en ese párrafo la queja de la escritora brasileña ante las exigencias del mercado editorial:

As editoras, querendo aproveitar a crescente projeção do nome da autora no mercado de livros, lhe cobravam uma produção incessante. A escritora queixa-se da reificação a que vinha sendo submetida pelo mercado editorial [...] Parece ilustrar a história exemplar de Marx, que busca fazer o trabalhador compreender que no sistema capitalista o casaco que este produz tem mais significação do que ele, operário, tem de si mesmo. Clarice aprende na pele o sentido do ensinamento marxista sobre o mundo do capital, para o qual o objeto tem prioridade sobre o sujeito.¹⁴⁹

No por casualidad la obra se afilia a la reacción antiburguesa implícita en el contexto romántico que generó la teoría expresionista de la música cuando, por ejemplo, la narradora declara: “Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário [...]” (p. 27). A diferencia de Vianna, desde mi perspectiva, la narradora de *Água viva* no expresa el aprendizaje marxista de Lispector, si es que lo hubo. En mi opinión, la narradora manifiesta la situación de un artista eclipsado por su trabajo, no porque sea explotado al igual que un obrero, sino por estar expuesto a las exigencias del mercado. A esta última

¹⁴⁹ Vianna, Art, cit., s/p.

condición, creo, se refiere Viana; la propia Clarice Lispector la enfrentó debido a su éxito comercial tanto dentro de Brasil como en el extranjero.

Gritar salva. La narradora acepta su condición de objeto si puede gritar. En la segunda versión mecanografiada se lee: “A improvisação equivale a um grito: quero nascer”,¹⁵⁰ en ese momento de la composición de la obra estaban vinculados el grito y la improvisación, preservada por medio de la analogía jazzística en el texto publicado.

Ahora bien, la impresión de que *Água viva* oscile entre el grito y el canto, y viceversa, la provoca el mismo texto, como en el caso del grito, desde su inicio al mencionar el aleluya: “E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém” (p. 4), que se repite durante toda la novela y contribuye a la ilusión de canto. Como he comentado con anterioridad, en esta comparación entre el canto de un pájaro y su discurso, la narradora establece que su escritura no tiene la intención de serlo, escribe desinteresadamente, lo cual ratifica la afiliación de *Água viva* con la reacción en contra de la exigencia utilitarista de la burguesía. Entre las formas bajo las cuales se reitera esta metáfora leemos las siguientes: “canto a passagem do tempo” (p. 28); “te darei uma leve história – ária melódica e cantabile” (p. 37); “Sou africana: um fio de lamento triste e largo e selvático está na minha voz que te canta” (p. 48); “uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro” (*Ibid.*).¹⁵¹ Todas ellas sugieren que en *Água viva* el propósito es crear una canción sin música, una pieza para una voz.¹⁵²

Desde el principio se instaura en la obra el acercamiento y el cruce entre escritura y música mediante las analogías con el canto, el jazz, la partitura y el cuarteto

¹⁵⁰ Lispector, *Objeto cortante*, *Op. cit.*, p. 106.

¹⁵¹ En la primera versión mecanografiada leemos: “Já cantei canção de Haendel e não me lembro qual: era contralto ou mezzosoprano. Isto que estou escrevendo e contralto. E negro-spiritual. Tem cor e velas acesas” p. 42.

¹⁵² A partir de los planteamientos teóricos de Mijail Bajtín, la polifonía, y Maurice Blanchot, la voz narrativa adquiere la forma de una canción ausente. Benson señala que la voz, en tanto elemento constitutivo de la valoración teórica de la narrativa, alberga en sí un componente musical que proviene del vínculo entre voz y canción. Esto último pone de manifiesto una diferencia fundamental entre literatura y música: “sound is precisely what the literary texts lacks, hence the question [...] the sound of the voice as a sign of a clearly present self, for example, felt most keenly in the performance of song [...] If narrative theory cannot, or should not, do without the metaphor of voice, it may be because the idea of a voiceless text coming from nowhere and no one, however correct in conceptual or ethical terms, simply fails to live up to the felt experience of reading a novel”, Benson, *Op. cit.*, p. 9.

de cuerdas. Particularmente, la metáfora entre escritura y canto parte de la posesión de una voz, característica humana factible de funcionar como instrumento musical. La propia narradora cuenta que obtuvo su voz por medio de la escritura, ambos elementos generan otra metáfora:

Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma. O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, *eu te escrevo com minha voz*. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos [...] Estou prestes a morrer-me e construir novas composições. Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam. [...] Não conheço a proibição. E minha própria força me liberta, essa vida plena que se me transborda. E nada planejo no meu trabalho intuitivo di viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto (p. 45).¹⁵³

La narradora no sólo posee una voz, sino que escribe con ella, ahí está la metáfora y con ella desea abolir la diferencia entre escribir y hablar. Asimismo, reitera que no sigue un plan en su labor artística, ya sea pintar o escribir, este motivo aparece junto con el relato de la adquisición de su voz (“este é um exercício de vida sem planejamento”, p. 28) y reaparece con la analogía y metáfora jazzística, por ejemplo, a partir de la mención al último estilo musical, la narradora incorpora en su corriente discursiva el tema de la libertad, como si aquél fuese sinónimo de ésta. La narradora apela a la música para mitigar su miedo a la libertad y la incertidumbre de la dirección que lleva su escritura (que no la tiene, ni lo pretende). Por un lado, ya lo he señalado en el desarrollo del presente análisis, la mutación de la escritura en pieza jazzística intensifica la impresión de simultaneidad entre escritura y lectura, el paralelo entre lectura y audición, porque remite a la cualidad performativa de la música. Por otro, al destacar la improvisación y la falta de plan convoca la espontaneidad no sólo de ese estilo, sino de la vida.¹⁵⁴

¹⁵³ Las cursivas son mías.

¹⁵⁴ En la segunda versión mecanografiada leemos: “A improvisação é o fluir da vida. Só depois que para a improvisação é que se sedimenta a vida”, p. 106.

En *Água viva* encontramos una metáfora complementaria a “escribir con la voz”.

Durante la madrugada, mientras la narradora escucha cantar a la naturaleza, experimenta una revelación:

A natureza em cântico coral e eu morrendo. O que canta a natureza? a própria palavra final que não é nunca mais eu. Os séculos cairão sobre mim. Mas por enquanto uma truculência de corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras pesadas que se atropelam umas nas outras – algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos [...] Na minha viagem aos meus mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemorais: e tenho pesadelos obscenos sob ventos doentios. Estou encantada, seduzida, arrebatada por vozes furtivas. As inscrições cuneiformes quase ininteligíveis falam de como conceber e dão fórmulas sobre como se alimentar de força das trevas. Falam das fêmeas nuas e rastejantes [...] (pp. 45-47).¹⁵⁵

Si en la metáfora previa la narradora escribe con la voz, en este pasaje la naturaleza canta, una planta solloza y la escritura habla por sí sola. No se trata de cualquier grafía, sino de la escritura cuneiforme, la primera que creó el ser humano, por tanto la escritura primera, completa y autosuficiente, cuya iconicidad es total. La metáfora de una escritura hablante reactualiza la sentencia de Simónides “la pintura es ‘poesía muda’ y la poesía una ‘pintura hablante’”. Un texto que habla, o canta, o grita, o por lo menos esa metáfora, manifiesta el deseo de una obra de arte total y, con ello, el deseo de desbordar la frontera entre vida y arte. Wendy Steiner comenta que cuando se interpreta la sentencia como descripción la escritura “tiene sus propias propiedades simbólicas y además la palpabilidad de un medio visible: se convierte en el lenguaje que emana de un cuerpo”, por lo tanto, el texto se convertiría en un ser vivo.¹⁵⁶

En *Água viva* el cuerpo está implicado en el discurso desde su inicio, explícitamente, cuando la narradora describe como una lucha encarnada a la creación artística (“É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma”, p. 14); el cuerpo también está contenido implícitamente en las metáforas que aproximan a la escritura con el canto y a la primera

¹⁵⁵ Las cursivas son mías.

¹⁵⁶ Steiner, *Op. cit.*

con la música. De acuerdo con Roland Barthes, en toda interpretación musical, participa el cuerpo: “The music one plays comes from an activity that is very little auditory, being above all manual (and thus in a way much more sensual)”.¹⁵⁷ Para Barthes la música es muscular, porque no es el sentido auditivo, sino el cuerpo el que produce el sonido y el sentido,¹⁵⁸ por supuesto, todo lo anterior se aprecia en las metáforas musicales de *Água viva*, recordemos su cualidad performativa, así como en aquellas que acercan escritura y grito, porque sólo un cuerpo puede gritar.

Así, la metáfora de la escritura hablante produce la encarnación y la personificación del texto, efecto que obedece al deseo de rebasar los límites entre el arte y la vida:¹⁵⁹

[...] deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación, y los seres humanos, cuyo lenguaje y presencia física combinan una semiosis que apela a todos los sentidos. Una pintura hablante es casi una persona [...] convocaría la “realidad” entera del que la hace y a la vez lo “significaría”, o significaría la realidad en general. Sería lo que Peirce llama un icono, o lo que Derrida denomina un signo con “voz” o “presencia”. El intento de sobrepasar los límites entre un arte y otro es por tanto el intento de disolver (o al menos enmascarar) los límites entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo.¹⁶⁰

Desde el principio la narradora declara que quiere la vida: “obrigo-me a nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece” (p. 18). Cuando describe su escritura como “um exercício de vida” manifiesta el deseo de componer una obra de arte total.¹⁶¹ Ese deseo está conjurado desde su epígrafe en la diferencia principal entre el original (“where the sign becomes being”) y la versión al portugués (“onde o traço se torna existência”), en esa brecha, donde el trazo se torna existencia, ahí se cifra el deseo de ser vida, anhelo de la iconicidad total, una escritura sin signo, un lenguaje divino.

¹⁵⁷ Roland Barthes, “Musica Practica”, *Image Music Text*, s/l, Fontana Press, 1993, p. 149.

¹⁵⁸ Barthes, *Ibid.*

¹⁵⁹ Véase Salomão Khéde, *Op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 31-32.

¹⁶¹ Travasso, *Art. cit.*, p. 227.

A MANERA DE CONCLUSIONES: UNA LECTURA DEL TIEMPO

DEL TIEMPO Y EL INSTANTE: MOSCAS Y LUCIÉRNAGAS

Ante la visión del punto y el instante donde converge el universo el narrador en “El aleph”, de Jorge Luis Borges, enmudece. Más que detallar la desesperación, quiero parafrasearlo: lo que he leído es simultáneo, mi transcripción diacrónica, así es la escritura. Vi la fotografía de un hombre torturado, una representación del amor por Tiziano, las escenas de una película italiana y de otra francesa, vi los ejercicios pictóricos de una escritora y las pinturas de una gruta, del portal de una iglesia y de un espejo que no refleja a nada ni a nadie, vi una Anunciación, una pieza de jazz y otra de cámara. Leí el tiempo.

En *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, y *Água viva*, de Clarice Lispector, leemos el tiempo, la metáfora empleada como título de este trabajo resume el tema común a esas obras, aunque materializado con tenores distintos en cada una. A partir del análisis temático e intermedial expuesto en los capítulos previos, puedo afirmar que en esos textos prima una poética de la temporalidad, pero con trayectorias divergentes. *Farabeuf* obedece a una poética de la evocación, de la nostalgia, obsesionada con el anhelo de revertir el tiempo e inmovilizar un instante, de ahí la presencia de la fotografía, la pintura y del cine en el texto; por su parte, la poética de *Água viva* exige el presente, desea la instantaneidad, obsesionada con tener una voz y ser vida, por ello recurre a la música y a la pintura.

En virtud del tema, el instante, esa mínima fracción de tiempo, constituye el motivo común a esos dos textos. En *Água viva* la narradora desea que en su escritura circulen los instantes como lo ha hecho en sus pinturas; por su parte en *Farabeuf*, mediante la estrategia de los narradores delegados tres instantes vinculados a tres

espacios (la plazoleta de París, el departamento en París y la playa) se repiten, se asocian y se yuxtaponen.

Asimismo, en ambas obras hallamos metáforas parangonables del tiempo: los insectos. En *Água viva* la éfrasis de la pintura de una mañana de domingo recuerda una naturaleza muerta, donde hay fruta, azúcar y moscas, insectos favorecidos por la tradición pictórica para representar lo efímero; posteriormente, encontramos la descripción de una luciérnaga, cuya luz intermitentemente funciona como metáfora del instante y de la propia narradora. Para el caso de *Farabeuf* la recursividad del mismo motivo (insecto, falena, mariposa o avispa) retenido por la mano o apresado por un alfiler alude a la fotografía del suplicio, el instante rodeado por los nueve capítulos del texto. Su repetición, señalé, reitera el deseo de disecar el instante.

En la obra de Lispector y en la de Elizondo, esos seres invertebrados (luciérnaga, insecto, falena, mariposa, avispa) actúan como metáforas del tiempo, específicamente del instante, debido a su pequeñez, fragilidad y rapidez, rasgos que los asemejan a esa mínima fracción temporal. Ahora bien, este motivo exhibe características particulares que dependen del texto donde lo leamos. En *Água viva*, la luciérnaga añade un elemento de luminosidad a la metáfora, se trata de una luz intermitente que expresa, por un lado, la cualidad fragmentaria de los instantes y, por otro, la imperiosa necesidad de ensartarlos con una aguja para hilarlos por medio de un relato que les otorgue significado, como se percató Georges Bataille en *Les larmes d'Eros* ("Un momento sólo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos"¹), y que apreciamos en la relación asociativa entre los fragmentos de *Farabeuf*. La luz

¹ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 210.

intermitente de la luciérnaga es el instante y la narradora de *Água viva*, pero también, en última instancia, el ser siempre fragmentario y en transición.

El análisis del motivo del insecto en *Farabeuf* provoca la emersión de la fotografía del *Leng Tch'e* en tanto eje estructurador de la obra y, además, incorpora el tema de la caducidad del amor. A partir de la relación intertextual de los fragmentos donde se menciona a una mosca, que golpea una ventana, con la película *Senso* distinguimos en ese detalle un detonante de la evocación y una metáfora de la extinción. Si en *Farabeuf* la presencia del insecto estimula la memoria, en *Água viva* podría ser el recuerdo mismo, porque su agilidad y pequeñez lo emparentan con momentos que la narradora compartió con su ex amante y con un estado que ella experimenta; esos momentos y ese estado son casi irrepresentables, se escabullen como pequeños seres alados.

La mosca también representa el amor. En la escena de *Senso* donde ella aparece, el amor es aludido mediante la metáfora del corazón, la que –a su vez– es objeto de otra operación metafórica que convierte al corazón, por ende, al amor en mariposa (“dejaré tu corazón volar tan libre como una mariposa”), otro ser invertebrado, minúsculo y veloz. Sin embargo, en *Farabeuf* la última ha sido eliminada y el significado ha sido desplazado hacia la mosca; el nuevo contexto y la interpretación de su autor (Elizondo escribió: “‘Amor’, según Visconti en *Senso*, es ‘ruido de moscardón que golpea contra los vidrios de la ventana’”) hacen de la mosca una metáfora del amor. Debido a los significados que poseen los insectos en el texto se activa el talante efímero de ese sentimiento y su asociación con la muerte (en su momento comenté que ese insecto es una figuración de la muerte en la tradición pictórica), ni siquiera el amor es eterno, se extingue, porque el tiempo puede ser desafiado, pero no inmovilizado o

sustituido, ni siquiera *Água viva* o *Farabeuf* con todos sus recursos. En consonancia, la narradora de *Água viva* escribe justo después de haberse separado de su amante.

Tanto en *Farabeuf* como en *Água viva* el amor aparece vinculado al tiempo y en los dos textos el ser amado está presente no sólo porque se alude a él sino porque se interpela. Coinciden en el uso de la segunda persona del singular, así que comparten la cualidad apelativa, ante lo cual el lector reacciona, primero, se cree el destinatario, después, se descubre espectador e intérprete. Aunque este recurso funciona de manera distinta, en el primer texto sirve para intentar colmar un vacío de información (el interlocutor tiene que recordar), mientras que en el segundo se usa para crear el paralelo entre escritura, canto y grito.

DE IRREVERSIBILIDAD E INSTANTANEIDAD

Además del tema común, las obras estudiadas en esta tesis coinciden en su acentuada intermedialidad, como ha sido demostrado. Ambas corresponden al tercer tipo del modelo de Tamar Yacobi y Claus Clüver, debido a la presencia en ellas de diversos objetos plásticos, particularmente pinturas. No obstante, difieren ya que en cada obra está presente de una forma determinante otro medio, esto es, el cine en *Farabeuf* y la música en *Água viva*. Estos textos no sólo se distinguen en recurrir cada uno a otro medio distinto de la pintura, sino que ejecutan de manera diferente la inserción de esos referentes plásticos, podemos notarlo al confrontar la écfrasis de la fotografía del *Leng Tch'e* de *Farabeuf* y con la écfrasis de la pintura del portal de *Água viva*.

La écfrasis de la fotografía de la tortura se distingue porque una reproducción del objeto descrito forma parte del texto. Por un lado, su presencia acentúa la importancia de la fotografía en tanto origen de la organización de la obra y enfatiza su cualidad de

representación del instante, por otro –en mi interpretación– su inclusión obedece al deseo de vencer esa imagen inquietante.

Por su parte, el texto de Lispector no contiene una reproducción de la(s) obra(s) aludida(s) por la écfrasis de la pintura del portal, como tampoco incluye ninguna otra relacionada con el resto de las pinturas descritas en él, lo que sí apreciamos en *Farabeuf* que, por ejemplo, contiene tres reproducciones del dibujo del método circular de amputación. La dificultad de establecer los referentes plásticos se combina en *Água viva* con el uso del modelo pictórico, en lugar de una sola obra plástica identificable, para hacer la écfrasis más legible y cercana al lector y para apoyar al relato. La narradora no quiere dirigirnos fuera de su texto, lo que sucede en la obra de Elizondo al ofrecer como uno de sus referentes, la pintura *Amor sagrado y amor profano* de Tiziano; la narradora no quiere avasallar a esa pintura, sino lograr la confusión de la última con la escritura, quiere escribir el tiempo así como lo ha pintado, de ahí que la escritura posea cualidades sensoriales en *Água viva*.

La insistencia de establecer el referente pictórico, en el caso de las écfrasis de *Água viva*, obedece al legado de Lessing para los estetas, exégetas y comparatistas, que Tamar Yacobi señala, esto es, convertir en condición de necesidad la suposición de que una écfrasis exclusivamente puede serlo de una sola obra pictórica, y no de varias, ni tampoco de un modelo pictórico.² El estudio intertextual de la literatura, en este caso en su variante intermedial, nos demuestra que una obra se forja a partir de otras, a semejanza del sujeto; la primera como el último no es unívoco.

Aunque los textos aquí estudiados insertan de modos distintos sus respectivos referentes plásticos, porque sus propósitos son divergentes, las écfrasis confrontadas

² Yacobi, *Art. cit.*

coinciden en el impulso narrativo y en destacar el acto de mirar. Tanto en la descripción de la pintura del portal como en la correspondiente a la fotografía del *Leng Tch'e* leemos el impulso narrativo, una característica ecfrástica propuesta por James Heffernan. En los capítulos previos advertimos que en ambas se relata la composición del objeto plástico descrito: en la primera, la narradora cuenta la elaboración de los materiales del cuadro acompañada de la historia del portal, mientras que en la segunda, un testigo narra la llegada del supliciado, la colocación y las acciones de los verdugos y de los espectadores, esto es, la construcción de la escena retratada.

La mirada es otro elemento de convergencia entre ambas écfrasis. En la descripción de la fotografía se aprecia que el torturado mira hacia arriba, esa orientación evoca las representaciones pictóricas de san Sebastián en el momento del suplicio y, en el contexto de la obra, se convierte en su elemento más perturbador, porque manifiesta el placer de la tortura. Por otra parte, en la descripción de la pintura del portal la mirada no se encuentra en lo representado, sino en el modo de representar: ver en el momento de ver.

La condición de la mirada en *Água viva* delata su poética de la instantaneidad, que también reconocemos en el énfasis otorgado a la mirada del supliciado en *Farabeuf*, ese hombre fue retratado en el momento de ver, que coincide con su ejecución; en ambos tratamientos la mirada está relacionada con el tiempo, pero difieren en su sentido debido a su texto de procedencia. La mirada del supliciado es el motivo para la inclusión de una reproducción de la fotografía en la obra de Elizondo. Por una parte, representa uno de los instantes que se desea repetir, por otra, la écfrasis de la fotografía materializa su poética de la evocación. De igual modo, como ya lo mencioné, la mirada de la narradora de *Água viva* dentro de la écfrasis comentada

expresa su poética de la instantaneidad y su deseo de ser vida, una palabra conjugada en tiempo presente. Por consiguiente, mediante la confrontación anterior podemos concluir que la écfrasis de la pintura del portal y la écfrasis de la fotografía de la tortura acentúan los temas y las obsesiones de las obras a las que pertenecen.

Las líneas paralelas trazadas en esta tesis me permiten pensar que las formas de inserción de los referentes artísticos en los textos analizados tienen una relación directa con la personalidad intelectual de sus autores, es decir, el cosmopolitismo de Elizondo y la supuesta antierudición de Lispector; por ejemplo, las écfrasis del cuadro de Tiziano remite al lugar (Villa Borghese), donde podemos ver la pintura, e incorpora el discurso histórico-artístico sobre el mismo. En cambio, las écfrasis que integran *Água viva* tienen como sus características principales describir modelos pictóricos sin mencionar ningún discurso histórico-artístico. Mientras las écfrasis de *Farabeuf* remiten al museo, las de *Água viva* nos colocan en el estudio de la artista; el primera nos dirige hacia un espacio institucionalizado, organizado y reconocido socialmente; la segunda nos introduce a un espacio privado, íntimo, sustraído de los discursos sociales sobre el arte.

A propósito de las écfrasis comentadas cabe mencionar otra coincidencia más entre ellas, relacionada con otro tema que comparten sus autores: la relación con lo sagrado. La écfrasis describe a la fotografía del *Leng Tch'e* como una escena donde se unen los opuestos, dolor y placer, mística y tortura –en palabras de Salvador Elizondo–, característica que, junto con el uso del sustantivo “santo” en ella, vincula a la fotografía con representaciones pictóricas del suplicio de san Sebastián. En lo que respecta a la écfrasis de la pintura del portal apreciamos la relación con lo sagrado no sólo en que se trata de la descripción de la representación de la entrada a una iglesia, sino que debido

a la intervención de la palabra funciona como el acceso a otra realidad y, de manera similar a la descripción de la fotografía, en ella encontramos la confusión de los opuestos: levedad y densidad, vida y muerte. Así, podríamos inferir una hipótesis de trabajo para un estudio posterior: Clarice Lispector y Salvador Elizondo reconocen la unión de elementos contrarios un aspecto de lo sagrado.

DE LA INTERMEDIALIDAD Y EL TIEMPO

Una de las premisas de esta tesis ha sido que una obra artística se produce en relación con otras y se forja, siguiendo la propuesta de los estudios intertextuales, tomando y reescribiendo elementos de otras obras. El objetivo ha sido explicar el efecto de lectura de *Água viva* y *Farabeuf* reparando en la presencia de otros medios artísticos –una aproximación intermedial– articulada con la tematización del tiempo en dichos textos; el eje de su desarrollo ha sido comprender el propósito, esto es, el sentido de la presencia de la fotografía, la pintura y el cine en *Farabeuf* y de la primera junto con la música en *Água viva*.

El resultado de este trabajo ha puesto de relevancia el vínculo estrecho entre los referentes y el tema. Si en *Farabeuf* las écfrasis y otros préstamos están organizados a partir de la fotografía de la tortura, de la concepción cinematográfica del montaje y de la presencia intertextual de *L'année dernière à Marienbad*, en *Água viva* las descripciones de las pinturas, por consecuencia este arte, se subordinan a la musicalización del texto en jazz y en solo de violín. En cada obra los referentes se combinan con las características propias de cada una para producir un efecto temporal. En *Farabeuf* los referentes se fusionan con el uso de la segunda persona del singular, los narradores delegados, la estructura asociativa, el cambio de tiempos verbales y las figuras retóricas de repetición para provocar la sensación de que un instante puede ser

detenido y repetido a voluntad, lo que genera la falsa expectativa de que el tiempo puede ser revertido y capturado, mientras que en *Água viva*, la composición obtenida por los referentes junto con la segunda persona del singular, las pausas en el relato, los deícticos y los verbos en tiempo presente sustenta un monólogo interior para simular que su narradora escribe a medida de que leemos, esto es, que su escritura discurre en tiempo presente y, por lo tanto, ha realizado la obsesión que acompaña a la comparación entre pintura y literatura: rebasar la frontera entre arte y vida, componer una obra de arte total.

Aparte del valor intrínseco del estudio intermedial, es decir, exponer las maneras en que otros medios artísticos están presentes en dos textos literarios vinculados por el tema ejecutado, la comparación realizada en esta tesis reviste de importancia para pensar, por ejemplo, la literatura latinoamericana, retomando la afirmación de que el comparatismo es una necesidad para los estudios literarios de América Latina.³

El estudio comparativo de las dos obras latinoamericanas analizadas en este trabajo permite matizar la percepción y los lugares comunes acerca de *Farabeuf* y *Água viva* en cuanto textos raros y diferentes dentro de sus respectivos ámbitos nacionales. Del primero se repite que es la novela menos mexicana de todas, del segundo que pertenece a un universo peculiar y sin par en las letras brasileñas. Al trazar el paralelo, ambos textos pueden ser comprendidos desde una perspectiva que rebasa el nivel de la literatura nacional, en primer lugar, porque sostienen relaciones intertextuales con obras que no pertenecen a ese ámbito y, en segundo lugar, porque exhiben que su singularidad comparte algunos rasgos, al menos, con otra obra.

³ Ana Pizarro (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina, citado por Marlene y Dieter Rall (eds.), Introducción, *Letras comunicantes: estudios de literatura comparada*, México, Coordinación de Difusión Cultural, (Textos de Difusión Cultural Serie El Estudio), UNAM, 1996, p. 14.

Ninguno de los dos textos está huérfano, podemos contar entre sus “parientes temáticos” los cuentos “El perseguidor” (1959), de Julio Cortázar, o “El milagro secreto” (1943), de Jorge Luis Borges. En consecuencia, el problema planteado por los textos de Lispector y Elizondo (la fijación del tiempo por de obras artísticas) podría dilatarse y, posiblemente, trascender el ámbito latinoamericano. No obstante, siguiendo la propuesta de Wendy Steiner,⁴ el estudio comparativo realizado proporciona elementos para delinear parcialmente la estética del periodo (1960-1973) en que fueron producidos los textos estudiados. Quizá el rasgo más sobresaliente sea la acentuada intermedialidad, esto es, la superación de los límites de la escritura y su amalgama con otros medios artísticos que produce obras de arte experimentales que todavía inquietan y desafían a sus lectores. Desde mi perspectiva, no sólo el tema (el tiempo ha sido una preocupación inherente al ser humano), sino los nuevos modos de vivirlo (tan sólo pensemos en los avances científicos, los medios de transporte y de comunicación de la época), incitaron a la búsqueda en otras artes de elementos que lo expresaran, quizá la escritura por sí sola no podía hacerlo, ¿pudo antes? ¿Qué forma artística se basta a sí misma?

La preocupación y experimentación estética se exterioriza en los dos textos mediante la presencia del espejo, la metáfora del arte por excelencia. Sin embargo, en ninguno de ellos hallamos un espejo que sólo duplique la realidad a la usanza platónica. En *Farabeuf* el espejo invierte la disposición de la pintura *Amor sagrado y amor profano* y una de las imágenes reflejada interfiere entre los amantes, mientras que en *Água viva* la narradora describe la pintura de un espejo que no refleja nada, sino que funciona a semejanza de una ventana a otro mundo. De este modo, el espejo en ambos textos

⁴ Steiner, *Art. cit.*

coincide en traslucir que el arte es una realidad cualitativamente distinta, credo concretado en *Farabeuf* y *Água viva*.

Por último, la lectura intermedial de *Água viva* y *Farabeuf* exhibe el talante experimental de estas dos obras y su desafío al tiempo. Ambas incitan la reconsideración de la experiencia del tiempo, de la escritura y de la lectura. Aunque la segunda pretenda vencer, o sustituir, al primero, la embestida de la escritura contra el tiempo está condenada al fracaso, porque, aun siendo diacrónica, la escritura no discurre infinitamente, tiene un inevitable punto final. Y, sin embargo, no con un afán de gloria, sino de permanencia se escriben obras asombrosas sobre el tiempo, en última instancia, contra la muerte.

APARTADO 1.**IMÁGENES DE *FARABEUF*.**

LEN'G TCHE, Capítulo 2 Una lectura iconotextual de *Farabeuf*, "Si una vara atraviesa el clatro", "Una avispa traspasada por un alfiler", Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, trad. de David Fernández Barcelona, Tusquest Editores (Ensayo), 2002.

SAN SEBASTIÁN, Antonio y Piero del Polliaiolo, Capítulo 2 Una lectura iconotextual de *Farabeuf*, "Una avispa traspasada por un alfiler", The National Gallery (Londres),

HYPERLINK

<http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.exe/CollectionSearch.woa/wa/newQuery?searchTerm=sebastian.>
30 de marzo de 2009.



SAN SEBASTIÁN, Antonello da Messina, Capítulo 2 Una lectura iconotextual de *Farabeuf*, "Una avispa traspasada por un alfiler",

HYPERLINK

<http://www.wga.hu>, 2 de abril de 2009.

SAN SEBASTIÁN, Rubens,
 Capítulo 2 Una lectura
 iconotextual de *Farabeuf*, "Una
 avispa traspasada por un alfiler",
 Gemäldegalerie (Dresden).

HYPERLINK

<http://www.smb.museum/smb/sammlungen/details.php?lang=en&objID=5&p=24>,
 2 de abril de 2009.



SEBASTIÁN, Guido Reni,
 Capítulo 2 Una lectura
 iconotextual de *Farabeuf*, "Una
 avispa traspasada por un
 alfiler", Museo Nacional del
 Prado (Madrid),

HYPERLINK

<http://www.museodelprado.es>
www.museodelprado.es,
 2 de abril de 2009.

SAN SEBASTIÁN, Andrea Mantegna,
 Capítulo 2 Una lectura iconotextual de
 Farabeuf, "Una avispa traspasada por
 un alfiler", Museo del Louvre (París),

HYPERLINK

www.louvre.fr, 3 de abril de 2009.

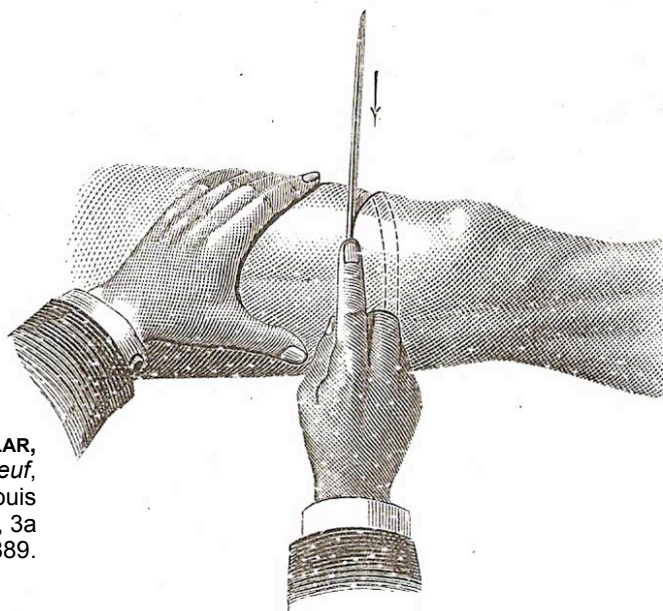


SAN SEBASTIÁN, El Greco.

Capítulo 2 Una lectura iconotextual de
 Farabeuf, "Una avispa traspasada por
 un alfiler", Museo del Prado (Madrid).

HIPERLINK

http://picasaweb.google.com/lh/photo/2010.uPFWDck9lmjY0qD_LgFvrvw,
 19 de mayo 2010.



DIBUJO DEL MÉTODO DE AMPUTACIÓN CIRCULAR,
 CAPÍTULO 2 Una lectura iconotextual de Farabeuf,
 "Una avispa traspasada por un alfiler", Louis
 Hubert Farabeuf, *Précis de manuel opératoire*, 3a
 ed., París, G. Masson, 1889.



AMOR SAGRADO Y AMOR PROFANO, Tiziano, Capítulo 2 Una lectura iconotextual de *Farabeuf*, "El cuadro incomprensible", Galleria Borghese (Roma).

APARTADO 2.**PINTURAS DE CLARICE LISPECTOR.**

SIN TÍTULO (2), Clarice Lispector, Capítulo 4 Una lectura intermedial de *Água viva*, "Los trazos", Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, fotografía de la autora.

EXPLOÇÃO (1975), Clarice Lispector,
Capítulo 4 Una lectura intermedial de
Água viva, "Los trazos", Arquivo-Museu
de Literatura Brasileira, Fundação Casa
de Rui Barbosa, Ríó de Janeiro,
fotografía de la autora.



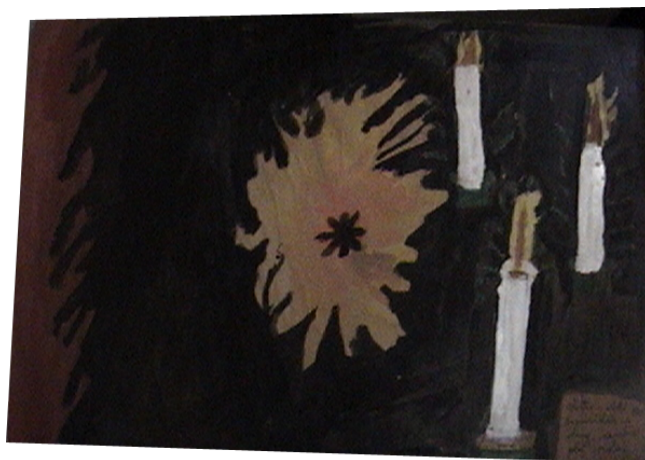
GRUTA (1975), Clarice Lispector,
Capítulo 4 Una lectura intermedial de
Água viva, "Los trazos", Arquivo-Museu
de Literatura Brasileira, Fundação
Casa de Rui Barbosa, Ríó de Janeiro,
fotografía de la autora.



AO AMANEHÇER (1975), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro, fotografia de la autora.



CÉREBRO ADORMECIDO (1975), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Funda o Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro, fotografia de la autora.



ESCURIDÃO E LUZ (1975), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Funda o Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro, fotografia de la autora.

LUTA SANGRENTA (1975), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, fotografia de la autora.



PÁSSARO DA LIBERDADE (1975), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, fotografia de la autora.

RAIVA (1975), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, fotografia de la autora.





MEDO (1976), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, fotografia de la autora.



SEM SENTIDO (1976), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, fotografia de la autora.



E TE PERGUNTE PORQUE (s/f), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, fotografia de la autora.



SOL DE MEIA NOITE (s/f), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro, fotografía de la autora.



TENTATIVA DE SER ALEGRE (s/f), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro, fotografía de la autora.



SIN TÍTULO (s/f), Clarice Lispector, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro, fotografía de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

SALVADOR ELIZONDO

LIBROS

- Elizondo, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Joaquín Mortiz, Serie del volador, 1965.
- , *Farabeuf*, México, Joaquín Mortiz, SEP Cultura (Segunda Serie Lecturas Mexicanas 14), 1985.
- , *Farabeuf, Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1999.
- , *Farabeuf*, México, FCE, 2005.
- , *Luchino Visconti*, México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1963.
- , *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1999.
- , *Obras: tomo uno*, México, El Colegio Nacional, 1994.
- , *Obras: tomo dos*, México, El Colegio Nacional, 1994.
- , *Obras: tomo tres*, México, El Colegio Nacional, 1994.
- , *Pasado anterior*, México, FCE (Letras Mexicanas 141), 2006.
- , *S. M. Eisenstein: dibujos mexicanos inéditos*, México, Ediciones de la Cineteca Nacional, 1978.
- , *Salvador Elizondo*, México, Empresas Editoriales, 1966.

PERIÓDICOS

- , "Fenomenología de los accesorios" I y II, *El Gallo Ilustrado*, suplemento del *El Día*, núm. 27 y 29, 30 de diciembre de 1962 y 13 de enero de 1963, p. 4.

REVISTAS

- , "El año pasado en Marienbad, de Alain Resnais", *Nuevo cine*, (México), núm. 2.6 (marzo de 1962), pp. 26-27.
- , "Texto legible y texto visible", *Artes Visuales*, (México), núm. 2, (primavera 1975), pp. 2-25.

ENTREVISTAS

- Bruce-Novoa, Juan D., "Entrevista con Salvador Elizondo", *La palabra y el hombre*, nueva época, (Jalapa), núm. 16 (oct.-dic. 1975), pp. 51-58.

- Campos, Marco Antonio, "Lo que escribo sólo tiene valor textual: Elizondo", *Proceso*, (México), núm. 51, 24 de octubre de 1977, pp. 54-55.

- González, Emiliano, "Salvador Elizondo: mi finalidad es realizar una escritura pura", en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, (México), núm. 949, 1 de septiembre de 1971, p. II.

- Jiménez Trejo, Pilar, "Farabeuf o el guión para una película mental", *Tierra Adentro*, (México), núm. 77 (diciembre 1995-enero 1996), pp. 6-11.

- Toledo, Alejandro y Daniel González Dueñas, "Un experimento en clave autobiográfica", *Revista de la Universidad de México*, (México), núm. 484 (mayo 1991), pp. 37-41.

TRADUCCIONES

- Fenollosa, Ernest, Ezra Pound, *Los caracteres de la escritura como medio poético*, Trad. e introd. Salvador Elizondo, México, UAM (Serie Molinos de Viento 1), 1980.

SOBRE SALVADOR ELIZONDO
Bibliografías

Hispanic American Periodicals Index (HAPI), <http://hapi.ucla.edu>.

Larson, Ross, *Bibliografía crítica de Salvador Elizondo*, 1ª ed., El Colegio Nacional, México, 1998.

SOBRE FARABEUF

LIBROS

Teresa, Adriana de, *Farabeuf: escritura e imagen*, Dirección General de Publicaciones, Biblioteca de Letras, UNAM, México, 1996, pp. 83-105.

REVISTAS

Manzor-Coats, Lillian, "Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales", en *Bulletin Hispanique* (Burdeos), núms. 3-4 (1986), pp. 465-476.

TESIS

Gutiérrez de Velasco Romo, Luz Elena, *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la cónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*, tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispánica, El Colegio de México, México, 1984.

Núñez Cea, Victoria Martha, *Asedios a una obsesión: Farabeuf de Salvador Elizondo*, tesis presentada para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1996.

CLARICE LISPECTOR

LIBROS

Lispector, Clarice, *Água viva*, 12ª ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1993.
-----, *Água viva*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998.
-----, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1984.
-----, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

VERSIONES MECANOGRAFIADAS

-----, *Objeto gritante*, primera versión mecanografiada, s/f.
-----, *Objeto cortante*, segunda versión mecanografiada, s/f.

SOBRE CLARICE LISPECTOR

Bibliografías

Beshers Espejo, Olga, "Clarice Lispector: a bibliography", *Revista Interamericana de Bibliografía/ Inter-American Review of Bibliography*, (Ohio), núm. 3-4, pp. 385-402.

Cordovani, Glória Maria, "Bibliografía", en Lispector, Clarice, *A paixão segundo G. H.*, edición crítica, Benedito Nunes (coord.), 2ª ed., Madrid, ALLLCA XX, 1996, pp.353-389.

Fitz, Earl E., "Bibliografía de y sobre Clarice Lispector", *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), v. L, núm. 126 (enero-marzo 1984), pp. 293-304.

Hispanic American Periodicals Index (HAPI), <http://hapi.ucla.edu>.

Somerlate Barbosa, Maria José, "Critical Categories of Clarice Lispector's Texts: An Annotated Bibliography (Periodicals and proceedings of conferences in Portuguese and English)", *Revista Interamericana de Bibliografía/ Inter-American Review of Bibliography*, (Ohio), 43:4 (1993), pp. 523-570.

Vasconcelos, Eliane (org.), Bibliografía, *Inventário do arquivo Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Centro de Memória e Difusão Cultural Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, 1993, pp.23-33.

Tesis

Reveles Arenas, Martha Patricia, *Lenguaje y novela. La experiencia de lo sagrado en A paixão segundo G. H.*, tesis presentada para obtener el título de Licenciada en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2004.

SOBRE ÁGUA VIVA

RESEÑAS

Solano, Francisco, "En brazos del silencio", Reseña de *Água viva y Revelación del mundo, Babelia* Suplemento de *El País*, núm. 660, (7 de julio de 2004), p. 8.

LIBROS

De Sá, Olga *A escritura de Clarice Lispector*, 2ª edição, Petrópolis, Editora Vozes, em coedição con as Faculdades Integradas Teresa D'Ávila (FATEA) Lorena S/P, 1993.

Iannace Ricardo, *A leitora Clarice Lispector*, São Paulo, USP (Ensaio de cultura 18), 2001.

Mendes de Sousa, Carlos, *Clarice Lispector. Figuras da escrita*, Braga, Universidade de Minho, Centro de Estudos Humanísticos (POLIEDRO 3), 2000.

Nunes, Benedito Introdução, en Clarice Lispector, *A paixão segundo GH*, edição crítica, Benedito Nunes coordenador, Madrid, etc., 2ª ed., ALLLCA XX, 1996, pp. XXVI-XXXIII.

Ríos, Brenda, *Del amor y otras cosas que se gastan por el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector*, México, CONACULTA (Fondo Editorial Tierra Adentro), Fundación para las Letras Mexicanas, 2005.

REVISTAS

Mendes de Sousa, Carlos, "Escrever por não saber pintar", *Diacrítica. Revista do Centro de Estudos Humanístico de Minho*, (Minho), núm. 15 (2000), pp. 295-316.

Travasso, Jacineide, "Ut pictura poesis na obra de Clarice Lispector: um flerte entre as artes", *Encontro*, (Pernambuco), núm. 15 (1999), pp. 226-229.

Vianna, Lúcia Helena, "Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector", *Revista Estudos Feministas*, núm. 1, (2003), pp. 71-87, disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100005&lng=pt&nrm=iso, 17 de septiembre de 2007.

TESIS

Barreto Murão, Cleonice Paes, *A fascinação do caleidocópio. Uma leitura de Água viva de Clarice Lispector*, disertação para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1981.

García Hubard, Gabriela, *Clarice Lispector o el derecho al grito*, tesis presentada para obtener el título de Licenciada en Lengua y Letras Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1999.

Mota Teixeira, César, *A poética do instante: uma leitura de Água viva de Clarice Lispector*, disertação para a obtenção do título de Mestre em Letras com área de concentração em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.

FUENTES SECUNDARIAS

- Alperson, Philip, *What is Music?*, Philip Alperson (ed.), University Park, Pennsylvania, 1994.
- Ancilli, Ermanno, *Diccionario de la espiritualidad*, Barcelona, 1983.
- Artigas Albarelli, Irene María, *Galerías de palabras: la variedad de la écfrasis*, tesis presentada para obtener el título de Doctora en Literatura Comparada, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 2004.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. de Ida Vitale, México, FCE (Breviarios del FCE 279), 1978.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida*, trad. de Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1982.
- , *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, 18ª ed., México, Siglo XXI, 2006.
- , *Image Music Text*, s/l, Fontana Press, 1993.
- Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, trad. De David Fernández, 3ª ed., Tusquest Editores (Ensayo), Barcelona, 2002.
- Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, trad. Eduardo Subirats, Madrid, Taurus.
- Benson, Stephen, *Literary Music. Writing Music in Contemporary Fiction*, Hampshire, Ashgate, 2006.
- Biblia de Jerusalén*, edición pastoral con guía de lectura, edición conmemorativa V Centenario de Evangelización en América Latina, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1984.
- Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 V., Madrid, Visor, 1996.
- Bruhn, Singlind, *Musical Ekphrasis. Composer Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York, Pendragon, 2000.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of Gaze*, Yale, University Press, 1983.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de lo símbolos*, bajo la dirección de..., Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- Cioran, Emile Michel, *Breviario de podredumbre*, trad. de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1997.
- Cixous, Helene, *Coming to Writing and Other Essays*, trad. de Sarah Cornell et. al., Ed. Deborah Jenson Cambridge Mass, Harvard University, Press, 1991.
- Craig, Edward (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, London, Routledge, 1998.
- Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, México, 10ª ed., Siglo XXI Editores, 2005.
- , *La forma del cine*, México, 7ª ed., Siglo XXI Editores, 2006.

Eliade, Mircea (ed.), *The Encyclopedia of Religion*, New York, Simon and Shuster, Macmillan, 1995.

Farabeuf, Louis Hubert, *Précis de manuel opératoire*, 3 ed., París, Masson, 1889.

Forné, Anna, *La piratería textual. Un estudio hipertextual de "Son vacas, somos puercos" y "El médico de los piratas" de Carmen Boullosa*, Lund, Lunds Universitet, 2001.

Fossi, Gloria, *The Uffizi Gallery. Art History Collections*, 15ª ed., Milan, Giunti Editores, 2006.

Galleria Borghese 10 Masterpieces, prefacio de Caludio Strinati, texto de Maria Rodinò di Miglione, Roma, Gebart, 2006.

Genette, Gérard, *Essays in Aesthetics*, trad. Dorrit Cohn, Nebraska, University of Nebraska, 2005.

Goodman, Nelson, *Languages of Art: an Approach to a Teory of Symbols*, Indianapolis, Indian, Hackett, 1976.

Hall, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Heffernan, James, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1993.

Hess, Barbara, *Expresionismo abstracto*, edición de Uta Grosenick, Köln, Taschen, 2006.

Hollander, John, *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1995.

Honderich, Ted, *Enciclopedia Oxford de filosofía*, trad. de Carmen García Trevijano, Madrid, Tecnos, 2001.

Jongenel, Els and Valerie Robillard (eds.), *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam, 1998.

Kennedy, Ian, *Tiziano*, Köln, TASCHEN, 2006

Leppert, Richard, *The Sight of Sound. Music, Representation and the History of the Body*, Berkley, University of California, 1993.

Lindley, David, *Encyclopedia of Literature and Criticism*, London, Routledge, 1990.

Lotman, Yury M., *La semiosfera I, Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Cátedra (Frónesis), 1996.

-----, "The txt within the Text", *Publications Modern Language Association*, trad. de Jerry Leo y Amy Mandelker, núm. 3 (1994), pp. 377-384.

Mettais, Valérie, *Su visita a Orsay*, textos de..., Versailles, Art Lys, 1999.

Milicua, José (dir.), *Historia Universal del Arte, Renacimiento (II) y Manierismo*, v. VI, Barcelona, Editorial Planeta, 1993.

Miller, Jonathan, *On reflection*, London, National Gallery Publications, 1998.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1994.

-----, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1986.

Moreno, Paolo, Chiara Stefani, *The Borghese Gallery*, Milan, Touring Editore, 2000.

Panofsky, Erwin, "El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (Bandelli y Tiziano)", en *Estudios sobre iconología* (1962), trad. de Bernardo Fernández, 4ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1980.

-----, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York, New York University Press, 1969.

Pater, Walter, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, New York, Barnes and Noble World Digital Library, 2002.

Pimentel, Luz Aurora, "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías. Revista de Literatura comparada*, (México), núm. 4 (2003), pp. 205-215.

-----, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI Editores, 2001.

-----, *El relato en respectiva*, México, Siglo XXI Editores, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

-----, "Tematología y transtextualidad", en *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), t. XLI, núm. 1 (1993), pp.215-225.

Poupard, Paul, *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Editorial Herder, 1987.

Praz, Mario, *Imágenes del barroco: estudios de emblemática*, trad. De José María Parreno, Madrid, Siruela, 1989.

Rall Marlene y Dieter (eds.), *Letras comunicantes: estudios de literatura comparada*, México, Coordinación de Difusión Cultural, (Textos de Difusión Cultural Serie El Estudio), UNAM, 1996.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.

Reis, Carlos, M. Lopes, Ana Cristina, *Diccionario de narratología*, trad. Ángel Marcos de Dios Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.

Ricouer, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad, Editorial Trotta, 2001.

Roberts, Hélène (ed.), *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes Depicted in Works of Art*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998.

Scher, Steven Paul, *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, Walter Bernhart y Werner Wolf eds., Rodopi, 2004.

Singlind, Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, Pendragon Press, 2000.

Smith, Gerry, “‘Al Art Constantly Aspires Towards the Condition of Music’: The Music-Novel in Theory and Practice”, en *Music in Contemporary British Fiction. Listening to the Novel*, MacMillan, Hampshire, 2008.

Souriau, Etienne, *Diccionario akal de estética*, Madrid, Akal, 1998.

Steiner, Wendy, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en *Literatura y pintura*, compilación de Antonio Monegal, Madrid, Editorial Arco-Libros, 2000, pp.25-49.

Tarasti, Eero, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton De Gruyter, Berlin-New York, 2002.

The New Grove Dictionary of Music, Stanley Sadie ed., 20 t., Londres, Macmillan, 1980.

The Oxford Dictionary of Art, edited by Ian Chilvers, 3a. ed., Oxford, Oxford University Press, 2004.

Updike, John, “El pincel de la literatura”, *El Ángel*. Suplemento cultural de *Reforma*, núm. 763, 1 de febrero de 2009, pp. 1- 2.

Wagner, Peter, *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intemediality*, Peter Wagner (ed.), Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1996.

Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Alianza, 1998.

Yacobi, Tamar, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, in *Poetics Today*, núm. 16, (Winter 1995), pp. 599-649.

Zeidler, Erigir, *Claude Monet*, Barcelona, Köneman, 2005.

INTERNET

Chinese Torture Supplicies Chinois, <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Event.php?ID=1&>, 27 de abril de 2009.

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mirrors_in_paintings, 17 de mayo de 2009.

Museo del Hermitage, www.hermitage.museum.org, 3 de abril de 2009.

Museo del Louvre (París), www.louvre.fr, 3 de abril de 2009

Museo Nacional del Prado, www.museodelprado.es, 2 de abril de 2009.

Museos, <http://www.smb.museum/smb/sammlungen/details.php?lang=en&objID=5&p=24>, 2 de abril de 2009.

Museum Folkwang, <http://www.museum-folkwang.de/en/sammlung/malerei-skulptur/highlights/kuenstler/claude-monet.html>, 16 de mayo de 2009.

Rossetti, Christina (1830-1894), en <http://www.poetry-archive.com/r/remember.html>, 15 de abril de 2007.

-----, “Recuerda”, en <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2232>, 5 de junio de 2007.

The National Gallery (Londres), <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.exe/CollectionSearch.woa/wa/newQuery?searchTerm=sebastian>, 30 de marzo de 2009.

“*Senso* de Luchino Visconti”, en <http://www.unavarra.es/info/pdf/Senso.PDF>, 22 de febrero de 2009.

PELÍCULAS

Last year in Marienbad (L'année dernière à Marienbad), Dir. Alain Resnais, Guión Alain Robbe-Grillet, Reparto: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff, Françoise Bertin, Luce Garcia-Ville y Pierre Barbaud, Terra Films, Les Films Tamara, Cinetel, Silver Films, 1961, 95 minutos aprox.

Senso, Dir. Luchino Visconti, Guión: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, Paul Bowles, Tennessee Williams, Reparto: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Rina Morelli, Marcella Mariano y Christian Marquand, Lux Film, 1954, 116 minutos aprox.