



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

HISTORIAS DE IMÁGENES Y PALABRAS:

ECFRASIS NARRATIVA Y GENÉRICA EN *UN CABINET D'AMATEUR* DE GEORGES PEREC

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS FRANCESAS)

P R E S E N T A

ISABEL CRISTINA O'DOGHERTY PALMERO

ASESORA: DRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI

MÉXICO, D. F.

2011



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.

Para Socorro y Leticia

Agradezco profundamente a las personas que me guiaron y acompañaron en la realización de esta tesis, especialmente a la Dra. Irene Artigas, quien me asesoró pacientemente, compartiendo conmigo sus conocimientos y su emoción por los temas estudiados. Quiero expresar mi gratitud a la Dra. Susana González por inspirarme constantemente para seguir investigando y por sus valiosas contribuciones a este estudio. Agradezco a la Dra. Laura López por su atenta revisión y valiosos comentarios y a la Dra. Flora Botton por su participación en el presente trabajo y sus enriquecedoras enseñanzas. Muchas gracias también a la Dra. Claudia Ruiz por su atenta lectura.

Agradezco de todo corazón el apoyo, el ánimo, la ayuda y el cariño de mi familia y amigos, especialmente de Socorro, mi madre, y de mi tía Leticia, a quienes dedico esta tesis. Finalmente, a quienes compartieron conmigo sus conocimientos y entusiasmo en mi paso por la Facultad, quiero decirles que tienen mi sincera gratitud y que sus enseñanzas siempre me acompañan.

ÍNDICE

Introducción	1
I. Ecfrasis	17
1.1 Las variantes narrativa y genérica	29
1.2 Aspectos intermediales	47
II. Ejemplos de ecfrasis narrativa y genérica en Georges Perec	91
2.1 <i>Cabinets d'amateur</i>	113
2.2 La Visitación	149
2.3 El paisaje giratorio	189
Conclusiones	211
Bibliografía	219

INTRODUCCIÓN

Este estudio parte de un afán por acercarme a las distintas maneras en que puede interpretarse el mundo que nos rodea. Surgió, específicamente, del interés por la relación entre algunas formas de representación, como la verbal y la plástica, y su modelo o aquello que representan. Existen diversas formas en que la ecfrosis involucra dicha relación, por lo que reflexionar en torno a ella es parte del mismo interés. La propuesta que aquí se presenta está conformada por una parte teórica sobre la ecfrosis, en sus variantes narrativa y genérica, y una sección de ejemplos, donde se inserta la obra de Georges Perec. El desarrollo de la misma expondrá cómo en el estudio ecfástico, al igual que en un rompecabezas, cada pieza es de gran importancia y es gracias a su integración que podemos descubrir lo que ofrece el conjunto.

La noción de ecfrosis no es usada comúnmente, sin embargo, ha ido de la mano de la literatura prácticamente desde su inicio. Aquí se propondrán diversas formas de definirla, pero, por el momento, podemos decir que el término “ecfrosis” se refiere a la representación verbal de un objeto que sea, a

su vez, otra representación. Pensemos, por ejemplo, en un texto que represente una pintura (puede ser el cuadro de una persona, un objeto, un paisaje o de cualquier otra cosa). El objetivo de esta doble representación es presentar en la mente del lector una imagen del objeto plástico que tiene como modelo, en el caso de nuestro ejemplo, de una pintura. El hecho de que un texto, literario o no, se refiera a representaciones de cualquier tipo (fotográficas, musicales, pictóricas u otras) es sumamente común. Esto esclarece la constante presencia de la ecrasis en todo tipo de textos, ya sea antiguos, como la *Ilíada*, o contemporáneos, como las novelas de Georges Perec.

Existe una gran cantidad de enfoques para aproximarse a la ecrasis. Las investigaciones al respecto tratan cuestiones que van desde su significado etimológico hasta las distintas formas en que el término ha sido usado y entendido a lo largo del tiempo. Asimismo, las características de la ecrasis dan pie para estudiarla en el contexto de la correspondencia entre las artes o, en términos generales, de la correspondencia entre distintos sistemas de significación. Se le encuentra en terrenos como el de la literatura comparada, la semiótica o la estética, entre muchos otros, lo cual es apenas un indicio de las muchas vertientes en que se divide el análisis ecrástico. En este trabajo

revisaremos algunas propuestas sobre ecfrasis en el contexto de la crítica literaria, enfocándonos, principalmente, en las investigaciones contemporáneas que estudian la ecfrasis narrativa y la genérica.

Los conceptos de ecfrasis narrativa y de modelos pictóricos (estos últimos equivalen, como veremos más adelante, a la noción de ecfrasis genérica) se originan en los estudios de Tamar Yacobi. La teórica propone, en los mismos, que la ecfrasis no debe ser identificada únicamente como un elemento descriptivo. La postura anterior ha sido adoptada frecuentemente por otros críticos, provocando que, en muchos casos, la ecfrasis sea considerada como algo “estático”. En este sentido, una de las principales aportaciones de Yacobi y de otros teóricos contemporáneos como James Heffernan, ha sido demostrar que la narración y el dinamismo involucrado en la misma también son componentes ecfrásticos de gran importancia. De hecho, la presencia de la narración en ciertos tipos de ecfrasis es lo que da nombre a su modalidad “narrativa”. La noción de modelo pictórico, por su parte, hace referencia a las imágenes visuales que conforman comunes denominadores. Puede pensarse en un tema como la escena bíblica de La Piedad, por ejemplo, que ha sido representado en diversas obras plásticas durante distintos períodos de la historia. Un modelo pictórico también puede

referirse a la totalidad de las obras realizadas en un momento y lugar particulares, como la escultura helenística, por ejemplo. Asimismo, podría asignársele dicho calificativo a la totalidad de las obras realizadas por un artista determinado. Luz Aurora Pimentel llama “genérico” a este tipo de ecfasis que remite a un conjunto de objetos plásticos por oposición a un solo objeto. La noción de Pimentel no es idéntica a la de Yacobi, como comprobaremos más adelante, pero ambas coinciden lo suficiente para poder utilizar los términos de “ecfasis narrativa y “modelos pictóricos” de manera indistinta. A lo largo de este trabajo veremos que el estudio de los modelos pictóricos ha contribuido a transformar la manera de concebir la ecfasis ya que, al tomar en cuenta un conjunto de representaciones, en vez de una sola, se rompe con la idea de una relación unilateral, es decir, de una relación que va de “un” texto a “una” representación plástica y viceversa. Así, Yacobi demuestra que el dinamismo y la multiplicidad son importantes características de la ecfasis y no sólo posibilidades de la misma.

He elegido dos ejemplos ecfásticos, incluidos en la novela *Un cabinet d'amateur*, para mostrar el funcionamiento de las modalidades narrativa y genérica. Existen numerosas ecfasis de diversos tipos en la obra de Perec, pero éstas destacan de forma particular. La característica más

relevante de los ejemplos elegidos es que provocan, en la mente del lector, un efecto visual muy marcado que da la sensación de “animar” los objetos plásticos que describen. En primer lugar, se analizará la ecfrasis de una pintura titulada “Visitación”, la cual representa el pasaje bíblico en que la virgen María visita a su prima, santa Isabel (o santa Elisabeth). Posteriormente, se estudiará un ejemplo cuyo modelo plástico es un telón pintado a manera de paisaje giratorio, hecho para servir como tela de fondo en un teatro de marionetas. Ambos textos producen en el lector la sensación de encontrarse ante una pequeña representación teatral en la que los personajes y los escenarios cambian y se desarrollan constantemente. Lo anterior implica, como estudiaremos posteriormente, aspectos espaciales y temporales, haciendo que dichas ecfrasis no sólo describan los objetos plásticos, sino que los narren. En este contexto, los elementos de las representaciones plásticas que son animados por la ecfrasis se convierten en “protagonistas” de historias que sólo pueden cobrar vida y ser contadas gracias a la interacción de componentes plásticos y verbales, es decir, gracias a la cooperación de imágenes y palabras.

En suma, los ejemplos ecfrásticos de *Un cabinet d'amateur* animan lo contenido en las representaciones plásticas que les sirven de modelo.

Dichas ecfrafrasis tienen la capacidad de hacer que esto se mueva, se transforme o interactúe y, en algunos casos, hacen que se presente con más detalles (en la mente del lector) de los que están estrictamente indicados en el texto. El presente estudio se inició por la curiosidad que surge ante esta capacidad creativa y dinámica del texto ecfrafrástico. Asimismo, la lectura de los ejemplos de Perec me llevó a preguntarme ¿cómo es posible que un texto “dé vida” al contenido del objeto plástico que representa?, ¿qué hay detrás de esta experiencia?, ¿en qué términos resulta posible que los elementos de una obra plástica se conviertan en una especie de “obra teatral” que se desarrolla en la mente del lector? En resumen, ¿qué pasa cuando leemos una ecfrafrasis? La pregunta quizá parezca fácil de responder, pero al examinar en detalle las implicaciones del tema se revela su complejidad y las muchas aportaciones que su análisis hace a diversos terrenos de estudio, como lo veremos más adelante en el presente trabajo. Finalmente, los mecanismos que intervienen en el proceso de lectura de la ecfrafrasis son, muchas veces, similares a los que utilizamos en otros aspectos relacionados con la percepción de la realidad, lo cual es una de sus grandes repercusiones. Entonces, entender el funcionamiento ecfrafrástico puede ayudar a esclarecer lo que sucede en otros

procesos que también involucren la interpretación, la imaginación o la memoria, entre muchos otros aspectos.

La lectura de la ecfrosis es, en muchos casos, una experiencia lúdica. Es en parte por esto que su uso resulta tan coherente en la obra de Georges Perec. Más adelante veremos que el autor considera la escritura como un juego entre él y sus lectores, sin embargo, este carácter lúdico no excluye la complejidad tanto de la obra perequiana como de la ecfrosis. De hecho, estudiar el funcionamiento de la última involucra un sinnúmero de elementos tanto lingüísticos como literarios y semióticos, entre otros. La sección teórica que aquí se presenta está enfocada precisamente a encontrar caminos de interpretación que puedan responder las preguntas sobre ecfrosis planteadas anteriormente. El primer capítulo puede servir, entonces, como una especie de glosario para analizar otros ejemplos ecfásticos además de los contenidos en *Un cabinet d'amateur*. Es por esto que la terminología usada en dicha sección requiere de un alto grado de especificidad para formular respuestas concretas y lo más precisas posible.

Pasemos ahora al contenido del trabajo. Los dos capítulos que lo conforman pueden definirse como la sección teórica y la de ejemplificación o práctica. La primera sección, titulada *Ecfrasis* contempla dos apartados: *Las variantes narrativa y genérica* y *Aspectos intermediales*. En el primer capítulo revisaremos, a manera de introducción, algunas definiciones de ecfrasis en el contexto de la crítica literaria. Posteriormente, estudiaremos las principales diferencias de algunas de estas definiciones frente a propuestas contemporáneas como las de James Heffernan y Tamar Yacobi. Veremos, entre otras cosas, que la diferencia más importante es el carácter múltiple y dinámico que dichos teóricos adjudican a los textos ecfásticos. El primer apartado de este capítulo sirve para profundizar en la definición y el funcionamiento de las modalidades narrativa y genérica. Lo anterior requiere concentrarse en el estudio de algunos aspectos propuestos por Yacobi. Uno de ellos es, por ejemplo, el replanteamiento de las posibles relaciones entre la fuente visual de una ecfrasis y su objetivo o re-presentación verbal. Asimismo, se revisarán algunos argumentos de la teórica frente al *Laocoonte* de G. E. Lessing. El análisis de ambos textos tiene como finalidad aclarar que la mimesis, o el parecido estricto, con un modelo no es la única posibilidad de la ecfrasis, lo cual constituye una de las propuestas más importantes de

Yacobi. Se revisarán, en este mismo apartado, algunos aspectos de la oposición entre narración y descripción, la cual tiene importantes consecuencias en el estudio ecfástico. Finalmente, se introducirá la noción de “momento fecundo” o *pregnant moment* que será recurrente a lo largo del trabajo por su importancia en la dinamización de la ecfasis.

El segundo apartado, titulado *Aspectos intermediales*, está dedicado a exponer algunas propuestas para explicar el funcionamiento ecfástico. Con este fin, se estudiarán, primero, las nociones de representación, mimesis e iconización y, posteriormente, se verán los conceptos de referencialidad e intertextualidad. Asimismo, se analizará la relación de todo lo anterior con el funcionamiento de la ecfasis, en general, y con sus modalidades narrativa y genérica, en particular. Lo anterior tiene como finalidad explicar, de manera específica, la interacción entre el sistema de significación verbal y el plástico. De igual modo, se presentarán propuestas para esclarecer la manera en que una ecfasis es capaz de crear determinadas imágenes en la mente del lector. Más adelante se hace un paréntesis para introducir la definición de ecfasis del teórico Claus Clüver, la cual funciona como un puente entre las nociones mencionadas hasta el momento en el primer capítulo y los ejemplos que veremos en el segundo, ya que está basada en un contexto semiótico,

intermedial e intertextual. Así, al aportar nociones como las de “verbalización” o “reescritura intersemiótica”, entre otras, se amplía considerablemente el panorama del estudio ecfrástico. Lo anterior enriquece y facilita el análisis de los ejemplos de Pereg donde recurriremos a diversas propuestas cercanas a la teoría de Clüver como, por ejemplo, la noción de “cita intermedial”.

Esta sección introduce también las nociones de referente, referencialidad e intertextualidad. La primera resulta útil porque representa un punto de “anclaje” y un punto de partida para el lector, quien se remite a su propia idea de los referentes verbales y gráficos citados o aludidos en una ecfrasis. Además, el referente es uno de los aspectos donde coinciden los dos sistemas de significación involucrados en la misma. Aquí veremos algunas formas en que puede darse dicha coincidencia. La referencialidad, por su parte, ayuda a esclarecer el grado en que el texto se refiere o “hace uso” de las imágenes o del sistema de significación gráfico. Esto resulta sumamente importante para las modalidades narrativa y genérica ya que ambas se apoyan en gran medida en aspectos como la cita y la alusión.

Finalmente, el tema de la intertextualidad es ineludible pues de aquí parten las nociones de cita y alusión. Además, da pie para ampliar el concepto de “texto”, concibiéndolo como un “tejido de sentido” que puede presentarse en otros sistemas de significación además del verbal. Así, podremos hablar más tarde de la forma en que algunos ejemplos de ecfrosis, como los de Perec, no sólo toman citas de otros textos sino de otras manifestaciones gráficas. Se puede pensar, entonces, en “citas pictóricas” o incluso en “alusiones pictóricas” que se suman a los referentes del ejemplo ecfástico enriqueciendo así su potencial de interpretación. Veremos también que la estrecha cooperación entre imágenes y palabras hace que algunas ecfrosis rocen conceptos como el de “iconotexto”, el cual estudiaremos como parte de la propuesta de Peter Wagner. Más adelante, en el mismo apartado, se hará énfasis en el concepto de alusión que constituye un elemento fundamental en la multiplicidad y el dinamismo propios de la ecfrosis narrativa y, especialmente, de la genérica puesto que se basa en la evocación vaga de sus referentes. Además, analizaremos cómo dicha vaguedad propicia la interacción del lector con el texto ecfástico ya que pone en marcha la multiplicidad de referencias que dinamizan la ecfrosis.

Lo último que revisaremos en el primer capítulo es el modelo de Valerie Robillard, que constituye una propuesta de sistematización para el estudio de la ecfraſis. Ésta parte de la noción de intertextualidad y analiza las relaciones entre distintos sistemas de significación. En su modelo, Robillard trata específicamente casos de ecfraſis que involucran pintura y literatura y su modelo hace énfasis en los que presentan una relación vaga o “borrosa” entre el texto (o los textos) y su referencia plástica (o referencias plásticas). En consecuencia, la propuesta de la teórica nos ayuda a definir los tipos de interacción posibles en la ecfraſis así como a profundizar en sus funciones y diferencias.

El segundo capítulo se titula *Ejemplos de ecfraſis narrativa y genérica en Georges Perec* y está enfocado a identificar, de forma concreta, muchos de los conceptos que se vieron en la sección teórica. Hay que tomar en cuenta que el estudio de la ecfraſis no puede ser completamente sistemático, por lo que veremos la manera en que los ejemplos contenidos de *Un cabinet d'amateur* se adaptan a las nociones vistas anteriormente y viceversa. La novela es en parte un ensayo sobre el tema de la representación, por lo que su

análisis continuará enriqueciendo la reflexión efrástica sumándose a lo comentado en la primera sección del trabajo. El capítulo se divide en tres partes: *Cabinets d'amateur*, en primer lugar, el ejemplo de la Visitación, en segundo y, finalmente, el segmento donde se expone el ejemplo del paisaje giratorio. Iniciaremos con algunas consideraciones sobre la obra de Perec, tomando en cuenta características que estén relacionadas con la novela que estudiaremos así como con el uso de la ecrasis. Dos aspectos importantes en este sentido son la noción de realismo y el uso de restricciones formales. Dichas restricciones están relacionadas, a su vez, con la particular forma de intertextualidad usada por el autor, lo que forma parte de la noción de “irregularidad creadora”, uno de los motores más significativos de la obra perequiana. En cuanto a la intertextualidad, resulta relevante para el tema de la ecrasis el hecho de que Perec modifique las referencias de las citas usadas en sus textos ya que esto requiere de una intensa interacción con el lector y favorece los mecanismos de la ecrasis narrativa y genérica. El lector no sólo debe identificar las obras plásticas, sino tomar en cuenta que parte de ellas ha sido complementada o modificada con detalles imaginados por Perec. Otro aspecto importante en cuanto a la intertextualidad es que, en *Un cabinet d'amateur*, no sólo se da entre textos verbales, es decir, que, en los ejemplos

de ecfrasis que veremos, también existe la práctica de las citas intermediales o intersemióticas. En este sentido, Perec usa fragmentos de textos y de obras plásticas como material para construir sus ecfrasis.

El primer apartado del segundo capítulo introduce el término de *cabinet d'amateur* o gabinete de aficionado, así como algunas consideraciones sobre dicho género pictórico. Asimismo, se hablará de las distintas fuentes pictóricas y textuales de las que parte el *cabinet d'amateur* en el que se basa la novela de Perec. Posteriormente, trataremos la noción de puesta en abismo o *mise en abyme* y, por último, comentaremos algunos aspectos de la relación entre la ecfrasis (y la representación, en general) y el tema de la otredad, conectándolo a su vez con la obra de Perec. Veremos cómo estos temas se van entretejiendo entre sí y con elementos de la ecfrasis narrativa y genérica.

El análisis del primer ejemplo comienza con la mención de las fuentes pictóricas y textuales usadas por Perec para crear el cuadro de la Visitación. Esto da pie para entrar, posteriormente, en el tema de la intertextualidad y la intermedialidad donde veremos cómo dichas fuentes se modifican al formar parte de la ecfrasis. Más adelante, se estudiarán algunas

funciones efrásticas que podemos encontrar tanto en el ejemplo de la Visitación, en particular, como en la novela que la contiene, en general. Asimismo, identificaremos muchos de los conceptos que mencionamos anteriormente, como los de iconización, verbalización o cita pictórica. Regresaremos al modelo de Robillard para analizar a profundidad el tipo de efrasis con el que estamos tratando en el ejemplo de la Visitación así como las funciones y aportaciones del mismo. Finalmente, veremos gracias a qué elementos dicho ejemplo involucra la multiplicidad y el dinamismo en el texto.

El último apartado está dedicado a la efrasis de un paisaje giratorio, una especie de juguete compuesto por un pequeño bastidor de madera con tambores a los lados sobre los que se enrosca un telón. En este objeto curioso se encuentran pintados diversos escenarios destinados, probablemente, a servir como fondo de un teatro guiñol. Se trata del ejemplo efrástico que muestra de forma más marcada los efectos de la efrasis narrativa en toda la novela de Perec. El estudio que se hará del mismo está enfocado a revisar su relación con la intertextualidad y la intermedialidad así como sus semejanzas y diferencias con el modelo de Robillard. Finalmente, al igual que en la

Visitación, analizaremos las funciones que tiene la ecfrasis en este caso en particular así como la manera en que dicho ejemplo logra dinamizarse.

I. Ecfrasis

El término ecfrasis, de origen griego, contempla entre sus significados un vasto abanico de posibilidades como “percibir”, “observar”, “contar”, “decir” o “describir”.¹ Éstos conforman solamente una parte de la gran cantidad de acepciones que la palabra poseía en la antigüedad, las cuales se reducen considerablemente al estudiarla en el contexto de la crítica literaria contemporánea. Aquí, la noción se refiere, a grandes rasgos, a la representación o re-presentación² verbal de un objeto que puede o no ser una

¹ Peter Wagner incluye en uno de sus estudios sobre ecfrasis la siguiente explicación del origen etimológico del término: “Consisting of the prefix “ek” (or “ec” and even “ex”) meaning “from” or “out of”, and the root term “phrasis”, a synonym for the Greek *lexis* or *hermeneia*, as well as for the Latin *dictio* and *elocutio* (the verb *phrazein* denotes “to tell, declare, pronounce), ekphrasis originally meant “a full or vivid description”.” Finalmente, yo agregaría que “una descripción completa o vívida” fue “uno” de los significados originales de ecfrasis y no “el” significado original del término. Peter Wagner, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality” en Peter Wagner editor, *Icons – Texts – Iconotexts*, editorial Peter Wagner, Berlín – Nueva York, 1996, p. 12.

² En algunos casos, se recurre al uso del término “re-presentación” para enfatizar que no se trata simplemente de la representación de un objeto sino de la representación de otra representación.

obra de arte. A continuación, se expondrán algunas propuestas para definirla en este contexto y facilitar así el estudio de su aspecto intermedial.

Una de las inquietudes más frecuentes alrededor de la ecfrosis surge de su carácter descriptivo, pues, en un primer acercamiento, ésta podría confundirse con una descripción “común”. Aquí es donde interviene el tema de la representación, ya que el propósito principal de la ecfrosis es recrear o volver a presentar, de forma muy apegada en nuestra mente, no un objeto “natural” sino algo que ya había sido representado anteriormente. Un ejemplo de esto sería la manera en que una pintura representa un objeto, como una canasta de fruta, a través de elementos propios de su medio, como el color o la forma, y un texto re-presenta dicha pintura valiéndose de herramientas verbales que no sólo toman en cuenta la mencionada canasta sino la versión de ésta que ya ha sido expresada en el sistema pictórico. La diferencia entre una descripción en términos generales y la descripción ecfástica de un objeto puede explicarse, entonces, a partir del carácter representacional de la misma. La importancia de dicha característica se manifiesta en su inclusión dentro de numerosas definiciones de ecfrosis. Una de ellas es la de James Heffernan,

quien se refiere a “una representación verbal de la representación gráfica”³. El teórico enfatiza con esto uno de los elementos efrásticos primordiales y muestra que, a diferencia de las descripciones cuya meta es representar “objetos y artefactos naturales, la efrasis se refiere a piezas de arte figurativo o “representational art”⁴. Sobre esto también puede pensarse que una doble representación equivale a una doble interpretación, puesto que el acto de representar implica forzosamente el de interpretar.

La característica de describir algo que no es simplemente presentado sino re-presentado distingue entonces la efrasis de otras formas de tratar la relación entre el campo visual y el lingüístico. La iconicidad, o *iconicity*, y el pictorialismo, o *pictorialism*, son ejemplos de otro tipo de recursos empleados para expresar la interacción entre imagen y texto. Así, según Heffernan, la iconicidad se refiere al parecido entre la disposición espacial de las palabras en un texto y el significado de las mismas. Aquí se puede pensar

³ “[...] ekphrasis is the verbal representation of graphic representation” James Heffernan, “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, vol. 22, no. 2 (Spring 1991), p. 299.

* Todas las traducciones del inglés son mías.

⁴ La cita original de Heffernan se refiere específicamente a recursos que relacionan la literatura a las artes visuales como los que él llama *pictorialism* e *iconicity* y que se diferencian de la efrasis por lo siguiente: “each one aims primarily to represent natural objects and artifacts rather than works of representational art.”

Idem.

en los caligramas, donde el texto toma la forma de aquello que describe. Podemos recordar, por ejemplo, aquél en que José Juan Tablada forma la imagen de un puñal con las palabras que hablan de este mismo objeto. El pictorialismo, por su parte, alude a una representación del mundo que emula las técnicas pictóricas, generando, a través del lenguaje, efectos similares a los de la pintura. Un ejemplo de esto podría ser algún texto que intente imitar con recursos verbales las nerviosas pinceladas del estilo impresionista.⁵

Otra de las características importantes en la definición de Heffernan, además de su énfasis en el aspecto representacional, es que elimina la connotación artística de la ecrasis. En las antiguas investigaciones teóricas sobre el tema, su relación con la literatura y el arte fue definida como un elemento fundamental y todavía hoy es considerada como tal por algunos especialistas en la materia. Heffernan amplía el campo de estudio al extender las categorías a la de “representación verbal” y “representación gráfica”. Así, contempla la inclusión de otro tipo de ejemplos que también puedan ser comprendidos como ecrásticos. Siguiendo su propuesta, puede denominarse ecrasis cualquier texto, en verso o en prosa, que vuelva a presentar una

⁵ “Pictorialism generates in language effects similar to those created by pictures.” *Ibid.*, p. 300. Aquí es importante tomar en cuenta que existe una diferencia entre representar el mundo con la ayuda de términos pictóricos y representar una pintura.

representación gráfica, incluso si éste forma parte de una “simple” revista o catálogo. Del mismo modo, dicha representación puede ser de cualquier tipo, por ejemplo, una de las fotografías mostradas en un diario o incluso el tatuaje en la piel de una persona, entre muchas otras opciones. Gracias a propuestas como ésta, el estudio ecrástico ha dejado de limitarse a célebres poemas basados en renombradas obras de arte (existentes o inventadas)⁶ para incluir todo tipo de manifestaciones verbales y gráficas que no necesariamente se consideren literarias o artísticas.

Finalmente, un aspecto sumamente interesante en la concepción de Heffernan es que considera la ecrasis como un subgénero literario (*literary mode*), lo cual también está estrechamente relacionado con el carácter representacional de la misma. En este sentido, el teórico comenta que ya que la elegía, por ejemplo, se define por el duelo o el lamento (su tema o contenido) la ecrasis tendría que definirse por su propia materia de estudio, es decir, la representación.⁷ Su punto de vista tiene, por un lado, la cualidad y

⁶ Algunos de los ejemplos más conocidos de esto son la ecrasis del escudo de Aquiles en la *Iliada* o los poemas de William Carlos Williams sobre diversos cuadros del pintor Brueghel.

⁷ Heffernan, *op. cit.*, p. 298. Consultar también la nota 5 de dicha página donde Heffernan profundiza en el tema afirmando lo siguiente: [...] it (ekphrasis) may be more appropriately termed a mode, like a pastoral or elegy. But while those two can

la ventaja de “asir” por un momento un concepto escurridizo y complejo como la ecfra⁸sis. En este sentido, resulta útil poder identificarlo, al igual que Heffernan, con estructuras más cercanas y relativamente mejor definidas como los subgéneros literarios. Por otro lado, esta postura, que el mismo teórico menciona simplemente como una posibilidad, resulta un tanto limitante. La ecfra⁸sis no sólo es una forma de denominar una materia de estudio, sino un elemento flexible, que podemos llamar recurso o medio, a través del cual se realiza una especie de traducción entre dos diferentes sistemas de signos.

Una de las grandes implicaciones de la manera en que distintos teóricos entienden la ecfra⁸sis es su forma de concebirla como una figura relacionada con la inmovilidad o, por el contrario, con algo dinámico. Murray Krieger y Wendy Steiner pertenecen al primer grupo pues la consideran como una forma de “congelar el tiempo en el espacio”⁸ o como el equivalente verbal del llamado “pregnant moment” o momento fecundo, esto es, a la

be largely defined by their subject matter, the subject matter of ekphra⁸sis requires us to define it in terms of representation.”

⁸ Krieger, cit. por Heffernan. *Ibid.*, p. 301

representación, en una pintura o escultura, del instante que antecede o precede al clímax de la acción. Este concepto es estudiado por G. E. Lessing en su famoso ensayo titulado “Laocoonte”, donde el teórico argumenta que un artista sólo puede elegir un instante de cierta historia para representarlo en su obra, por lo que éste debe ser el momento más efectivo, es decir, el que “deje más campo libre a la imaginación”⁹ del espectador. Lessing continúa su razonamiento afirmando lo siguiente:

[...] en todo el desarrollo de un sentimiento, el del paroxismo es el menos favorable a tal ilusión. Más allá no existe ya nada, y mostrar a los ojos el grado extremo es ligar las alas a la imaginación. [...] Si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar., pero si grita, no puede ella elevarse un grado más por encima de la imagen, ni descender tampoco por debajo de ella [...] o le oye solamente quejarse o le ve ya muerto.¹⁰

⁹ “[...] fecundo es sólo el instante que deja el campo libre a la imaginación.” G.E. Lessing, *Laocoonte*, Porrúa, México D.F., 1993, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 21 – 22. [Transcribo el punto y coma después de “gritar” tal como aparece en la edición del *Laocoonte* anteriormente citada]

Si lo dicho se traslada a la pieza escultórica del Laocoonte, o incluso a una pintura de dicha escultura, puede comprenderse por qué se considera este momento como una acción “congelada” o estática que dará lugar al punto climático de la acción, el cual, dependiendo del éxito de su elección, puede llegar al espectador en distintos grados de intensidad. En lo que se refiere a la inmovilidad de este momento fecundo, teóricos como Wendy Steiner la han relacionado con la ecrasis al afirmar que esta última es el modo literario “en el cual un poema aspira a la *eternidad* atemporal de la pintura estática”¹¹. Resulta paradójico constatar, como lo haremos más adelante, que mientras ciertos teóricos tienen opiniones de este tipo, otros estudiosos del tema ven en el momento fecundo la fuente misma del dinamismo ecrástico.

El que la ecrasis sea esencialmente estática, o, mejor dicho, el que su efecto sea identificado principalmente con lo estático, ha sido rechazado por críticos como James Heffernan y Tamar Yacobi, quienes abogan por la condición dinámica de la misma así como por su asociación a la noción de pluralidad. Respecto a esto, Heffernan asegura que, desde los primeros ejemplos que se tienen de ecrasis en los tiempos de Homero hasta la

¹¹ “[...] in which a poem aspires to the atemporal “eternity” of the stopped – action painting.” Steiner, cit. por Heffernan, *op. cit.*, p. 301.

actualidad, “la literatura efrástica revela una y otra vez una respuesta narrativa a la inmovilidad (o *stasis*) pictórica y que existe un impulso narrativo que el lenguaje, por naturaleza, parece liberar y estimular.”¹²

Tamar Yacobi, por su parte, defiende la multiplicidad de la ecrasis comenzando por la manera en que la concibe, es decir, como un término que “acoge distintas formas de presentar un objeto visual en palabras”.¹³ La teórica pone especial atención en dos formas de ecrasis que, como explica, son frecuentemente ignoradas o negadas, se trata de los “pictorial models” y de la ecrasis narrativa. Los primeros pueden traducirse como “modelos pictóricos” sin dejar de tomar en cuenta que en inglés *picture*, término del que deriva *pictorial*, tiene muchas más acepciones relacionadas con el campo de lo visual que su traducción al español como “pictórico”.¹⁴ Con “modelos

¹² “From Homer’s time to our own, ekphrastic literature reveals again and again this narrative response to pictorial stasis, this storytelling impulse that language by its very nature seems to release and stimulate.” *Idem*.

¹³ Yacobi define la ecrasis como: “[...] an umbrella term that subsumes various forms of rendering the visual object into words”. Tamar Yacobi, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, *Poetics Today*, vol. 16, no. 4 (Invierno, 1995), p. 600.

¹⁴ No podemos simplemente traducir como “pictórico” puesto que dicha noción se refiere únicamente a algo “perteneciente o relativo a la pintura”, mientras que, en inglés, el término *pictorial* es definido del siguiente modo: “adjective of or expressed in pictures. Illustrated.” El problema radica en que *pictures* se refiere a una: pintura, dibujo o fotografía, imagen de televisión, película o impresión formada a partir de una descripción. Con esto puede constatarse que el término en inglés cubre un campo mucho más amplio, que debe ser tomado en cuenta al momento de su traducción.

pictóricos” Yacobi se refiere a aquellas “imágenes visuales generalizadas”¹⁵ o comunes denominadores que pueden aludir, por ejemplo, a un movimiento pictórico o a la totalidad de la obra de cierto artista. Es por esto que el tipo de ecfrasis que los involucra también puede ser llamada genérico, como lo hace Luz Aurora Pimentel.¹⁶ La característica distintiva tanto de los modelos pictóricos como de la ecfrasis narrativa, comenta Yacobi, es que la intersección de ambos involucra la ecfrasis de un modelo visual (diferente de una obra de arte única) con un efecto de narración o narrativizado (contrario al efecto descriptivo que se identifica con las imágenes o pinturas)¹⁷. Más adelante, en la sección de ejemplos, veremos algunas maneras en que dicha intersección puede llevarse a cabo.

¹⁵ “[...] generalized visual image.” Yacobi, *op. cit.*, p. 601.

¹⁶ Un estudio minucioso puede encontrar diferencias entre los modelos pictóricos de Yacobi y lo que Pimentel llama ecfrasis genérica, sin embargo, aquí propongo que ambos términos se tomen como equivalentes. El criterio que tomo en cuenta para esto es la coincidencia de ambos conceptos en la multiplicidad de objetos a los que el o los textos hacen referencia. Así, Yacobi habla de “imágenes visuales generalizadas” o “comunes denominadores”, mientras que Pimentel define este tipo de ecfrasis de la siguiente manera: “(la) ecfrasis referencial genérica [...] se observa en textos ecfrásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten a un estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista.” Luz Aurora Pimentel, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de literatura comparada*. Número 4, 2003, p. 284.

¹⁷ “Their intersection compounds the ekphrasis of a visual model (as distinct from a unique artwork) with narrativized (as against descriptive, picturelike) effect [...]” Tamar Yacobi, *op. cit.*, p. 599.

Lo comentado anteriormente refleja la gran riqueza que existe en el tema de la ecfrosis, lo cual puede observarse desde el momento en que mencionamos la variedad de acepciones que se desprenden del término hasta los diversos postulados teóricos sobre el tema. En estos últimos, se advierte que la minuciosa observación que los estudios recientes dedican a la materia arroja mucha luz sobre sus potencialidades. Una de ellas es precisamente la asociación de la ecfrosis con la multiplicidad y el dinamismo, tema que ocupa este trabajo y que cambia por completo la manera de concebirla. Esta nueva perspectiva abre puertas que, como veremos a lo largo del presente estudio, permiten analizar muchos otros temas relacionados con el terreno ecfástico. Con el fin de apreciar todo lo que puede pensarse a partir de semillas como la de la ecfrosis, resulta de gran importancia profundizar, como lo haremos a continuación, en las propuestas de Yacobi y Heffernan así como en las de algunos teóricos que coinciden con ellos.

1.1 Las variantes narrativa y genérica

Las concepciones de ecfasis que involucraban las nociones de literatura y arte abundaron en los primeros estudios sobre el tema. Dichas concepciones llegaron incluso a monopolizarlo provocando cierta rigidez interpretativa que lo limitó en muchos sentidos. Una de las definiciones que ejemplifica lo anterior es la de George Kurman, quien se refiere a la ecfasis como: “la descripción en verso de un objeto de arte”¹⁸. La interpretación de Kurman resulta útil para identificar los tres estrictos ejes con que se delimitó la ecfasis durante mucho tiempo: el funcional -que incluye el formal (“descripción”)-, el genérico (“verso”) y el mimético (“objeto de arte”)¹⁹, específicamente “un” objeto de arte y no varios. Estos elementos son precisamente los que Yacobi, junto con otros teóricos, niega como únicas

¹⁸ “ [...] the description in verse of an art object” Kurman, cit. por Yacobi. *Ibid.*, p. 620.

¹⁹ Yacobi hace esta división a partir de la definición de Kurman. He aquí el comentario textual: “[...] three axes: the functional, perhaps the formal as well (“description”), the generic, especially in its medial aspect (“verse”), and the mimetic (“an object of art”, excluding the art model as source).” Yacobi, *op. cit.*, p. 620.

posibilidades ecfásticas. A continuación mencionaremos algunos de los argumentos donde la teórica da a conocer numerosas propuestas para hablar de pluralidad y dinamismo ecfástico.

Comencemos por profundizar un poco más en la manera en que la característica que Yacobi adjudica tanto a los modelos pictóricos como a la ecfasis narrativa funciona en los mismos. Recordemos que dicha característica se refiere a que su intersección comprende en algún momento un modelo visual, (plural) por oposición a una obra de arte u objeto único, con un efecto narrativizado. En el caso de un modelo pictórico, el aspecto de la pluralidad resulta evidente puesto que en una ecfasis de este tipo no se toma en cuenta únicamente una obra (por ejemplo una pintura) sino una variedad de ellas contenida bajo algún tipo específico, como puede ser un determinado estilo o una escuela de pintura. El efecto narrativizado se da, entre otras cosas, gracias a la multiplicidad de referentes involucrados que crean una sensación de movimiento. En lo que se refiere a la ecfasis narrativa (que toma su nombre justamente del efecto de “narrativización” que presenta), ésta desarrolla, a partir de ciertos elementos textuales (como puede ser el uso de los tiempos verbales o el tipo de adjetivos a los que se recurre), un efecto de movimiento espacial y temporal, el cual permite afirmar que no

sólo describe sino que narra o narrativiza una obra plástica. El mismo efecto dinámico contribuye, a su vez, a provocar la sensación de que una sola obra se “desdobla” o se multiplica en varias “escenas”, permitiendo así constatar que en la ecfrosis narrativa también se involucra la multiplicidad de ejemplares que podemos encontrar de manera más clara en los modelos pictóricos.

La mencionada característica que, según Yacobi, comparten los modelos pictóricos y la ecfrosis narrativa está estrechamente ligada a la manera de concebir las relaciones entre el o los textos y su o sus fuentes plásticas. Es decir, la intersección de un modelo visual con un efecto narrativizado permite que exista pluralidad en las formas de interacción entre los distintos sistemas de signos. Esto resulta completamente distinto de las concepciones anteriores de ecfrosis, las cuales se basaban en una relación de uno a uno, ya que consideraban solamente dos elementos: “el” texto y “la” obra plástica. Yacobi reaccionó ante dichas concepciones replanteando las posibles formas en que pueden darse las relaciones ecfrosíticas. Así, la teórica presenta las opciones de interacción entre la o las fuentes visuales y el o los objetivos verbales en la siguiente tabla:

Fuente visual (representación)	Objetivo verbal (re – presentación)
Una	Uno
Una	Varios
Varias	Uno
Varias	Varios

Yacobi afirma que, aunque los cuatro tipos de correspondencia siempre habían estado presentes en los ejemplos efrásticos, los dos primeros son los que han monopolizado por largo tiempo la atención de los teóricos. Una de las razones es, según Yacobi, que la relación de uno a uno, entre imagen y texto, tiene que ver con la predilección por la mimesis estricta en la efrasis. Por lo anterior, una correspondencia de uno a uno en la representación equivale a una relación del mismo tipo entre lo representado y el discurso que lo representa.²⁰ Según explica, esto tiene profundas raíces en la aproximación

²⁰ “ One answer, [...] concerns the widespread pressures and preference for strict mimesis in ekphrasis. [...] If one - to - one equivalence in re-presentation, then one- to

contemporánea al tema así como una larga historia en el campo de la estética.²¹

Lo anterior nos remite a uno de los teóricos más influyentes en el tema de la relación interartística, me refiero a G. E. Lessing quien expone en el “Laocoonte” su postura acerca de la interacción entre literatura y artes plásticas. Sus argumentos, retomados posteriormente por estudiosos de diversas disciplinas, han sido interpretados en gran variedad de formas, algunas de las cuales llegaron a convertirse en dogmas estéticos que constituyeron la base de las tajantes oposiciones y jerarquías de valor que definieron por mucho tiempo el estudio de la ecrasis. En consecuencia Yacobi no identifica a Lessing como la fuente principal de la marcada preferencia por la mimesis, al contrario, afirma que, en la mayoría de los casos, lo expuesto por el teórico no es tan rígido como se ha llegado a pensar y que sus argumentos fueron frecuentemente malentendidos por quienes lo acusaron de ser un “mimeticista”. Entre los lectores de Lessing que Yacobi considera radicales se encuentran Wendy Steiner y a M. H. Abrams quienes,

– one equivalence in number between the re-presented and the re-presenting discourse.” *Ibid.*, p. 604.

²¹ “This formula [...] has deep roots in the contemporary approach to the subject and a longer history still in aesthetics.” *Idem.*

como comenta, muestran en sus estudios un “impulso mimético” mucho más fuerte que el que adjudican al autor del “Laocoonte”, al menos en el campo de la ecrasis.²² Este también es el caso de Jean Hagstrum, de quien hablaremos un poco más adelante. Asimismo, Yacobi propone que algunos argumentos del “Laocoonte” no sólo son menos rigurosos de lo que se pensaba sino que constituyen una postura favorable al intercambio entre las artes. Una de las propuestas para justificar lo anterior es el énfasis de Lessing en el valor supremo de la belleza en el arte, lo que puede verse como una forma de ampliar las posibilidades de intercambio interartístico. Veamos uno de los fragmentos del “Laocoonte” donde se exalta dicho valor:

[...] he querido establecer de modo sólido que, en los antiguos, la belleza fue ley suprema de las artes plásticas. Y esto establecido, necesariamente se deduce que toda otra consideración que pueda también influir en las artes plásticas, debe subordinarse a la belleza,

²² “For he has often been miscast and derogated as a mimeticist by, among others, present – day inquiries into sister arts (e.g., Steiner [...] following Abrams [...]), which themselves betray a far stronger (inter) mimetic impulse, regarding ekphrasis at least.” *Idem*.

si es con ella compatible, pero debe cederle en absoluto, si es con ella inconciliable.²³

Esto implicaría, entonces, que, al apoyar la idea de belleza por encima de la de mimesis estricta, entendida esta última como la copia “idéntica” de un modelo, Lessing comienza a ampliar el camino para el intercambio interartístico. Dicha ampliación tiene lugar ya que el objetivo principal para él no es alcanzar una copia exacta, sino una copia que, por encima de todo, sea bella. La primera parte de este razonamiento puede considerarse bastante forzada, sin embargo, resultan mucho más convincentes los distintos argumentos y ejemplos que Yacobi proporciona para demostrar las limitaciones que la preferencia por la mimesis estricta, o el modelo uno a uno, representan para la ecfrosis. La teórica continúa su interpretación del texto afirmando que uno de los argumentos supuestamente más rígidos de Lessing constituye otra de las características que lo alejan de la mimesis estricta al ofrecer posibilidades distintas para la transferencia interartística. Se trata de la diferenciación que hace Lessing entre literatura y pintura, o entre

²³ Lessing, *Laocoonte*, *op. cit.*, p.16.

literatura y artes plásticas en general. La pintura, afirma, “emplea para sus imitaciones medios o signos del todo diferentes de los de la poesía, puesto que los suyos son figuras y colores cuyo dominio es el espacio, y los de la poesía son sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo [...]”.²⁴ Yacobi no ve en esta afirmación una separación tajante, sino una importante diferenciación entre las condiciones de significación particulares para cada medio. Así, al reconocer que cada disciplina se expresa a través de elementos distintos, se anticipan las teorías que posteriormente ahondarán en este aspecto de la ecfrasis generando gran cantidad de posibilidades para su estudio. Un ejemplo de lo anterior son las propuestas, surgidas en el terreno de la semiótica comparativa, sobre las formas de significación de cada medio y las posibilidades de interacción entre los mismos.

Así, Yacobi explica por qué considera que los argumentos menos flexibles sobre la transferencia entre las artes son de quienes, en vez de contemplar posibilidades como las que hemos visto, consideran la mimesis de lo visual por lo verbal como un fin en sí: “entre más cercana y más difícil

²⁴ *Ibid.*, p. 95.

de alcanzar es la representación, es mejor”.²⁵ Para ejemplificar lo anterior podemos mencionar a Jean Hagstrum quien, como afirma Yacobi, con frecuencia incluye en sus trabajos las nociones de parecido y reproducción como elementos constitutivos de la ecfrosis. Además, Hagstrum insiste en la necesidad de una descripción exacta que sustituya la pintura misma y considera importante, o hasta necesario, tanto para la creación ecfrosística como para su lectura, un contacto directo entre la fuente gráfica y el objetivo literario.²⁶ Este es justamente el tipo de posturas por las que durante mucho tiempo se excluyeron posibilidades como los modelos pictóricos u obras abstractas como modelos ecfrosísticos.

Finalmente, Yacobi afirma que el deseo por esta plenitud mimética (*mimetic fullness*), donde la ecfrosis debe darse dentro de una correspondencia de uno a uno, termina por convertirse en una competencia o

²⁵ “In his overreaction to Lessing [...] the modern study of ekphrasis [...] reverts to the practices upheld by his antagonists [...]. Rather than a means to higher aesthetic ends and a function of comparative semiotics, the mimesis of the visual by the verbal then becomes again an end in itself: the closer the re- presentation and the more difficult it is to achieve, the better – across all differences in signifying conditions between source and target.” Yacobi, *op. cit.* pp. 607 – 608.

²⁶ “Observe, for example, the frequent occurrence of “reproduction” and the like as a definitional feature of ekphrasis [...] in Hagstrum’s influential work *The Sister Art* or the insistence on its forming “an exact description meant, to a certain degree, to evoke and substitute for the painting itself” [...] No less suggestive is the need often felt for direct contact between graphic source and literary target in the process of writing or their reconfrontation in the reading.” *Ibid.*, p. 608.

encuentro antagonista en donde ésta se torna en una “arena de rivalidad entre las artes”.²⁷ Poniendo sus estudios en el contexto anterior, aclara que el modelo pictórico nunca tendrá cabida en dicho terreno de lucha puesto que su forma lo excluye de la búsqueda de plenitud y, por lo tanto, de la competencia y el combate.²⁸ La forma de un modelo artístico, como el pictórico, por ejemplo, no tiene como objetivo principal el parecido con sus fuentes, el tipo de relaciones que establece con las mismas es más variado y complejo puesto que se da en sentidos que rebasan el aspecto mimético. Observaremos, posteriormente, que un texto basado en un modelo artístico puede tratar, por ejemplo, la forma auto-reflexiva en que se refiere a sus propios mecanismos de creación o a su funcionamiento. Dichas formas de interacción entre objeto (s) y texto (s) han sido estudiadas en un modelo creado para clasificar las posibles relaciones efrásticas. En breve ahondaremos en esta forma de clasificación creada por Valerie Robillard quien, al igual que teóricos como Claus Clüver, basa sus estudios sobre efrasis en la noción de intertextualidad.

²⁷ [...] the encounter becomes antagonistic: ekphrasis as an arena of interart rivalry [...] over the prize of mimetic fullness. In any case, the art model would never qualify, because its very form entails withdrawal (to whatever end) from such fullness and fight (...)" *Ibid.*, p. 610.

²⁸ Ver nota anterior.

Continuando con la mirada sobre la ecfasis narrativa y genérica, insistiremos ahora en el funcionamiento del efecto narrativizado con el fin de ahondar en la sensación de movimiento que surge de la narrativización de estos dos tipos de ecfasis. A manera de introducción, se incluirán algunos de los “problemas” que, según Yacobi, plantea la relación de la ecfasis con dicho efecto.

Uno de los antecedentes de mayor importancia para tratar estas dificultades es, como afirma la teórica, que, al estudiar el tema de la descripción y la narración, nos encontramos una vez más ante una especie de “lucha de poderes”, la cual se extiende a la confrontación entre épica y lírica, acción y descripción e incluso entre tiempo y espacio. Dicho enfrentamiento se acompaña de la preferencia por uno de los campos y la negligencia del otro, lo que demuestra una persistente inclinación hacia la unilateralidad. Esto es lo que sucede con la narración y la descripción, a pesar de que ambas forman indiscutiblemente parte del terreno literario. A modo de ejemplificación, Yacobi cita a Gérard Genette, quien, según la teórica, muestra preferencia por el ámbito narrativo, al que considera superior de alguna manera a la descripción. Genette afirma que “aunque la descripción pueda ser más indispensable que la narración”, puesto que “es más fácil

describir sin relatar que relatar sin describir”, ésta sigue siendo “un mero auxiliar de la narración”.²⁹ La consecuencia de este tipo de perspectiva, para Yacobi, es que la ecfraasis llegue a identificarse únicamente con la descripción, lo que explica el hecho de que, en estos casos, comparta su connotación negativa como “mero auxiliar” o “decoración” inmóvil e incluso inútil en el texto. Lo anterior limita la ecfraasis a un papel de una sola dimensión: la descriptiva, lo que la aleja de la idea de movimiento que la teórica intenta reivindicar como una de sus partes fundamentales.³⁰

La discusión sobre los límites entre narración y descripción se remonta prácticamente a los tiempos de Homero, como menciona el mismo Genette³¹, pero, a pesar de que ha existido una propensión a subordinar esta última, es difícil encontrar opiniones que se limiten únicamente a esa concepción. Una de las formas en que Genette se refiere a la narración es como “la representación de acciones y eventos”, mientras que define la

²⁹ Genette, cit. por Yacobi. *Ibid.*, p. 619.

³⁰ “By implication, then, ekphraasis must share the limited, one – dimensional role and with it the low status assigned to the rest of description in the [...] literary hierarchy., the rendering of its static object becomes a mere *auxiliary* to the narration of dynamic movement.” *Idem.*

³¹ El texto del que Yacobi extrajo los fragmentos anteriormente citados es una traducción al inglés de “Frontières du récit”, del que se tomarán las citas que comentaremos a partir de aquí. Gérard Genette, “Frontières du récit” en *Communications* # 8, 1966, pp. 152 – 163.

descripción como “la representación de objetos o de personajes”³², aunque existen variantes para ambas definiciones a lo largo de sus estudios. Menciona también que la descripción prácticamente no se encuentra “libre” o “en estado de libertad” respecto a la narración y la caracteriza como “esclava sumisa” de ésta³³. Asimismo, comenta que la descripción, “no deja de ser, como por vocación, un simple auxiliar del relato”.³⁴ La interpretación de Yacobi es casi indiscutible en lo referente a este pasaje en particular, el cual sorprende por su carácter exagerado y por el tipo de términos usados en las comparaciones, sin embargo, en el mismo texto, pueden encontrarse matices y posturas conciliadoras ante este razonamiento. Genette no sólo acepta que, en algunos casos³⁵, la narración tiende a animarse y a narrativizarse, sino que, de hecho, “la descripción no se distingue nítidamente de la narración”³⁶, por lo que no puede decirse que su postura sea completamente tajante. Del mismo modo, el autor habla de dos funciones principales de la descripción

³² “[...] des représentations d’actions et d’événements, qui constituent la narration proprement dite, et d’autre part des représentations d’objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l’on nomme aujourd’hui la description.” *Ibid.* p. 156.

³³ *Ibid.* p. 157.

³⁴ “[...] la description peut occuper une très grande place, [...] sans cesser d’être, comme par vocation, un simple auxiliaire du récit”. *Idem.*

³⁵ Se trata específicamente del canto de la Ilíada que se refiere al escudo de Aquiles. “[...] Il faut remarquer d’ailleurs que la description y tend à s’animer et donc à se narrativiser.” *Ibid.* p. 157, nota 1.

³⁶ *Ibid.* p. 158.

afirmando que una de ellas es de carácter “decorativo”, aunque hay que tomar en cuenta que la segunda es de naturaleza “explicativa y simbólica”.³⁷ En suma, la propuesta del teórico se inclina, efectivamente, a privilegiar la descripción, pero no hay que omitir que él mismo da cierta flexibilidad a sus argumentos contemplando diversas posibilidades.³⁸ Lo anterior no pretende oponerse a los argumentos de Yacobi, sino mostrar la complejidad de cada una de las propuestas involucradas en la discusión. No hay que perder de vista que lo expuesto por la teórica es, por un lado, una forma de explicar la lejana relación de la ecfrafrasis con el dinamismo, generalmente, adjudicado a la narración y, más aún, de oponerse a la concepción de la ecfrafrasis como “una curiosidad” o como un recurso “menor y oscuro”³⁹. Por otro lado, sus comentarios se insertan en un contexto específico que analiza la tendencia a

³⁷ *Ibid.* p. 157.

³⁸ Otra definición de narración y descripción que puede parecer rígida, pero termina por abrir posibilidades interpretativas, es la de Helena Beristáin, quien afirma que “en las narraciones o relatos narrados, la descripción, que no implica el factor tiempo, se opone a la narración pero alterna con ella”. Así, al hablar de “la descripción que no implica el factor tiempo” la teórica reconoce la existencia de descripciones que sí integran el aspecto temporal y al aceptar la posibilidad de una alternancia, evita identificar la narración únicamente con el tiempo y el movimiento y la descripción sólo con el espacio. Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México D. F., 2004, p.137.

³⁹ Al referirse a la “indiferencia ecfrafrástica” Mitchell comenta lo siguiente: “Ekphrasis, then, is a curiosity: it is the name of a minor and rather obscure literary genre [...]” W. J. T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, en *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 152.

la unilateralidad y la centralidad relacionando el estudio de la ecfrasis con el de ciertas tendencias en cuestiones de poder y género, por ejemplo. Esto descubre vastas posibilidades de investigación relacionadas al terreno que podemos llamar, de manera general, de la “otredad”, el cual aumenta la riqueza y el interés del campo ecfrástico, como veremos en algunas partes de este trabajo.

Lo anterior es útil para comprender la “flexibilidad” que adquieren tanto los aspectos narrativos como los descriptivos al encontrarse en el ámbito de la ecfrasis, propiciando así la intervención de procesos como la narrativización. El efecto narrativizado, del cual hablan principalmente Heffernan y Yacobi, parte de un estudio minucioso de las potencialidades tanto de la narración como de la descripción, el cual aclara cómo los elementos, aparentemente, propios de una se entrelazan con los de la otra. El esfuerzo por observar la cooperación entre ambos terrenos da como resultado el replanteamiento de la ecfrasis, que no pueden explicarse a través de la polarización de sus partes, sino de su carácter multiforme y su constante transformación. Esto ha sido estudiado por teóricos como Meir Sternberg, quien también se ha enfocado en la pluralidad del campo narrativo. Una de sus observaciones se refiere, por ejemplo, a la manera en que, en el terreno de

la descripción, como en otros ámbitos, el tiempo y el espacio se integran en “dinámicas espacio–temporales”⁴⁰. Asimismo, Sternberg comenta que, “como cualquier otro elemento del discurso, el terreno descriptivo trabaja bajo el “principio de Proteo” a través del cual necesariamente emergen correspondencias del tipo *varios a varios* entre el aspecto lingüístico [...] y la función de representación [...]”⁴¹.

Un elemento clave en la conciliación entre la antigua y la actual concepción de ecfrasis, específicamente, entre los aparentemente lejanos polos de la descripción y la narración (o la inmovilidad y el dinamismo), es la profundización en el estudio del llamado “pregnant moment” o momento fecundo. Se ha mencionado ya que éste corresponde a la representación plástica del momento que antecede o precede el clímax de la acción y que algunos teóricos lo han llegado a considerar prácticamente como la forma por antonomasia de congelar o detener el tiempo y el espacio. Heffernan y Yacobi lo retoman para argumentar justamente lo contrario, es decir, que se trata de uno de los elementos cruciales para la dinamización ecfástica.

⁴⁰ Sternberg, cit. por Yacobi. *op. cit.*, p. 618.

⁴¹ “Like every other discourse element, (descriptive) realm works under the “Proteus Principle”, whereby “many – to – many” correspondences” necessarily show between linguistic form (e.g., description vs narration as given on the surface) and representational function (e.g., descriptive and/or narrative meaning)” *Idem*.

Heffernan propone, como ejemplo, la representación del escudo de Aquiles en la *Iliada*, una de las primeras y más conocidas ecfraisis. El teórico enfatiza que, aquí, Homero “anima las figuras estáticas del arte gráfico haciendo que la imagen de un solo momento se convierta en una narración de acciones sucesivas”⁴². Comenta que, entre otras razones, lo anterior resulta posible ya que en dicha ecfraisis se usan recursos como la mención del desplazamiento de una manada de ganado desde un corral hacia la pastura, logrando así la dinamización de la imagen o la escena en la mente del lector. Ejemplos como éste muestran, como afirma Heffernan, que “la literatura ecfraística típicamente libera, a partir del momento fecundo del arte gráfico, su impulso narrativo embrionario, haciendo explícita la historia que el arte gráfico cuenta sólo implícitamente”.⁴³ Tamar Yacobi confirma que el momento fecundo fue originalmente adjudicado a los artistas que trabajaban en el campo de lo espacial, o “space-artists”, a quienes se les aconsejaba usarlo como una fuerza indirecta para incluir la temporalidad en sus obras.⁴⁴ Asimismo,

⁴² “[...] he animates the fixed figures of graphic art turning the picture of a single moment into a narrative of successive actions [...]” Heffernan, *op. cit.*, p. 301.

⁴³ “[...] ekphrastic literature typically delivers from the pregnant moment of graphic art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that graphic art tells only by implication.” *Idem*.

⁴⁴ Yacobi, *op. cit.*, p. 612.

asegura que el efecto narrativo de la ecfrafrasis surge en muchos casos a partir de dicho momento.⁴⁵

En suma, el lazo entre fuente visual, texto y lector/espectador es crucial para relacionar el momento fecundo con el dinamismo ecfrafrástico. Esto ya que, si dicho momento nos permite “ver” aquello que lo antecede y lo precede en determinada escena ecfrafrástica, entonces, quien lee también debe de poder imaginar la forma en que se “completan” las acciones implicadas en la misma. Así, como comenta Heffernan, se podría dar una respuesta narrativa a la pregunta que provoca cualquier imagen de un acto paralizado: ¿qué va a pasar después?⁴⁶ Todo lo anterior ejemplifica que el aspecto narrativo, que involucra los elementos temporal y espacial, y que es, por lo tanto, múltiple y dinámico, no puede de ninguna manera ser disociado de la ecfrafrasis, ni siquiera a través de los mismos argumentos que pretenden hablar de la supuesta inmovilidad de la misma.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Lo anterior es una paráfrasis del comentario que hace Heffernan sobre un ejemplo de ecfrafrasis de Keats. Para consultar el comentario en su totalidad ver: Heffernan, *op. cit.*, p. 306.

1.2 Aspectos intermediales

La sección que se desarrollará a continuación está dedicada a estudiar algunos aspectos de las relaciones entre el sistema de representación verbal y el gráfico, específicamente el pictórico, ya que se trata de las modalidades involucradas en los dos ejemplos efrásticos que veremos más adelante. El terreno de la intermedialidad es extremadamente amplio, por lo que he elegido temas que resulten útiles para responder algunas preguntas sobre el funcionamiento de la efrasis en general y sobre la efrasis narrativa y genérica en particular. Partiendo de la definición de Heffernan (la representación verbal de una representación gráfica), podemos preguntarnos ¿cómo es que el lenguaje es capaz de re – presentar o de “traer” algo ante el lector? No sólo una obra gráfica, sino cualquier otra cosa (un objeto, un lugar, un personaje...). ¿En qué términos es posible que el lenguaje, específicamente en su forma efrástica, imite algo y lo “ponga” ante los ojos de nuestra mente?, ¿cuáles son las particularidades que se presentan al no tratarse de un objeto “natural” o “real”, sino de algo que ya ha sido

representado en otro sistema de signos? En suma: ¿cómo resulta posible la interacción efrástica entre lo verbal y lo plástico?, ¿en qué términos? Responder a esto también contribuirá a explicar la manera en que la efrasis narrativa y la genérica involucran la multiplicidad y el dinamismo. La propuesta de temas para contestar las preguntas anteriores se divide en dos secciones. En primer lugar, estudiaremos las nociones de representación, mimesis e iconización. Posteriormente, veremos una segunda sección que toca las ideas de referencialidad e intertextualidad.

Iniciemos con el tema de la representación, específicamente de la representación verbal, que por sus importantes implicaciones resulta un punto de partida de gran interés tanto para el estudio de la literatura en general como para el de la efrasis. El debate sobre la posibilidad misma de la representación es quizá el más antiguo y complejo dentro este terreno. En sus estudios al respecto, Gérard Genette revisa el desarrollo de dicho cuestionamiento a partir de los postulados de Aristóteles y Platón y afirma, por su parte, que bajo cierta perspectiva, “la noción misma de imitación [...] es un espejismo que desaparece a medida que nos acercamos: el lenguaje sólo puede imitar perfectamente al lenguaje mismo, o más precisamente un

discurso sólo puede imitar perfectamente un discurso idéntico [...]”⁴⁷ Finalmente, el teórico comenta que existe una posibilidad de “imitación imperfecta” que él considera como el único tipo posible.⁴⁸ Luz Aurora Pimentel ha profundizado en la manera en que dicha imitación se lleva a cabo, partiendo de la noción de ilusión mimética, entre otros conceptos.⁴⁹ La importancia de la misma se manifiesta, por ejemplo, al retomar la afirmación de Genette según la cual “toda representación verbal de una realidad no verbal, no es más que una ilusión mimética”⁵⁰. Dicha ilusión se refiere al fenómeno propio del lenguaje, que se da de forma acentuada en la ecfrasis, gracias al cual es posible que algo se “presente” ante la mente del lector. Como veremos más adelante, este fenómeno se encuentra ligado, en primer lugar, al uso de referentes extratextuales que nos permiten identificar lo que se nos presenta, en la ilusión, con elementos del mundo o, específicamente,

⁴⁷ “Or il apparaît que dans cette perspective la notion même d’imitation [...] est un pur mirage, qui s’évanouit à mesure qu’on l’approche : le langage ne peut imiter parfaitement que du langage, ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu’un discours identique., bref, un discours ne peut imiter que lui-même.” Genette, *op. cit.*, p. 155. La traducción es mía. El punto y coma que aparece en la cita se encuentra en el texto original.

⁴⁸ “Platon opposait mimésis à diégésis comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite., mais l’imitation parfaite n’est plus une imitation ., c’est la chose même, et finalement la seule imitation, c’est imparfaite.” *Idem*.

⁴⁹ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México D. F., 2001, pp. 110 - 131. Aquí puede consultarse la explicación sobre el funcionamiento de dicha noción que se retoma, de manera abreviada, en este estudio.

⁵⁰ Genette cit. por Pimentel. *Idem*.

de nuestro mundo. En segundo lugar, tiene que ver con la dimensión sensible del lenguaje, que nos permite identificar, en mayor o menor grado de especificidad, el parecido entre los “objetos lingüísticos” y sus referentes. Lo mismo sucede, por ejemplo, en la ecfrasis de una pintura donde se usan elementos pertenecientes al sistema lingüístico (como nombres propios y adjetivos) para crear un paralelismo con una fuente u objeto pictórico. En dicha tentativa de “imitación” que un sistema hace del otro, la presencia de la mimesis es evidente. Ésta constituye una pieza fundamental en el tema de la ilusión creada por el lenguaje (y por lo tanto de la ecfrasis) por lo que a continuación profundizaremos un poco más en ella.

En términos estrictos, la mimesis consiste, para la tradición retórica grecolatina, en “la imitación de la realidad de la vida”⁵¹, sin embargo, esta definición encuentra variantes significativas dependiendo del tipo específico de mimesis del que se esté hablando. La mimesis artística, por ejemplo, aspira a la verosimilitud, lo que la coloca a una distancia considerable en relación con la mimesis científica que prácticamente pretende alcanzar la

⁵¹ Beristáin, *Diccionario de Retórica ...*, *op. cit.*, p. 333.

verdad.⁵² Al tratar el tema de la ecfrosis nos encontramos precisamente en el terreno de la mimesis artística⁵³, el cual acoge diversas disciplinas que se manifiestan a través de distintos sistemas de signos entre los que se encuentran el lingüístico y el plástico. Dichos sistemas constituyen las llamadas artes miméticas como la pintura, la escultura o la literatura.

En esta última, por ejemplo, la mimesis se manifiesta a través de elementos auxiliares como el diálogo, los personajes o, el más relevante para este estudio, los diferentes tipos de descripción. Lo anterior resulta importante porque en este contexto se ha generado la oposición entre descripción y narración⁵⁴ (o mimesis y diégesis) que, como ya vimos, ha dado lugar a discusiones de consecuencias negativas para el estudio de la ecfrosis. Retomando lo dicho al respecto, recordemos que la ecfrosis fue por mucho tiempo identificada únicamente con la descripción, por lo que algunas

⁵² En cuanto a la mimesis científica, Beristáin comenta lo siguiente: “La mimesis se realiza a veces con fines científicos, como cuando se trata de representar en el discurso histórico (principalmente en el positivista) el acontecer real. Este tipo de mimesis persigue la *verdad*. *Idem*.”

⁵³ “[...] la mimesis artística corresponde al discurso literario, a la poesía, donde la contemplación de lo imitado produce deleite y capta la simpatía del lector [...] “Pero no sólo existen las artes poético/miméticas que se expresan a través de la lengua, sino también otras artes miméticas que se manifiestan a través de otros sistemas de signos perceptibles por diversos sentidos, como la pintura, la música, la escultura o la danza.” *Ibid.*, pp. 333, 334.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

de sus características también le fueron adjudicadas. Me refiero principalmente a su supuesto carácter estático, que muchas veces la colocó en el lugar de un ornamento sin gran importancia para el texto. Lo anterior constituyó uno de los principales impedimentos para el estudio de la narrativización en la ecrasis y también para la consideración de modelos ecrásticos cuyo principal objetivo no fuera la mimesis estricta de su fuente plástica. Es en este sentido que adquiere importancia una de las mayores cualidades de la mimesis artística: su ideal de verosimilitud, que le confiere flexibilidad al momento de referirse a algo.⁵⁵ Lo mismo sucede en la ecrasis narrativa y genérica que tienen la capacidad de hacer referencia de manera vaga a uno o varios objetos plásticos a través de herramientas como la alusión. Ésta también debe mucho de su versatilidad a dicho funcionamiento, como lo veremos más adelante.

Ahora bien, si consideramos la mimesis como “la relación de representación entre dos objetos de los que uno imita al otro”⁵⁶,

⁵⁵ Según Heinrich Lausberg, la mimesis artística ofrece dos grados de totalidad: uno que corresponde a la “exhaustividad exacta” que reproduce todos los detalles y otro que es el de la “totalidad rápida y esencial” en el que “el detalle no corresponde tanto a la realidad como a la función del conjunto.” Lausberg, cit. por Beristáin. *Ibid.*, p. 334.

⁵⁶ Josette Rey – Debove, cit. por Beristáin, *Ibid.*, p. 334.

independientemente de las posibilidades que ofrece la mimesis artística, cabe preguntarse ¿de qué manera es posible dicha imitación entre objetos? y, en el caso de la ecfraasis, ¿cómo puede darse la imitación entre distintos sistemas de signos? Esto puede comenzar a explicarse con la ayuda de la semiótica, específicamente a través de la noción de icono, que es un tipo de signo cuya esencia es justamente la similitud entre el representante y lo representado. Es de aquí de donde parte la noción de iconización lingüística que se encuentra relacionada, a su vez, con la de ilusión mimética que mencionamos anteriormente. Ambos son procesos a través de los cuales la literatura crea un efecto de sentido que le permite presentar algo, o mejor dicho, la idea de algo en nuestra mente.⁵⁷

Comencemos por ahondar un poco en la idea de icono. En el terreno de la semiótica dicha noción se encuentra desarrollada dentro de la teoría de Charles Sanders Peirce. Ésta comprende distintos tipos de signos que se diferencian por la relación que tienen con su objeto. Peirce menciona tres tipos principales de signo: el icono, que está fundado en la similitud entre el representante y lo representado, el índice, que resulta de la contigüidad entre el representante y lo representado y el símbolo, cuya existencia se basa en

⁵⁷ Pimentel, *El espacio en la ficción, op. cit.*, p. 34.

una convención.⁵⁸ El icono funciona entonces por la similitud entre dos elementos, por ejemplo, el dibujo de un objeto y el objeto dibujado.⁵⁹ En este mismo contexto de imitación surge la idea de iconización, que, como afirma Greimas, forma parte del proceso de figurativización del discurso donde éste, “tomando a su cargo figuras ya constituidas, las dota de atributos particularizantes susceptibles de producir la ilusión referencial” o *iconicité*.⁶⁰ Para ahondar en los mecanismos de la iconicidad resulta útil retomar el problema de la “ilusión mimética”, y, con el fin de explicar la naturaleza y los elementos del lenguaje que hacen posible dicha ilusión, citaremos una vez más a Luz Aurora Pimentel quien a propósito de este tema comenta lo siguiente:

Es cierto que una descripción no vuelve a “presentar” al objeto, ni siquiera como una “copia”: no el objeto entonces, sino la idea del objeto, su significación. No obstante, el lenguaje no es solamente

⁵⁸ Beristáin enfatiza que: “Peirce concede un papel central a esta parte de su teoría que se basa en la relación signo/objeto, en virtud de que, para él un signo *representa* (luego es icono), y remite a realidades extralingüísticas” (luego es índice), y “está en lugar de” (luego es símbolo)” Beristáin, *Diccionario de Retórica...*, *op cit.*, p. 466.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 467.

⁶⁰ Greimas, cit. por Pimentel, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 111.

inteligible sino también sensible, [...] y esa dimensión sensible de la significación puede tener diversos grados de iconicidad.⁶¹

La teórica afirma que el efecto de realidad o efecto sensorial que tienen algunos lexemas, como el nombre común o el adjetivo, se explica gracias a este concepto de iconización. Por obra de éste, los nombres y adjetivos funcionan como “operadores de mimesis” o como puentes entre el mundo del texto y el del extratexto.⁶² En consecuencia, el lenguaje sería una estructura de mediación y la representación constituiría “un proceso por medio del cual el lenguaje construye y vehicula significados con distintos grados de referencialidad y de iconicidad”.⁶³ Lo anterior explica por qué un poema inspirado en determinado objeto, a pesar de lo detallada que pueda ser su descripción, nunca dejará de ser una representación del mismo, una interpretación. Asimismo, una pintura hiperrealista puede tener un alto grado de iconicidad pero esto no significa que se acerque más a su modelo (un objeto natural o real) que un cuadro abstracto o una descripción verbal. En

⁶¹ Pimentel, *El espacio...*, *Ibid.*, p. 110 – 111.

⁶² *Ibid.*, p. 111.

⁶³ *Idem.*

resumen, se puede hablar, como ya vimos, de distintos grados de parecido en la imitación pero sin perder de vista que en todos los casos se trata de sistemas distintos de signos que imitan un objeto de manera artificial.⁶⁴ En este proceso también es crucial retomar la mencionada noción de referente ya que el o los objetos de los que parte una representación pueden existir o no, pero para llegar a un receptor éstos siempre se remitirán a uno o varios referentes que son los mediadores a los que se alude en distinta medida para regular cuán vívida será la imagen mental de esos objetos. En la ecfasis, por ejemplo, una mayor cantidad de detalles mencionados acerca del referente provocará que “el ojo” en la mente del lector perciba el o los objetos de forma más detallada, o casi “tangible”, que si se tratara de una mención vaga de los mismos. Esto es lo que sucede en parte en la ecfasis narrativa donde las descripciones pueden ser tan minuciosas que comienzan a desarrollar una historia a partir de algo aparentemente estático. Tanto en el caso de la alusión como en el de la descripción detallada, y sin importar que se trate de una ecfasis nocional (es decir de un objeto inventado por el autor), la

⁶⁴ Sobre la ilusión producida por el lenguaje, Pimentel comenta que: “Una palabra o lexema puede generar una “imagen visual” pero [...] cuando se habla de una imagen asociada con ciertos elementos lingüísticos y discursivos, se trata más bien de describir un efecto de sentido que se asemeja a una impresión de lo visual [...]” Pimentel, *Ibid.*, p. 34.

visualización se llevará a cabo gracias a los puentes creados con las referencias extratextuales. Más adelante, en la sección dedicada a la noción de referente y a la referencialidad, profundizaremos en estas ideas.

A continuación, se abrirá un paréntesis para incluir la definición de ecfrasis de Claus Clüver, la cual puede apreciarse mejor gracias a la mención previa de algunos elementos tratados en el presente estudio. Las aportaciones de dicha propuesta se concentran en el tema de la intermedialidad y pueden servir como un vínculo entre los elementos que ya se han mencionado y los que seguirán desarrollándose al respecto. Además, en este punto del trabajo, esta definición sirve para ejemplificar cómo muchas de las nociones que se han comentado pueden ser “aplicadas” directamente al estudio de la ecfrasis y particularmente a una teoría específica sobre la misma.

Hemos visto ya que una de las herramientas de estudio más importantes para reflexionar sobre intermedialidad es la semiótica, a partir de la cual surgen numerosas propuestas que enriquecen el terreno ecfrástico. Claus Clüver es uno de los estudiosos que ha trabajado la ecfrasis en este contexto, lo cual se refleja claramente en su concepción de la misma. El

teórico define la ecfraasis como “la verbalización de textos reales o imaginarios (*fictitious*) compuestos en sistemas de signos no verbales”⁶⁵. Podemos mencionar varios puntos importantes de esta propuesta. Uno de los que más llama la atención, cuya explicación también está estrechamente ligada a la semiótica, es la mención de “textos” compuestos en sistemas de signos no verbales. Para explicarse, Clüver nos recuerda que, desde hace mucho tiempo, se ha aprendido a extender el concepto de intertextualidad a más tipos de textos además del verbal y que en la jerga usada en semiótica, la cual él mismo adopta, el texto puede verse como “un signo complejo en cualquier sistema de signos”⁶⁶. Considerando lo anterior, podemos decir que el conjunto significativo de signos en una pintura o escultura puede ser “leído” como un texto plástico. Esto resulta de gran importancia en el terreno ecfrástico puesto que da pie para hablar con mayor libertad de elementos intertextuales, como la cita, que no sólo tienen cabida en textos verbales sino en los compuestos en otros sistemas de signos.⁶⁷ Clüver propone que dentro

⁶⁵ “[...] the verbalisation of real or fictitious texts composed in non – verbal sign systems.” Claus Clüver, “Quotation, Enargeia, and the functions of Ekphrasis, en *Pictures into Words*, Ed. Valerie Robillard, Amsterdam, 1998, p. 36.

⁶⁶ “We have long learned to extend the concept of intertextuality to other than verbal ‘texts’ (in this parlance common among semioticians, which I have adopted here, ‘text’ stands for a complex sign in any sign system) [...]” *Ibid.*, p. 44.

⁶⁷ “Quotation, including allusion, occurs in texts composed in many sign systems.” *Ibid.*, p. 45.

de la noción de cita existe una forma particular llamada “reescritura”⁶⁸, que también puede darse a nivel intersemiótico, y es “dentro de la variedad intersemiótica de reescritura” que él ubica la ecfrafrasis.⁶⁹

Otra de las nociones fundamentales en la definición de Clüver es la de “verbalización”. Lo anteriormente mencionado, acerca de su inclusiva concepción sobre lo que puede considerarse como texto, amplía las posibilidades para acoger una mayor variedad de ejemplos bajo el calificativo de ecfrafrasis, pero no hay que perder de vista que su concepto de verbalización restringe el terreno ecfrafrástico de manera considerable. Clüver describe esta noción como “una forma de representación verbal que consiste en más de un nombre o un título”⁷⁰, es decir, de una reescritura. Al incluir este término en su concepción ecfrafrástica manifiesta, a diferencia de Yacobi y de otros teóricos como Pimentel, que para él la mera mención del modelo, único o múltiple, que propicia la ecfrafrasis (por ejemplo una pintura, escultura, tema musical etc.) no puede considerarse un caso ecfrafrástico. El teórico excluye así la posibilidad de que un único enunciado, por ejemplo, el título de una obra,

⁶⁸ El teórico define la reescritura de la siguiente forma: “Re-writing is the representation of texts by reformulation.” *Idem.*

⁶⁹ “It is within the intersemiotic variety of rewriting that I would place the phenomena covered traditionally by the label *ekphrasis*.” *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

constituya una ecfrasis. Es por esto que, al sustituir nociones como la de “representación verbal” (incluida en la definición de J. Heffernan) por “verbalización” se restringen las posibilidades para incluir ejemplos dentro de los límites ecfrásticos.

Por último, no puede pasarse por alto otro de los aspectos considerados restrictivos, incluso por el mismo Clüver, sobre la noción de verbalización. El crítico asegura que ésta se relaciona directamente con el dilema provocado por el “imperialismo del lenguaje”, el cual señala como una de las principales preocupaciones en el tema de las relaciones interartísticas ya que, según él, no puede existir un discurso sin la verbalización del texto involucrado (en este caso, puede tratarse de un texto en cualquier sistema de signos).⁷¹ Transfiriendo lo anterior al caso de la ecfrasis, incluso si ésta se considera como un recurso para lograr la “traducción” del sistema gráfico al verbal, existe una persistente inclinación hacia el segundo terreno. Es a través de medios verbales que la ecfrasis va guiando la “mirada” del lector-espectador por la representación plástica, lo

⁷¹ “One of the crucial concerns both for the interarts discourse and for the individual *arts* disciplines is the dilemma caused by the ‘imperialism of language’ that has been strikingly explored by Ernest Gilman [...] there can be no discourse on music, dance, or any other art without verbalizations of the texts involved, and yet such representations are also invariably misrepresentations” *Ibid.*, p. 49.

que puede considerarse como parte de la imposición del lenguaje mencionada por Clüver. A pesar de lo anterior, el condicionamiento ejercido en lector-espectador por la parte verbal de la ecfra⁷² no resulta del todo restrictivo ya que la labor ecfástica no se limita a conducir a alguien por la imagen de un objeto sino, a inventar el objeto, en algunos casos, así como a crear la sensación de que, si bien se están nombrando algunos aspectos del mismo, siempre quedan partes ocultas que cada quien se encargará de completar. En resumen, puede decirse que independientemente del peso que tiene la verbalización, ésta también contribuye a ampliar la parte plástica (gráfica o pictórica en los ejemplos que veremos) involucrada en la ecfra⁷².

A continuación veremos cómo, para explicar su propuesta, Clüver analiza otros puntos de la definición de Heffernan (“la representación verbal de la representación visual”) contrastándolos con la suya. El teórico considera la primera parte de la misma como lo único rescatable ya que al hablar de una “representación verbal” Heffernan admite también los textos no literarios que parecen ganar cada vez mayor interés para la crítica⁷² y particularmente para

⁷² El comentario textual de Clüver es el siguiente: “[...] the first part was serviceable for it admitted into the field of verbal texts covered by the discourse also non - literary texts – the kind of texts that appear to be gaining in critical interest [...] - ” *Ibid.*, pp. 35 – 36.

Clüver. Asimismo, no deja de poner atención en el carácter singular (por oposición a plural) del término “representación”, con lo cual se niega la posibilidad de hablar de modelos múltiples como lo hará él mismo en sintonía con Tamar Yacobi. Finalmente, el teórico considera bastante restrictiva la segunda sección de lo dicho por Heffernan puesto que limita la efrasis al carácter estrictamente visual.⁷³ El contraste con las ideas de Heffernan permite que Clüver amplíe, en algunos sentidos, los márgenes de estudio efrástico a través de su propia definición. Para esto, el teórico se suma a propuestas que van desde una nueva concepción del texto hasta la idea de multiplicidad efrástica. A pesar de lo anterior, no podemos dejar de tomar en cuenta las aportaciones que, como ya vimos, surgen de la definición de Heffernan, particularmente en el tema de la efrasis narrativa. Asimismo, no hay que olvidar que la teoría de Clüver no puede considerarse como algo totalmente inclusivo, particularmente en lo que se refiere a su concepto de verbalización.

Lo anterior revela que las teorías efrásticas son, por un lado, cada vez más inclusivas y, por otro, cada vez más específicas, lo que crea

⁷³ “Heffernan’s restriction of the objects of ekphrasis to visual representations [...] turned out to be untenable, and so did the restriction to visual texts [...]” *Ibid.*, p. 36.

incompatibilidad entre sus elementos. Así, cada definición está acompañada de cierta polémica. Dicha controversia resulta útil, en muchos casos, para el análisis de los distintos ejemplos de ecfrasis que requieren del diálogo y el uso simultáneo de diversas propuestas que complementan el estudio del tema. Del mismo modo, los ejemplos que se verán más adelante en este trabajo requerirán para su desarrollo muchas de las ideas que hemos mencionado, por ejemplo, las nociones de verbalización, intertextualidad, “texto pictórico” o cita intermedial.

Ahora retomaremos la propuesta para responder a las preguntas planteadas al inicio de este capítulo. Nos concentraremos en las nociones de referencialidad e intertextualidad, las cuales resultan útiles para continuar estudiando la manera en que funciona la ecfrasis. Antes de tocar la idea de referencialidad hablemos de la noción de referente dentro del contexto ecfrástico. Un proceso de comparación, de cualquier tipo, requiere encontrar elementos comunes entre los objetos de estudio, en este caso, entre dos sistemas distintos de representación. La interacción entre estos elementos constituye un tercer “lugar” de la comparación, que podríamos llamar

“terreno de llegada”, en el cual se lleva a cabo el intercambio. En el campo de la ecfasis existen distintas maneras en las que los sistemas de representación pueden coincidir. Una de ellas es la propuesta por el teórico W. J. T. Mitchell quien afirma que, a pesar de que “existen importantes diferencias entre los medios visuales y verbales, a nivel de tipos de signo, formas, materiales de representación y tradiciones institucionales”⁷⁴, desde el punto de vista de la semántica, “no existe una diferencia esencial entre textos e imágenes”.⁷⁵ Esto sucede, según Mitchell, puesto que, en ambos casos, se trata de actos del discurso o “speech acts”. Asimismo, argumenta que “[...] los actos comunicativos y expresivos, narración, argumento, descripción, exposición y otros llamados “actos del discurso” no son específicos de un medio, no son propios de un medio u otro.”⁷⁶ En consecuencia, los dos sistemas son capaces, por ejemplo, de contar una historia o de transmitir una idea en general. Así, Mitchell encuentra, en la idea de los actos del discurso y en el

⁷⁴ “[...] there are important differences between visual and verbal media at the level of sign – types, forms, materials of representation and institutional traditions.” Mitchell, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁵ “[...] from the semantic point of view, from the standpoint of referring, expressing intentions and producing effects in a viewer / listener, there is no essential difference between texts and images and thus no gap between the media to be overcome by any special ekphrastic strategies.” *Ibid.*, p. 160.

⁷⁶ “[...] communicative expressive acts, narration, argument, description, exposition, and other so called *speech acts* are not medium – specific, are not *proper* to some medium or other.” *Idem.*

ámbito de la semántica, una forma de comparar e incluso de eliminar las diferencias entre sistemas de representación, constituyendo así el “terreno de llegada” que mencionábamos como un elemento clave para la comparación en general.

Otra propuesta, para encontrar coincidencias entre los elementos involucrados en la ecfra⁷⁷sis es la de Luz Aurora Pimentel, quien retoma conceptos como el de referente, tratados inicialmente por el Grupo μ , para estudiar estos puentes entre los distintos sistemas de significación. El referente es un elemento fundamental para el tema de la representación, y, por lo tanto, de la ecfra⁷⁷sis, pues es aquí donde convergen los diferentes sistemas de signos como el visual y el verbal. En sintonía con Mitchell, Pimentel comenta que: “Si bien es cierto que las semióticas visuales y las verbales segmentan el plano del contenido de maneras diferentes y desiguales [...] “esas dos estructuras convergen en la enciclopedia propia a una cultura dada”.⁷⁷ Citando de nuevo al Grupo μ , la teórica afirma que la interacción entre estructuras cognitivas y estímulos perceptuales es lo que “crea esa representación del mundo que es la enciclopedia a la que se subordinan tanto

⁷⁷ Pimentel hace este comentario citando a su vez al Grupo μ . Pimentel, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 113.

la semántica lingüística como los repertorios de tipo icónico.”⁷⁸ En el caso de la ecfrasis, dicha “enciclopedia” constituye el referente, que es un puente entre lo plástico y lo verbal.

La importancia que tiene la noción de referente para el presente estudio surge de lo anterior, es decir, de que éste constituye tanto un punto de “anclaje” para ambos sistemas de signos como un punto de partida. Se trata de un componente vital para poder citar o aludir, por medio del texto, al o a los objetos plásticos en cuestión. Así, dicha noción es la fuente desde donde se despliegan, como veremos enseguida, los abanicos de citas y/o alusiones gracias a las que funcionan la ecfrasis narrativa y genérica.

Una vez estudiadas algunas de las posibilidades para hablar de convergencia entre dos sistemas distintos de significación, como el verbal y el plástico, en el caso de la ecfrasis, es tiempo de introducir el tema de la referencialidad. Ésta corresponde a la manera en que unos medios de significación hacen referencia a otros de forma explícita en mayor o menor grado. Lo anterior resulta de suma importancia para observar la forma en que un texto “remite” o “cita” una pintura, por ejemplo, para presentarla ante el

⁷⁸ Grupo μ , cit. por Pimentel, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 113.

lector-espectador, qué tantos elementos toma de la misma, si el comentario de éstos parece detallado o no y qué repercusión tiene esto en la ecfrasis (específicamente en sus variantes narrativa y genérica). La cita y la alusión tienen un lugar crucial en el proceso pues, como estudiaremos aquí, son formas de referirse a algo con más o menos especificidad y sirven como parámetros para estudiar los distintos ejemplos ecfrásticos. Acerca de la primera, Pimentel afirma que, en la ecfrasis, “la descripción remite por medio de la cita al objeto plástico no sólo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la descripción”.⁷⁹ Tomando en cuenta esta afirmación, todavía faltaría profundizar en los distintos niveles en que la cita, o la cita intermedial que propone Clüver, y la alusión se refieren a su o sus objetos. Aquí es donde sirve la noción de referencialidad, ya que, para poder analizar a profundidad un ejemplo de ecfrasis, no sólo debe identificarse la existencia de un referente, sino la manera en que se está hablando del mismo. Es decir, si se trata de una cita o una alusión y en qué medida alguna de estas dos está transmitiendo la información del mismo.

⁷⁹ Pimentel, *El espacio...*, p. 113.

Adentrarnos en las nociones de cita y alusión requiere tocar primero el tema de la intertextualidad. Dicho concepto, desarrollado inicialmente por Greimas, Kristeva y Bajtín fue retomado posteriormente por Gérard Genette (entre muchos otros teóricos) quien desarrolló cinco tipos de relación transtextual.⁸⁰ A continuación partiremos de una de estas relaciones para poder introducir las nociones de cita y de alusión. Se trata de la intertextualidad, que designa “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] la presencia efectiva de un texto en otro”⁸¹. La cita, por su parte, es “(la) forma más explícita y literal”⁸² de la intertextualidad, mientras que la alusión constituye una forma de referencia mucho menos directa. La alusión puede definirse, entonces, como “[...] un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de

⁸⁰ Se trata de la intertextualidad, el paratexto, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Gérard Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, Celia Fernández Prieto trad., pp. 9 – 17.

⁸¹ *Ibid.*, p.10.

⁸² Su forma más explícita y literal [hablando de la intertextualidad] es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa), en una forma menos explícita y menos canónica el plagio [...] que es una copia no declarada pero literal., en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión. [La puntuación de esta cita ha sido copiada literalmente, incluyendo los puntos seguidos por comas]. *Idem.*

otro modo [...]”⁸³. Se trata, según Genette, de un “ [...] estado implícito (y a veces completamente hipotético) del intertexto [...]”⁸⁴

La vaguedad propia de la alusión no debe perderse de vista, ya que, como veremos más adelante, esta característica impulsa en buena medida el dinamismo efrástico. Por el momento, al encontrarnos en el terreno de la intertextualidad, resulta esencial aclarar qué entenderemos por “texto” de aquí en adelante. La propuesta de Claus Clüver en cuanto a esta noción proporciona amplias posibilidades si se le toma en cuenta dentro del terreno efrástico, específicamente en sus variantes genérica y narrativa. En primer lugar, implica extender el concepto de intertextualidad más allá de los textos verbales. Así, Clüver se refiere al texto como “un signo complejo en cualquier sistema de signos”, apelando de esta forma a postulados como los de Roland Barthes, cuyo trabajo también ha contribuido enormemente a ampliar dicho concepto. La siguiente afirmación de Barthes aclara este punto:

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

[...] si littérature et peinture cessent d'être prises dans une réflexion hiérarchique, l'une étant le *retroviseur* de l'autre, à quoi bon les tenir plus longtemps pour des objets à la fois solidaires et séparés, en un mot : classés ? Pourquoi ne pas renoncer à la pluralité des « arts », pour mieux affirmer celle des « textes » ?⁸⁵

Aceptar esta premisa, “renunciando a la pluralidad de las artes para afirmar aquella de los textos”, permite que los últimos se conviertan en una especie de “tejido de sentido”. Así, se puede hablar tanto de textos verbales como escultóricos, musicales, fotográficos o de otro tipo. Una aproximación como la anterior contribuye, al mismo tiempo, a ampliar las posibilidades del estudio efrástico. No hay que olvidar, sin embargo, que si bien las distintas formas de texto que podemos concebir a partir de estas propuestas se construyen con diversos sistemas de signos, existen, como ya vimos, referentes que son puntos comunes en torno a los que todos estos funcionan y que permiten hablar de interacción entre ellos. Ampliar la noción de texto también hace posible concebir la ecrasis, al igual que Clüver, como una

⁸⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Francia, 1970, p. 57.

forma de intertextualidad entre diferentes sistemas de signos. El teórico plantea, como se comentó anteriormente, la forma en que la ecfrasis se refiere a otros sistemas de signos como una “cita intersemiótica para representaciones verbales de representaciones no verbales”⁸⁶. De este modo, la ecfrasis deja de ser estudiada como algo estrictamente literario o verbal para concebirse como un recurso⁸⁷ fundamentalmente intermedial. En el caso de aquella que hace referencia al campo pictórico, el que nos haga “ver” las imágenes a las que se refiere, integrando el aspecto visual y el verbal, revela que dicho carácter intermedial, más que una posibilidad, es una característica básica de la misma. En suma, es posible afirmar que el funcionamiento de la ecfrasis involucra tanto citas intertextuales como citas intermediales.

En la mayoría de los estudios recientes sobre ecfrasis, el aspecto verbal ha dejado de acaparar la atención como elemento central en el tema. Propuestas como la de Peter Wagner afirman incluso que la relación entre los distintos sistemas de signos puede ser tan estrecha que genere una especie de “signo ambivalente”. Para explicar esto Wagner sugiere el término

⁸⁶ “ [...] intersemiotic quotation for verbal re- presentation of non- verbal texts.” Clüver, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁷ El término “recurso” se usa en aquí en el sentido de “medio”.

“iconotexto”⁸⁸ que puede ser aplicado a “pinturas que muestran o presentan palabras o escritura pero también a textos que trabajan con imágenes.”⁸⁹ Por iconotexto, se refiere concretamente a “un artefacto en el cual los signos verbales y visuales se mezclan para producir retórica que depende de la co – presencia de palabras e imágenes.”⁹⁰ Según Wagner, lo anterior incita al lector a tomar en cuenta ambos medios involucrados, eliminando así la preferencia de uno sobre otro. Aportaciones como ésta son de gran importancia para el estudio de la ecfasis narrativa y genérica ya que contribuyen a ampliar la concepción de intertextualidad, tal y como se ha mostrado hasta ahora, así como a crear un contexto donde la ecfasis puede ser entendida como un elemento que, para funcionar, requiere de mucho más que del aspecto verbal. Entonces, la estrecha interacción entre éste último y su o sus referentes plásticos es solamente el inicio de un proceso que se encuentra en cambio constante.

⁸⁸ La noción de iconotexto o “iconotext” es retomada por Wagner a partir de los postulados de Michael Nerlich. Peter Wagner, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁹ “[...] iconotext [...] is an appropriate [...] term we can apply to pictures showing words or writing, but also to texts that work with images.” *Idem.*

⁹⁰ “[...] iconotext refers to an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co – presence of words and images.” *Ibid.*, p. 16.

La efrasis narrativa, por su parte, no sólo nos hace “ver” un objeto, digamos una pintura, sino que la desarrolla involucrando aspectos temporales y espaciales, es decir que, la referencia a una imagen es el punto de partida de un proceso que involucra el bagaje de cada lector para presentar el producto dinámico que se forma con palabras e imágenes. De este modo, la efrasis narrativa no sólo nos “muestra” algo, sino que también nos lo “cuenta”, reuniendo así dos de las funciones primigenias y fundamentales de la efrasis: la de decir y la de hacer ver. Asimismo, en la efrasis genérica también existe una relación necesaria entre la imagen y el aspecto verbal, pues es de aquí de donde parten las posibilidades evocativas que se traducen en su característica primordial: la multiplicidad.

En suma, se ha visto que la relación vital entre texto(s) e imagen(es) se expresa de forma radical en la noción del “artefacto” iconotextual propuesta por Wagner. Asimismo, se expuso que dicha relación es parte importante del funcionamiento tanto de la efrasis narrativa como de la genérica y que depende en gran medida del grado de participación del lector-espectador. Lo anterior se debe a que es él quien realiza las conexiones entre la o las imágenes que son evocadas y el o los textos, liberando así el potencial de los mismos. Continuaremos profundizando en esto al retomar,

específicamente, el estudio de los mecanismos de la alusión, que involucran muchos de los aspectos anteriormente mencionados.

Pasemos ahora al tema de la alusión, el cual resulta crucial para el funcionamiento de la ecfrasis narrativa y genérica. Sobre ésta, Helena Beristáin afirma lo siguiente: “Alusión es la acción de aludir. Aludir es referirse a algo sin nombrarlo [...] y esta misma acepción sirve como definición de la alusión considerada como figura retórica. Aludir (*alludere*) significa jugar, lo cual sugiere el juego de palabras dado donde hay referencia sin expresión.”⁹¹ Asimismo, la teórica propone que la reconsideración de figuras como la alusión “conduce el pensamiento por construcciones laberínticas muy inesperadas y sugestivas”⁹². En efecto, ésta no sólo implica una gran abundancia de referencias, sino también de digresiones que llevan la mente por un constante vagar. Lo anterior sucede, en buena medida, por los lugares indeterminados que la conforman, ya que se da “al manifestar

⁹¹ Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad...*, *op. cit.*, p. 14. En esta obra, Beristáin explora diferentes terrenos de estudio donde se puede definir y entender el complejo concepto de la alusión. Se refiere a ésta como figura retórica, desde la perspectiva lingüística, filosófica, semiótica y desde el punto de vista intermedial.

⁹² *Idem.*

sugiriendo (es decir, en forma de sugerencia) la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice.”⁹³ Puede pensarse, entonces, que la alusión funciona como una especie de semilla que, para desplegar su potencial, requiere de la interacción de factores externos, es decir, de los lectores. La alusión depende de éstos en mayor medida que otras formas más directas de referencia como la cita. Esto ya que su desarrollo está en función del bagaje cultural de cada lector distinto. Así, el desarrollo de lo que no se dice en cada alusión o de aquello que está esperando germinar en cada “semilla”, depende de dicho bagaje.

Lo anterior se encuentra relacionado con los postulados de la Estética de la Recepción, la cual privilegia el papel del lector para explicar los mecanismos de la literatura. Me refiero en especial a las teorías de Wolfgang Iser quien, en su análisis de la relación entre texto y lector, trata el tema de los “huecos” del texto y el dinamismo que éstos le confieren. A propósito de dicho tema Iser comenta lo siguiente:

⁹³ *Idem.*

[...] en un texto literario únicamente podemos representar mentalmente cosas que no están presentes., la parte escrita del texto nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de representar cosas: en efecto, sin los elementos de indeterminación, sin los huecos del texto, no podríamos ser capaces de usar nuestra imaginación.⁹⁴

En la ecfraesis, específicamente en su relación con la alusión, el acto de “llenar” dichos huecos no es sólo un asunto de imaginación, sino también, y quizá fundamentalmente, de referentes, como lo hemos visto antes en este trabajo. Así, el contacto del o de los textos con el lector-espectador y, de forma específica, el contacto con cada lector-espectador distinto, es fundamental para las variedades narrativa y genérica de la ecfraesis. Esto ya que funciona como una fuente inagotable de referentes que nunca podrán ser idénticos. Lo que contribuye también a la multiplicidad y el dinamismo ecfrásticos. La propuesta anterior está en consonancia con la siguiente

⁹⁴ Wolfgang Iser, cit. por José Domínguez Caparrós, *Teoría de la literatura*, editado por el Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2002, p. 388. [El punto seguido por una coma después de “presentes” se encuentra en la obra citada].

afirmación de Iser: “[...] un texto es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo [...]”.⁹⁵

La posibilidad de cambio constante, producida por la interacción de cada lector específico, también permite tomar una perspectiva semiótica del asunto pues puede compararse con la relación entre el signo y su intérprete. Lo anterior nos lleva a mencionar el vínculo que existe entre la alusión y la noción de interpretante, que es uno de los componentes o partes del símbolo en la teoría triádica de Ch. S. Peirce. Aquí se establece que es mediante el interpretante que el representamen se relaciona con su objeto. El primero corresponde entonces al “[...] signo equivalente creado de modo arbitrario en la mente del intérprete, como consecuencia de una asociación y como respuesta a una convención subyacente, implícita [...]”⁹⁶. Dicho de otro modo, el interpretante es “el efecto que el signo produce en la mente del intérprete”.⁹⁷ Del mismo modo, cada alusión encuentra distintas posibilidades de conexión con la mente de cada lector. Lo que me interesa

⁹⁵ Iser, cit. por Domínguez Caparrós, p. 388.

⁹⁶ Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), México D. F., 2006, p. 20.

⁹⁷ *Idem.*

resaltar aquí es la importancia de ese “alguien” para quien el signo representa y en cuya mente se crea un signo equivalente o más desarrollado, por lo que, una vez más, nos encontramos ante el hecho de que no pueden existir dos interpretaciones idénticas. Puede pensarse, a partir de esto, en una incesante producción de signos o “semiosis infinita” que “nos remite de signo en signo, entrelazando un lenguaje con otro, arrastrándonos en la corriente de una semiosis tumultuosa en el río llamado *cultura*.”⁹⁸

Finalmente, no puede dejar de mencionarse que los lugares indeterminados que involucra la alusión no sólo requieren un “esfuerzo” mental del lector sino que, al igual que sucede con la efrasis, éstos también pueden representar una actividad lúdica para el mismo⁹⁹. De igual modo que al inicio, quisiera cerrar este apartado con una reflexión de Helena Beristáin que, según me parece, no sólo apoya todo lo que se ha propuesto a lo largo del mismo sino que también lo relaciona con las secciones anteriores:

⁹⁸ Los comentarios entrecomillados, a pesar de encontrarse en palabras de Zeccheto, son ideas tomadas de los estudios realizados por Peirce. Zeccheto, “Charles Sanders Peirce” en Victorino Zeccheto (coordinador), *Seis semiólogos en busca del lector*, Ediciones Ciccus. La Crujía, Argentina, 2002, p. 55.

⁹⁹ Al hablar de la alusión como figura retórica Lausberg señala que el énfasis corresponde a una “intención lúdica” que tiende a exigir del oyente “un trabajo mental propio, que le satisfaga”, y que se oriente hacia la comprensión., y esa intención lúdica es precisamente la alusión [...] Lausberg, cit. por Beristáin, *Alusión, referencialidad...*, op. cit., pp. 16 - 17.

[...] tanto el concepto de alusión como el de intertextualidad [...] pueden ser descritos como dilataciones semánticas en cuanto funcionan como disparaderos de nuevos y distintos espacios de significación a partir de una palabra, una frase (o) una entonación [...] en un texto dado.¹⁰⁰

Estudiaremos a continuación la propuesta de Valerie Robillard. Se trata de un modelo de sistematización donde se aplican muchas de las nociones vistas a lo largo de este capítulo. La importancia para este estudio del mencionado modelo radica en que puede ser usado de forma directa para clasificar y estudiar la ecfraasis, siendo especialmente útil para sus formas narrativa y genérica. Dicha propuesta parte de la noción de intertextualidad para presentar un marco teórico¹⁰¹ que ayuda a definir y diferenciar los distintos

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰¹ El modelo del que hablamos puede consultarse en: Valerie Robillard, "In pursuit of Ekphrasis" en *Pictures into Words*, VU University press, Amsterdam, 1998. La traducción al español de los términos incluidos en este artículo es de Rocío Saucedo incluida en: Irene Artigas y Susana González eds., *Entre artes / Entre actos: ecfraasis e intermedialidad*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM / Artigas-Bonilla Editores, México D.F., 2011.

tipos de interacción entre las artes, sobre todo entre pintura y literatura. Éste funciona incluso, o, mejor dicho, particularmente, si la relación con la o las fuentes plásticas resulta vaga. En sintonía con lo antes comentado sobre la nueva concepción del texto, Robillard extiende la noción de intertextualidad a la interacción entre texto y arte visual. Del mismo modo, enfatiza la importancia de las reacciones de cada lector que, como comenta, están determinadas por indicadores textuales que pueden ser específicos o meras huellas de su fuente o fuentes plásticas.

Robillard divide su modelo de análisis en dos partes: el “modelo de escalas” o *Scalar Model* (basado en las “escalas intertextuales” de Manfred Pfister), que define los tipos generales de interacción textual, y el “modelo diferencial” o *Differential Model*, construido para evaluar estas interacciones y ahondar en sus diferencias. En su artículo, Robillard incluye primero la definición de Pfister sobre cada categoría del modelo de escalas y agrega la suya, aclarando en qué coinciden o difieren. A continuación se definirán los seis elementos de dicho modelo presentando una versión que condensa tanto lo propuesto por Pfister como por Robillard. Se tomará como prioridad la definición final de la teórica, por lo que la versión de Pfister queda incluida de forma parcial en la mayoría de los casos.

1) **Comunicatividad:** En esta categoría, Pfister mide la intertextualidad en función de su relevancia comunicativa, es decir, según el nivel de conciencia de la relación intertextual por parte del autor y del lector. Aquí, un grado bajo de intertextualidad implicaría que el lector asumiera al azar la existencia de un pre-texto a partir de ciertas “pistas” que pudieron o no haber sido conscientemente “plantadas” en el texto. El grado más alto de intertextualidad se alcanza cuando el autor señala, deliberadamente, la existencia de un pre-texto a través de indicadores claros e inequívocos en el texto de destino. Robillard está de acuerdo en lo planteado por Pfister en esta categoría la cual, en sus propias palabras, trata el grado en el que la obra de arte visual se indica en el texto. Lo anterior puede darse como una alusión vaga, la referencia directa en el título o una indicación explícita en el cuerpo del texto.

2) **Referencialidad:** es una categoría cuantitativa y se refiere a la extensión o medida (*extent*) en la que el poeta usa una obra de arte visual dentro de un texto. Esta categoría está muy relacionada con las dos anteriores, pues un poema, por ejemplo, poseerá poca

referencialidad si la presencia de una pintura en él constituye solamente una marca comunicativa básica.

- 3) **Estructuralidad:** se encuentra relacionada, según Pfister, con la incorporación sintagmática de un pre-texto en un texto posterior. Su máximo grado de intertextualidad se obtiene si el pre-texto le confiere una forma estructural al texto posterior. Para Robillard ésta concierne específicamente a la imitación, entendida como el intento del poeta por producir en su texto una analogía estructural con respecto a una pintura.

- 4) **Selectividad:** esta categoría se refiere a la densidad de elementos pictóricos que han sido seleccionados para incluirse en el texto. Puede tratarse de elementos de un mismo objeto, de varias obras de un mismo artista, también de la transposición de ciertos temas, mitos o normas y convenciones de un periodo o estilo pictórico específico. Para aclarar lo anterior resulta de gran utilidad retomar parte del comentario de Pfister, quien afirma que, en dicha categoría, entre

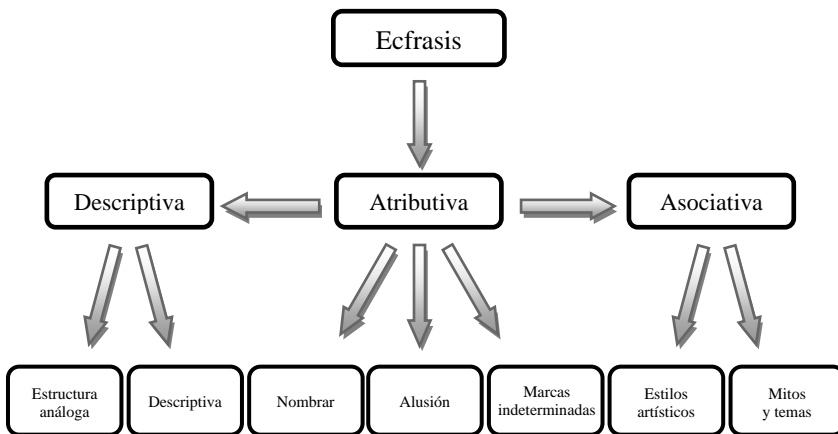
más precisa es la selección de elementos, más coincidirá con la estructura y función de la sinécdoque ya que, a través de los detalles seleccionados, se evoca el contexto general del texto original y se coloca en un nuevo marco de referencia.

5) **Dialogicidad:** Hace referencia, según Pfister, a la tensión semántica e ideológica entre el poema y la obra gráfica. De igual modo, para Robillard tiene que ver con la forma en que el poeta crea tensión al poner el poema en un nuevo marco que puede incluso ser opuesto al de la obra de arte. Dicha categoría coincide con el concepto de recontextualización verbal.

6) **Autorreflexividad:** Pfister comenta que ésta se encuentra estrechamente relacionada con las primeras dos categorías, ya que su grado de intensidad intertextual crece si el autor, además de indicar claramente y tematizar el pre-texto en el texto de destino, también problematiza y reflexiona sobre la conexión entre ambos.

Robillard coincide con el teórico proponiendo que aquí el poeta puede, por ejemplo, problematizar la relación entre su propio medio y el de las artes plásticas.

Pasemos ahora al modelo diferencial, diseñado para distinguir la naturaleza efrástica del texto en cuestión. Se ocupa tanto de los textos efrásticos marcados de manera clara y explícita como de aquellos que tienen relaciones más nebulosas con su o sus fuentes pictóricas y que muchas veces son excluidos del estudio efrástico por esta razón. Robillard lo presenta en el siguiente diagrama para facilitar su comprensión.



Profundicemos en cada una de las categorías de esta segunda parte del modelo:

Atributiva: Robillard comenta que esta categoría tiene dos propósitos: primero, hace las veces de un “guardia”, pues se asegura de que todos los textos que entren en el campo de la efrasis marquen sus fuentes de alguna manera. Su importancia radica, en segundo lugar, en la función que tiene como tipo de relación intertextual, pues en ésta se puede simplemente mencionar o referirse a un objeto plástico en algún momento del texto sin poner atención, o usar, algún aspecto estructural del mismo. Esta categoría se divide en tres formas en las que los textos pueden marcar su relación con su o sus fuentes visuales:

- a) **Nombrar.** Se da cuando el objeto es nombrado directamente en el título u otra parte del texto. Representa el nivel más fuerte de contacto con la fuente pictórica.

- b) **Alusión.** Tiene lugar cuando el texto alude al pintor, el estilo o el género. Se trata de una forma menos específica de marca atributiva.

- c) **Marcas indeterminadas.** Es la forma más débil de referencia, aunque debe pertenecer al menos a una comunidad interpretativa para ser capaz de identificar su fuente visual.

Descriptiva. Esta categoría incluye los textos que más se acercan a la demanda de representación de sus fuentes pictóricas ya que implica la descripción explícita de un objeto de arte, lo que también satisface el requerimiento de *enargeia*.¹⁰² La descriptiva es la categoría de mayor intensidad intertextual y se divide a su vez en dos partes:

- a) **Estructuración análoga.** Aquí es donde se ubican los textos con un alto grado de parecido estructural con la obra plástica.

¹⁰² Hagstrum se refiere al término *enargeia* como “the achievement in verbal discourse of a natural quality or of a pictorial quality that is highly natural” mientras que Graf comenta lo siguiente: “[...] *enargeia* [...] distinguishes the description from a mere report.” Hagstrum y Graf, cit. por Clüver, *op. cit.*, p. 37.

- b) **Descripción.** En esta categoría, el texto ecrástico puede concentrarse en pequeñas o grandes secciones de la obra pictórica o plástica. La visualización de la fuente pictórica no es necesariamente un hecho o una constante en la misma.

Asociativa. Es la categoría con mayor flexibilidad de las tres principales ya que se aplica a poemas que se refieren a convenciones o ideas de tipo estructural, temático o teórico asociadas con las artes plásticas en general. Un texto asociativo podría denominarse, por ejemplo, cubista o futurista. Reúne aquellos textos que, en las escalas de Pfister, serían considerados principalmente dialógicas o autorreflexivos. Se divide en:

a) **Estilos artísticos**

b) **Mitos / temas**

Finalmente, este modelo permite estudiar, con mayor facilidad, tanto los casos de ecrasis que describen vívidamente su o sus fuentes plásticas como

los que se relacionan con ellas de forma más débil o borrosa, especialmente estos últimos, lo cual resulta de gran utilidad ya que, a pesar de los intentos de definición y sistematización, no se puede hablar de ejemplos paradigmáticos que guíen el estudio ecfástico. Puede pensarse que cada caso en este campo constituye un modelo en sí, un ejemplo único con sus propios problemas y aportaciones. Lo anterior promete ricas posibilidades interpretativas, por un lado, pero, por otro, presenta complejos problemas para su estudio. Ante tal posibilidad, resulta de gran ayuda poner en práctica el modelo de Robillard que proporciona, como afirma la teórica, un marco referencial concreto que permite articular las diferencias entre los distintos tipos de ecfasis.

II. Ejemplos de ecfrosis narrativa y genérica en Georges Perec

“[...] retrouver l’invention au-delà de l’énumération, le jaillissement au-delà de la citation, la liberté au-delà de la mémoire.”¹⁰³

Georges Perec afirma, en su texto *Notes sur ce que je cherche*, que nunca tuvo ganas de repetir, en un libro, un modelo, un sistema o un procedimiento elaborados en un libro anterior.¹⁰⁴ Esta característica, que el autor llama “versatilidad sistemática”¹⁰⁵, constituye uno de los aspectos de mayor importancia en la obra perequiana, ya que refleja su constante búsqueda de

¹⁰³ Georges Perec, *Un cabinet d’amateur. Histoire d’un tableau.*, Balland, Paris, 1979, p. 29.

El término “jaillissement”, contenido en esta cita, despliega un simbolismo de gran fuerza e importancia en la obra de Perec. En algunas de las versiones en español de la novela dicha palabra queda traducida como “chorro”, pero yo prefiero equipararla a la idea de “germinación”. El término en francés proviene del verbo “jaillir” que puede traducirse como “surgir” o “aparecer”, lo que también puede entenderse como “brotar”. Es en este sentido que lo traslado al campo semántico de lo vegetal con lo cual se suma a la idea de proliferación y de vida que permea *Un cabinet d’amateur*.

¹⁰⁴ “[...] je n’ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédant.” Georges Perec, “Notes sur ce que je cherche” en *Penser / Classer*, Hachette, 1985. La traducción es mía.

¹⁰⁵ *Idem*.

nuevos enfoques. Lo anterior revela también un afán, con el que nos encontraremos constantemente a lo largo de este estudio, por evitar, a toda costa, la inmovilidad y el anquilosamiento.

Perec asegura que la totalidad de su producción literaria puede entenderse a partir de cuatro formas principales de interrogación: la sociológica, la autobiográfica, la lúdica y la referente a lo novelesco o *romanesque*. Uno de los textos más destacadas dentro del primer campo es su novela *Les choses*, mientras que la vertiente autobiográfica está representada principalmente por *W ou le souvenir d'enfance*. El aspecto lúdico, que se refiere, como Perec mismo comenta, a las restricciones, proezas y juegos, se refleja en todos los textos para los cuales l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) fue una fuente de ideas y medios de trabajo. Aquí podemos mencionar específicamente la inclusión, en numerosos textos, de crucigramas o lipogramas. El uso de estos últimos se destaca en *La disparition*, una de las creaciones más importantes y conocidas de Perec. Finalmente, el terreno de lo novelesco, definido por el autor como “el gusto por las historias y las peripecias (y) el deseo de escribir libros que se devoran recostado boca abajo

sobre la cama”¹⁰⁶, se encuentra representado por su famosa obra *La vie mode d’emploi*. Posteriormente, dicha obra dio lugar a *Un cabinet d’amateur*, novela que estudiaremos en este trabajo y que puede considerarse una especie de continuación o apéndice de la primera. Esta necesidad de diversificación es expresada por Perec, el gran amante de las enumeraciones y las listas, en la siguiente declaración:

En fait, me semble-t-il, au delà de ces quatre pôles qui définissent les quatre horizons de mon travail – le monde qui m’entoure, ma propre histoire, le langage, la fiction – , mon ambition d’écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps, sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarquer dans mes propres traces, et d’écrire tout ce qui est possible à un homme d’aujourd’hui d’écrire: des livres gros et des livres courts, des romans, et des poèmes, des drames, des livrets d’opéra, des romans

¹⁰⁶ “ [...] le gout des histoires et des péripéties, l’envie d’écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit.” *Idem*. La traducción es mía.

policiers, des romans d'aventures, des romans de science-fiction, des feuilletons, des livres pour enfants...¹⁰⁷

El realismo es otra de las grandes características que el autor enfatiza al referirse a su trabajo. Dicha característica resulta de gran importancia ya que se encuentra estrechamente relacionada con los temas de la mimesis y la representación. Ambos constituyen, como veremos más adelante, terrenos de estudio que Perec interroga y reformula una y otra vez a lo largo de su obra. La reflexión del autor sobre el tipo de realismo que atribuye a sus obras coincide con su concepto de realismo pictórico. Ambos se distinguen claramente del naturalismo, cuyo objetivo es conseguir una reproducción lo más cercana posible a “la realidad”. Lo anterior comienza a esclarecer el hecho de que los textos del autor, caracterizados por una gran libertad formal, sean calificados como realistas.

La noción perequiana de realismo artístico puede encontrarse en las reflexiones del autor sobre Paul Klee, uno de los pintores a quien más admiró y estudió. Acerca de esto, el teórico Manet van Montfrans comenta lo

¹⁰⁷ *Idem.*

siguiente: “Perec défend les tableaux de Klee, pourtant bien éloignés de la tradition figurative traditionnelle, en disant que l’art peut être ancré dans le réel sans en être pour autant une reproduction fidèle: le réalisme n’est pas le naturalisme.”¹⁰⁸ El tipo de realismo mencionado por Perec puede ser equiparado a la noción, tratada anteriormente, de mimesis artística, que parte de referencias de tipo alusivo a un determinado modelo sin buscar un gran parecido con el mismo, lo que da mayor flexibilidad en la creación e interpretación del producto de dicha mimesis. El aspecto realista en la obra de Perec y su relación con la mimesis artística se verán reflejados en el texto de *Un cabinet d’amateur* ya que la construcción de dicha obra parte, como veremos a continuación, de fuentes artísticas y literarias existentes que posteriormente son modificadas por el autor a través de la fragmentación, supresión o adición de elementos o el cambio de algunos datos en dichas fuentes. Es así como Perec crea la pintura en torno a la que gira la trama de *Un cabinet d’amateur*, la cual alude constantemente a las obras involucradas en su construcción. Finalmente, otra de las características en las que el autor coincide con Klee es en el uso de restricciones formales y la noción de

¹⁰⁸ Manet van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel.*, Rodolpi, Netherlands, 1999, p. 279.

“irregularidad creadora” como generadores de la obra artística.¹⁰⁹ A continuación ahondaremos en ambos aspectos que se reflejan en el uso perequiano de la intertextualidad.

La particular forma de intertextualidad usada por Perec consiste, entre otras cosas, en ocultar o modificar las fuentes de las citas.¹¹⁰ Esto forma parte de un sistema de restricciones o *contraintes* relacionado con la estética de lo fragmentario, uno de los pilares que sostienen su obra. Lo anterior da testimonio del paso de Perec por el proyecto de [la] OuLiPo, del cual el autor siempre se consideró como “un producto” pues, a pesar de que abandonó esta escuela, muchos de los elementos que adquirió en ella lo acompañarían como una marca personal impresa en el resto de su obra.

Las restricciones formales, reglas y estructuras son para Perec productoras de un “azar controlado” que, como el autor mismo afirmó, “levantan la censura, la inhibición, el bloqueo, (y) dan la posibilidad de

¹⁰⁹ “L’affinité idéale que Perec se découvre avec Klee à l’époque de *La vie mode d’emploi* concerne deux motifs liés et centraux chez le peintre: le travail sur programme – contraintes et listes – et l’irrégularité créatrice.” *Ibid.*, 281.

¹¹⁰ Van Montfrans comenta que esto, a lo que llama “citation non avouée”, también es puesto en práctica por contemporáneos de Perec como Michel Butor, Claude Simon o Michel Tournier. *Ibid.*, p. 277.

construir a partir de ese vacío, de esa sensación de imposible”.¹¹¹ Su importancia radica entonces en su función de motores de creación. Lo mismo sucede con las citas modificadas que el autor no sólo usa como medio de creación sino para desconcertar al lector e incitarlo en su labor detectivesca. Este afán sale a la luz cuando Perec hace referencia a autores ficticios o cita autores existentes cuyos nombres u obras son parcialmente modificados. Lo anterior no sólo toca el ámbito textual sino el pictórico, otro de los grandes campos que permean su obra. El frecuente uso de la ecfrafrasis en la obra de Perec, así como de otras formas de interacción entre las artes plásticas y el texto, llega a una relación tan estrecha que, con toda justeza, puede hablarse no sólo de intertextualidad sino de intermedialidad y, más concretamente, de citas intersemióticas. Regresando brevemente al tema del realismo, podemos decir que esta práctica del palimpsesto y de la mimesis en segundo grado (involucrada en el uso intertextual e intermedial) lejos de indicar una pérdida de contacto con la realidad, es, como afirma van Montfrans, “el único medio para remitir a una realidad que de otra forma sería irrecuperable”.¹¹²

¹¹¹ “[les contraintes, règles, structures] lèvent la censure, l’inhibition, le blocage, ils donnent la possibilité de construire à partir de ce vide, de cette sensation d’impossible.” Georges Perec, cit. por van Montfrans, p. 7.

¹¹² *Ibid.*, p. 11. La traducción es mía.

La cita previa contribuye a estrechar el tejido entre los temas y los procesos formales involucrados en la obra de Perec. Tenemos, en primer lugar, la noción de “remisión” (“el único medio para ‘remitir’ a una realidad...”) que se vincula directamente con las diversas formas de intertextualidad usadas por el autor. En segundo lugar, cuando van Montfrans menciona el aspecto de la realidad, refiriéndose específicamente a “una realidad que de otra forma sería irrecuperable”, ésta puede vincularse con el pasado y las memorias infantiles de Perec quien fue separado de sus padres, de origen polaco, durante la Segunda Guerra Mundial. Lo anterior se ha traducido en su obra en temas como el vacío, el olvido, el reflejo, la copia, la variación infinita o la nada, que han sido considerados, por diversos teóricos, como grandes bases de su producción literaria tanto a nivel temático como formal. Así, la afirmación de van Montfrans nos muestra cómo el tema de la intertextualidad (expresado en distintas formas como el palimpsesto o la mimesis en segundo grado) tiene una conexión con el realismo perequiano, pero ahora a partir del punto de vista autobiográfico gracias al puente que se crea con el tema de la memoria. El reflejo de esto también se ha encontrado en la idea de ruptura y separación que Perec convirtió en toda una estética de lo fragmentario. Algunas manifestaciones temáticas y formales de dicha estética son la

presencia constante de rompecabezas o “puzzles” en las obras perequianas, el gusto del autor por los lipogramas y crucigramas, su inclinación hacia los relatos no lineares que saltan constantemente de un personaje y escenario espacio-temporal a otro o su inclinación hacia las estructuras textuales bipartitas.¹¹³

Lo anterior da sentido a la concepción de Perec sobre la escritura como testimonio, la cual queda al descubierto en el siguiente fragmento de su texto *Espèces d'espaces*: “[Ecrire est] essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.”¹¹⁴ Escribir tiene para el autor otro gran propósito, no menos importante que el anterior: se trata de “un juego que se juega entre dos, entre el escritor y el lector”¹¹⁵. Esta idea se encuentra en sincronía con su reflexión sobre los rompecabezas plasmada en *La Vie mode d'emploi*:

¹¹³ Puede mencionarse, a manera de ejemplo de esta última categoría, *Un cabinet d'amateur*, que, como hace notar van Montfrans, está dividido en dos partes marcadas por el comienzo de la Primera Guerra Mundial. *Ibid.*, p. 309.

¹¹⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, París, 1974, p.123.

¹¹⁵ Perec en van Montfrans, *op. cit.*, p.13.

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle: en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui., chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.¹¹⁶

El aspecto del juego en la obra de Perec también puede relacionarse con el uso de la ecfraasis genérica, en textos como *Un cabinet d'amateur*, pues ésta se construye, como ya vimos, gracias a recursos como la cita y la alusión. Sobre el segundo, recordemos que proviene del término *alludere*, lo que evoca el juego creado al “referirse a algo sin nombrarlo”. Con esto termina la mirada panorámica sobre la obra de Perec, la cual cierro con una reflexión de Warren Motte que, me parece, resume muy bien sus aportaciones.

¹¹⁶ Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, en *Georges Perec. Romans et Récits*. Le livre de poche, La Pochothèque, Varese (Italia), 2002, p. 901. El punto y coma después de “lui” se encuentra en la obra citada.

[...] each of his gestures signifies doubly: first, in the context of whatever story he happens to be telling., second, in the context of a more ample story, a deliberate, sustained meditation on literary potential. Perec questions literature closely in each of his books, questioning both himself as writer and us as reader. He asks us, moreover, to approach literature (his own writing, to be sure, but other kinds of writing too) in the same interrogative mode. He encourages us to ask questions about the way literature comes to *be* in the world: how it is produced, how it is received., how it survives in culture or how it fails to survive., what it means to us and how we construct that meaning., what uses may be in a world where its uses are no longer taken as given, but rather must be constantly argued anew.¹¹⁷

¹¹⁷ Warren Motte, “Reading Georges Perec”, consultado en la página de Dalkey Archive Press www.dalkeyarchive.com La puntuación, que incluye puntos seguidos por comas, ha sido copiada textualmente del documento citado.

Acerquémonos ahora a la relación del autor con la pintura y con la ecfrasis. Perec alguna vez confesó haber querido ser pintor y, a pesar de no haber llevado a cabo dicha empresa, se involucró profundamente con esta disciplina. De hecho, su trabajo influyó en un gran número de artistas plásticos contemporáneos y posteriores. La profunda admiración que sentía por las artes, especialmente por la pintura, no sólo lo convirtió en un gran estudioso de historia del arte, amante y visitante asiduo de los grandes museos, sino que lo llevó a entablar amistad con pintores, coleccionistas y otros escritores cuyas obras también se encontraban estrechamente relacionadas con el ámbito pictórico. Así, Perec estudió particularmente a Antonello de Messina¹¹⁸ y Paul Klee a quienes se refiere de manera recurrente en sus textos. Además, participó en proyectos que involucraron una colaboración estrecha entre escritura y pintura, al lado de artistas como Fabrizio Clerici o Pierre Getzler.¹¹⁹ Dicho esto, no deben perderse de vista

¹¹⁸ Perec se refiere particularmente al cuadro “El Condottiere” de Antonello de Messina, el cual retoma en sus textos *Le Condottiere* y *Un homme qui dort*.

¹¹⁹ La relación con Clerici se dio principalmente cuando dicho artista realizó una serie de dibujos para los que Perec escribió poemas en prosa. El interés de los mismos radica en que ambos pueden combinarse e intercambiarse entre ellos creando así gran cantidad de posibilidades. En cuanto al acercamiento de Perec con Getzler, éste se dio de manera constante ya que el pintor continuamente ilustró sus escritos y viceversa. Georges Perec, “Je ne suis absolument pas critique d’art”, *Cahiers Georges Perec* 6. *L’oeil d’abord ... Georges Perec et la peinture*, Seuil, Paris, 1996, (pp. 196 – 203) p. 199.

los comentarios que el propio Perec hizo sobre su relación con la pintura en textos como “Je ne suis absolument pas critique d’art”, donde enfatiza el papel primordial que la escritura tiene para él en este tema:

[...] je n’ai jamais essayé de faire un discours sur un peintre au point de vue de sa peinture. Ce que j’essaye de faire, c’est d’essayer de faire que ce que je ressens en voyant le travail d’un artiste, d’un peintre ou d’un photographe, se traduise dans quelque chose que je fais du point de vue de mon propre travail.¹²⁰

Lo que acabamos de ver revela una de las grandes funciones de la plástica en la obra perequiana: se trata de un motor, de un punto de partida. Así, el trabajo de este autor no gira en torno a las obras de otros artistas sino que parte de ellas para crear, en su propio lenguaje, algo nuevo. La capacidad que el escritor confiere al ámbito pictórico en particular queda descubierta cuando éste afirma que: “Los cuadros existen porque existen los muros. Es necesario

¹²⁰ *Ibid.*, p.196.

poder olvidar que hay muros y para eso no se ha encontrado nada mejor que los cuadros.”¹²¹ Frases como esta revelan que Perec se refiere a la pintura como un umbral y no como un lugar de llegada o como una serie de objetos estáticos sobre un muro. Puede pensarse, entonces, que la capacidad que posee este umbral para crear otros mundos es estimulada al poner la pintura en contacto con el ámbito textual, es decir, gracias a la intervención de la ecfrasis.

La ecfrasis está presente en muchos textos de Perec pero dos de sus últimas novelas, *La Vie mode d'emploi* y *Un cabinet d'amateur*, se erigen en buena medida sobre esta base. El autor afirma que la segunda obra surge tanto de un afán de continuar trabajando los temas de la *La Vie mode d'emploi* como del deseo de centrarse en el género pictórico de los *cabinets d'amateur* o gabinetes de aficionado. Esto se debe en gran parte a su interés por la *mise en abyme*, procedimiento que, como veremos más adelante, se encuentra forzosamente involucrado en los gabinetes de aficionado. Así, *Un cabinet d'amateur* es construido a partir de referencias a determinados capítulos de *La Vie mode d'emploi*. Para lograrlo, Perec redactó una lista con

¹²¹ “Il y a des tableaux parce qu’il y a des murs. Il faut pouvoir oublier qu’il y a des murs et l’on n’a rien trouvé de mieux pour ça que les tableaux.” Georges Perec, *Espèces d’espaces*, op. cit., p. 55. La traducción es mía.

referencias a ciertos detalles, como personajes, anécdotas u objetos, de dicha novela. Posteriormente, ideó o “construyó”, a partir de éstas, los cuadros que aparecen en *Un cabinet d'amateur* atribuyéndoles así sus respectivos títulos, autores y géneros pictóricos.

La presencia de la pintura en ambas novelas es constante y se encuentra en diversos aspectos del texto. En cuanto a lo que podríamos llamar el ámbito paratextual¹²², ambas comienzan con epígrafes que hacen referencia directa a la pintura, como veremos más adelante. El título de *Un cabinet d'amateur*, por ejemplo, contiene una referencia evidente al género pictórico de los gabinetes de aficionado. Asimismo, ambos textos se relacionan con la pintura de forma intermedial en muchos niveles. El más básico es el hecho de que las dos están inspiradas en obras plásticas existentes y citan constantemente autores y obras existentes y ficticias, como lo comprobaremos más adelante. Por último, en lo que respecta a la estructura interna, los componentes narrativos de los textos involucran personajes que ejercen oficios relacionados con la pintura de una u otra forma. Así, algunos son pintores, otros coleccionistas, historiadores o críticos

¹²² En este caso, el término paratexto proviene de la clasificación de relaciones transtextuales propuesta por Genette. Se refiere entonces a epígrafes, títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, advertencias, prólogos, etc.

de arte. Los comentarios de estos últimos sobre el ámbito artístico contribuyen al carácter auto-analítico de las novelas, lo que las identifica con las ecfrasis de tipo autorreflexivo, mencionadas por Robillard.

La Vie mode d'emploi se basa en la obra del artista plástico Saul Steinberg y comienza con dos epígrafes que aluden al sentido de la vista. El primero es un fragmento de *Michel Strogoff* de Julio Verne: “*Regarde de toutes yeux, regarde*” y el segundo es la siguiente afirmación de Paul Klee, donde se alude a la interacción entre el espectador y la obra pictórica: “*L’œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l’oeuvre*”. En el caso de *Un cabinet d’amateur*, la novela está basada, inicialmente, en un cuadro de Guillaume van Haecht y comienza con un fragmento de *Veinte mil leguas de viaje submarino*¹²³ donde se describe un lugar que contiene diversas obras de arte:

¹²³ Es interesante y bella la conexión que puede hacerse entre la elección de los fragmentos para comenzar estos textos (prácticamente basados sobre la ecfrasis narrativa y genérica) con citas de Julio Verne, y el siguiente comentario de Genette sobre la función, de menor importancia, que tiene la descripción frente a la narración: “Il n’existe pas [...] de genres descriptifs, et l’on imagine mal, en dehors du domaine didactique (ou de fictions semi-didactiques comme celles de Jules Verne), une œuvre où le récit se comporterait en auxiliaire de la description.” Genette, “Frontières du récit”...*op. cit.*, p. 157.

Je vis là des toiles de la plus haute valeur, et que, pour la plupart, j'avais admirées dans les collections particulières de l'Europe et aux expositions de peinture. Les diverses écoles des maîtres anciens étaient représentées par une Madone de Raphaël, une Vierge de Léonard de Vinci, une nymphe du Corrège, une femme du Titien, une Adoration de Véronèse [...].

El epígrafe anterior anuncia ya un texto que dependerá de la ecrasis y que se inclinará a tratar el tema de la pintura de forma genérica. Lo mismo puede constatarse a partir del título que anticipa la importancia que tendrá en el texto el género pictórico de los *cabinets d'amateur*. Finalmente, hay que recordar que los cuadros de este texto se organizan generalmente por escuelas de pintura, ya que su concepción parte de *La Vie mode d'emploi*, de donde toman, primero, su atribución a un género y posteriormente, a un autor y título.

Hablando de los personajes, en *La Vie mode d'emploi* podemos destacar a dos pintores de los que depende gran parte de la trama. El primero es Valène cuya ambición es pintar el edificio alrededor del que gira la novela,

así como a todos sus habitantes. Posteriormente, se encuentra Bartlebooth, cuyo proyecto iconoclasta consiste en realizar una serie de acuarelas para después convertirlas en rompecabezas, posteriormente, volver a armarlas, pegarlas y, finalmente, borrarlas. *Un cabinet d'amateur*, por su parte, cuenta con Humbert Raffke, alias Heinrich Kürz, pintor que realiza el *cabinet d'amateur* en cuestión y que es uno de los personajes principales de la novela. Dicho cuadro, al estar constituido por una serie de reproducciones e invenciones pictóricas, convierte a Raffke en un pintor copista y en un falsario. Asimismo, ambas novelas presentan otros personajes que también pueden considerarse como falsificadores. El éxito de estos últimos, que es, generalmente, mayor que el de los pintores que no copian ni falsifican, anuncia el triunfo de la copia sin modelo, la *mise en abyme* y de la práctica usurpadora de lo falso en *Un cabinet d'amateur*”¹²⁴. Finalmente, el fracaso de los personajes-pintores, así como sus aspiraciones iconoclastas, revelan la tendencia al vacío que mencionamos anteriormente como uno de los componentes recurrentes en los escritos perequianos. Veamos la siguiente afirmación de van Montfrans al respecto:

¹²⁴ Van Montfrans, *op. cit.*, p. 267.

[...] les protagonistes peintres de *La Vie mode d'emploi* et *Un cabinet d'amateur* [...] essaient de maîtriser le réel par le biais des images et, plus en particulier, par la peinture. Le plus souvent, cependant, leurs efforts se soldent également par un échec [...]. C'est une entreprise qui part de rien pour aboutir à rien.¹²⁵

Otro personaje de suma importancia en *Un cabinet d'amateur* es el crítico de arte Lester Norwak, cuyo discurso nos lleva a identificarlo, más que a cualquier otro personaje, con el álter ego de Perec. La importancia de Norwak radica en que, junto con otros personajes de menor relevancia que también se relacionan con el análisis artístico, introduce la reflexión sobre los grandes temas ligados a la pintura en la obra perequiana. Se trata de la copia, el reflejo, el *trompe-l'œil* y la *mise en abyme*, que se subdividen, a su vez, en otros temas asociados con estos campos semánticos.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 266.



“Cabinet d’amateur de Corneille van der Geest”

Guillaume van Haecht

Ilustración #1

2.1 *Cabinets d'amateur*

El término *cabinet d'amateur* se refiere en general a cualquier lugar, comúnmente una habitación, que aloje una colección ya sea de pintura, dibujos, medallas, documentos de historia natural o simplemente objetos valiosos o raros. La tradición de representar este tipo de lugares nació en Amberes a finales del siglo XVI y se convirtió en uno de los temas favoritos en la pintura de género en Flandes. Una característica importante de los *cabinets d'amateur* es que casi todos representan a los coleccionistas rodeados por sus pertenencias.¹²⁶ Dichas pertenencias incluyen comúnmente pinturas u obras plásticas que son reproducidas en el cuadro, en cuyo caso se crea un efecto de puesta en abismo ya que, al tratarse de una pintura que representa otras pinturas y/o esculturas (entre otros objetos posibles, a su vez, representaciones de otra cosa) existe una mimesis en segundo grado. El efecto puede continuar multiplicándose, como sucede, por ejemplo, en la novela de Perec, si dichas obras contienen, a su vez, otras representaciones o

¹²⁶ *Ibid.*, p. 288.

si el *cabinet d'amateur* se representa a sí mismo como una de estas obras. Así, la característica de plasmar a los coleccionistas rodeados por sus pertenencias resulta de gran importancia para este género pictórico ya que provoca que se le relacione estrechamente con la puesta en abismo o *mise en abyme*.

El gabinete de aficionado del que trata la novela fue realizado por el personaje-pintor Heinrich Kürz¹²⁷ por encargo de Herman Raffke, otro de los personajes de *Un cabinet d'amateur*. Raffke es un inmigrante alemán establecido en Estados Unidos, donde forja una cuantiosa fortuna destinada en gran medida a formar su colección de pintura. Siendo joven es engañado en sus primeros intentos de adquirir pinturas para su colección, debido a sus limitados conocimientos en el ámbito artístico. Es por esto que decide vengarse confiando a su sobrino, Humbert Raffke (quien, como posteriormente se descubre, es la misma persona que el pintor Heinrich Kürz) y a otros cómplices (como el crítico Lester Norwak), la fabricación de

¹²⁷ El que Kürz sea pintor y falsario es una referencia de Perec al historiador del arte Otto Kürz, autor de la obra *Faux et Faussaires*. La teórica C. Ballestero afirma que con esto el autor alude y juega de algún modo con el contenido de dicha obra en la que el historiador estudia los conceptos de autenticidad, falsificación y copia. Catherine Ballestero, “*Un cabinet d'amateur* ou Le ‘testament artistique’ de Georges Perec” en *Cahiers Georges Perec. L'oeil d'abord ... Georges Perec et la peinture*, Seuil, Paris, 1996, p. 164.

falsificaciones y pastiches de grandes maestros de la pintura. Los cuadros son representados y exhibidos en el *cabinet d'amateur* donde el propio Raffke aparece rodeado de sus copias y falsos originales. Finalmente, el coleccionista pide ser inhumado junto con esta obra y, después de su muerte, las pinturas falsas que sirvieron de modelo para la misma son vendidas en dos subastas organizadas por sus herederos. Años más tarde, Humbert Raffke confiesa el carácter fraudulento de todas las pinturas.

El cuadro creado por Perec reproduce más de 90 pinturas de las que, aproximadamente, una mitad son atribuidas a pintores existentes y la otra a pintores de identidad dudosa, inventados o anónimos.¹²⁸ Lo anterior, según los datos de van Montfrans, aunque, como veremos, es difícil dar cifras absolutas tratándose de Perec. La obra ficcional está inspirada en dos fuentes existentes, una pictórica y una textual. El cuadro que le sirvió como modelo fue el *cabinet d'amateur* del pintor Guillaume van Haecht. Dicho cuadro conmemora la visita de los archiduques Isabel y Alberto al coleccionista de

¹²⁸ En la página 16 de *Un cabinet d'amateur (op. cit.)* se menciona “más de una centena de cuadros” incluidos en el cabinet d'amateur de Kürz. Por su parte, van Montfrans precisa lo siguiente: “La toile sur laquelle porte l'histoire, reproduit une collection de 95 à 97 tableaux dont 54 sont attribués à de vrais peintres, et une quarantaine à des peintres à l'identité douteuse, inventés ou anonymes.” Van Montfrans, *op. cit.*, p. 269.

arte Corneille van der Geest.¹²⁹ La pintura de van Haecht representa numerosos personajes históricos entre los que se encuentran miembros de la nobleza, coleccionistas de arte y reconocidos artistas como Peter Paul Rubens (uno de los protegidos de van der Geest). Independientemente de lo anterior, el principal interés del cuadro radica, según van Montfrans, en su calidad de registro o testimonio ya que representa una de las colecciones más importantes de Amberes. Además, constituye una fuente de información sobre la situación en que se encontraba la pintura flamenca a principios del siglo XVII, después de las revueltas iconoclastas.¹³⁰ Finalmente, puede considerársele un testimonio de la postura de cierto sector de la sociedad que protestaba ante los daños causados durante dichas revueltas, reafirmando con esto su postura frente al protestantismo.

Lo anterior explica que el mecenas, Corneille van der Geest, quien contribuyó a la restauración de obras de arte dañadas por los grupos iconoclastas, aparezca en el *cabinet d'amateur* en su calidad de humanista, coleccionista y defensor del arte.¹³¹ Van Haecht, por su parte, fue uno de los primeros artistas dedicados exclusivamente a la restauración y la

¹²⁹ Ilustración # 1

¹³⁰ Van Montfrans, *op. cit.*, p. 300.

¹³¹ *Ibid.* p., 301.

reproducción del trabajo de otros pintores.¹³² Es por esto que los historiadores de arte se refieren a él como “un pintor/copista enteramente dedicado al restablecimiento del prestigio de la pintura después de los problemas iconoclastas”¹³³. Así, su *cabinet d’amateur* es interpretado por dichos historiadores como “un homenaje a la pintura, el noble arte libre, cuyo triunfo sobre la muerte es expresado por una paloma esculpida, posada sobre un cráneo.”¹³⁴ Efectivamente, en el cuadro de van Haecht puede observarse, sobre la puerta, un escudo y unas guirnaldas esculpidas en piedra que se encuentran coronados por un cráneo donde descansa una paloma. Este triunfo de la pintura se refleja en las distintas formas en que Perec defiende el realismo, la representación y la mimesis. El hecho de que el pintor sea uno de los primeros copistas especializados en *cabinets d’amateur*, también estrecha la relación entre la fuente pictórica y lo propuesto por el escritor en cuanto al valor de la reproducción en cualquiera de sus modalidades. Al conocer la historia del cuadro de van Haecht pueden encontrarse numerosas coincidencias entre los procesos de creación de esta obra y los de la novela de Perec. El uso de la intertextualidad y la intermedialidad en ambos es

¹³² *Ibid.*, p. 303.

¹³³ *Ibid.*, p. 364. La traducción es mía.

¹³⁴ *Idem.*

constante, como veremos más adelante. Podemos constatar también el uso de la mimesis en segundo o tercer grado en ambas representaciones. El escritor, al recurrir a la ecfrosis, convierte el texto en la representación de otra representación. Asimismo, el pintor, al no copiar a muchos de los personajes directamente del modelo sino de retratos de los mismos (hechos por otros pintores)¹³⁵ recurre también a la representación en segundo grado, o, si se les toma en cuenta ya dentro del *cabinet d'amateur*, en tercer grado. De este modo, como veremos en los ejemplos, el juego de la mimesis en el cuadro contribuye también a aumentar la complejidad de este aspecto en la novela.

Pasemos ahora a las fuentes textuales. Perec se apoya particularmente en dos obras. La primera es *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVI e siècle*, escrito por el historiador del arte Speth Holterhoff¹³⁶. Su novela *La Vie mode d'emploi* se encuentra en segundo lugar. Ambos textos le sirven al escritor como “filtros” a través de los cuales se construye el *cabinet d'amateur* de la novela. Así, Perec extrae algunas de las descripciones del documento de Holterhoff, que trata sobre el recién mencionado *cabinet d'amateur* de van Haecht y de los cuadros que éste

¹³⁵ *Ibid.*, p. 302.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 293 – 295.

contiene, para incluirlas en la descripción de su propio *cabinet d'amateur*. Es por esto que muchos de los comentarios sobre este último no sólo parten de la observación directa que el escritor hizo del cuadro de van Haecht sino de las descripciones del mismo hechas por el historiador Speth Holterhoff. Van Montfrans afirma lo siguiente al respecto:

Perc, pour dresser la liste des titres et peintres susceptibles de figurer dans *Un cabinet d'amateur*, a passé certains des chapitres de *La Vie mode d'emploi* au crible de la description du tableau de Van Haecht et [...] dans le passage de ces listes au texte définitif, il a eu recours au texte de Speth-Holterhoff.¹³⁷

Recapitulando, Perc integró sus fuentes pictóricas y textuales para crear tanto su propio *cabinet d'amateur* como otras de las pinturas mencionadas en la novela. Posiblemente, el autor recurrió a datos extraídos de *La Vie mode d'emploi* en combinación con algunos aspectos recogidos en su observación

¹³⁷ *Ibid.*, p. 299. En el texto de van Montfrans los apellidos precedidos por “Van” se escriben siempre con mayúscula, lo cual transcribo del mismo modo en las citas, aunque el presente trabajo no comparta este criterio

del *cabinet d'amateur*, pintado por Guillaume van Haecht con el fin de redactar la lista de los cuadros que aparecerían posteriormente en *Un cabinet d'amateur*. Asimismo, puede pensarse que, finalmente, dicha información se combinó o “filtró” a través de los datos obtenidos en el texto de Speth–Holterhoff, donde el historiador del arte expone sus investigaciones sobre el cuadro de van Haecht.

En suma, las tres fuentes a partir de las que Perec creó el *cabinet d'amateur* del que trata su novela son: los textos de *La Vie mode d'emploi* y *Les Peintres flamands de cabinets d'amateur au XVI e siècle* y el cuadro pintado por Guillaume van Haecht. Lo relevante de esta forma de combinar las manifestaciones de mimesis en diversos grados es que se relaciona con la esencia misma de los gabinetes de aficionado ya que en los cuadros pertenecientes a dicho género pictórico se representan tanto algunos objetos o personajes que fueron tomados directamente de un modelo como obras plásticas (otras pinturas o esculturas) que ya constituyen una mimesis en segundo o tercer grado. El proceso puede continuar multiplicándose dependiendo de aquello que se encuentre representado en cada pintura, tal como sucede en la novela de Perec. Así, se crea un parecido entre el método de creación de la novela y el género pictórico del que habla, lo cual

contribuye al gran juego de repeticiones contenido en *Un cabinet d'amateur*. Finalmente, no hay que olvidar que lo anterior resulta posible gracias al prolífico sistema perequiano de intertextualidad e intermedialidad del que hablamos anteriormente.

La similitud entre la construcción del texto y aquello sobre lo que trata nos lleva a otro de los grandes hilos conductores en la obra de Perec. Me refiero al tema del reflejo, derivado de alguna manera del aspecto de la reproducción o la germinación y unido, a su vez, al de la representación, el cual se manifiesta de diversas maneras en *Un cabinet d'amateur*. Asimismo, éste tiene variantes como los temas de la copia y la falsificación, que son rescatados de alguna manera en la obra de Perec. Al elegir como modelo el *cabinet d'amateur* de van Haecht, por ejemplo, se le confiere importancia a un cuadro que pertenece a la época en que, lejos de tener connotación negativa, la copia era admirada en su calidad de instrumento didáctico.¹³⁸ Otra muestra de lo anterior es el hecho de que la obra de Kürz sea una representación realista que imite el estilo de ciertos artistas del Renacimiento, convirtiendo al pintor en un copista e incluso en un falsario. Se exponen

¹³⁸ Van Montfrans nos recuerda que la imagen de la copia y el pastiche decayó durante el periodo romántico ante el surgimiento de nociones como las de originalidad y autenticidad. *Ibid.* p. 364.

también modalidades de la copia como el pastiche, en el que se toman elementos de diferentes obras para reunirlos de una manera coherente en una creación nueva. Este último tiene correspondencia con la novela de Perec ya que es precisamente lo que sucede con el *cabinet d'amateur* de Perec, que está construido a partir de copias de otras copias. Finalmente, dichas manifestaciones relacionadas con el tema de la representación y, por lo tanto, con el de la ecfrosis, también pueden considerarse formas de ejemplificar los postulados de Perec sobre la irregularidad como un motor o una fuente de creación.

Lo anterior también se encuentra en el discurso del crítico de arte Lester Norwak, personaje que estudia dichos conceptos en el contexto de la creación artística. Veamos, a manera de ejemplo, un fragmento del artículo donde Norwak trata el tema del reflejo, al afirmar que los *cabinets d'amateur* basan el acto de pintar en la obra de otro, proceso que él llama “dinámica reflexiva”.

[...] un nombre considérable de tableaux, sinon tous, ne prennent leur signification véritable qu'en fonction d'œuvres antérieures qui y

sont, soit simplement reproduites, intégralement ou partiellement, soit, d'une manière beaucoup plus allusive, encryptées. [...] le principe initial des "cabinets d'amateur" fondait l'acte de peindre sur une "dynamique réflexive" puisant ses forces dans la peinture d'autrui.¹³⁹

Este texto forma parte del artículo, inventado por Perec, que se titula "Art and Reflection", lo que alude al libro *Art and Illusion*, de Ernst Gombrich. Aquí se pone de manifiesto el doble sentido del término "reflection", que, tanto en francés como en inglés, puede entenderse como reflejo o como reflexión, en el sentido de cavilación.¹⁴⁰ En cuanto a la primera acepción, uno de los factores que resultan importantes para el presente estudio es la multiplicación de los factores, es decir, el hecho de que implique la intervención de más de un elemento. Pensemos, por ejemplo, en la reflexión o el reflejo en un espejo, donde existe una persona u objeto y su "otro" creado en la superficie reflejante. Esta alteridad u otredad juega un papel significativo en el uso de la

¹³⁹ Georges Perec, *Un cabinet d'amateur, op. cit.*, pp. 25 – 26.

¹⁴⁰ Catherine Ballester, "Un cabinet d'amateur ou Le "testament artistique" de Georges Perec" en *Cahiers Georges Perec. L'oeil d'abord ... Georges Perec et la peinture*, Seuil, Paris, 1996, p. 166.

ecfrasis en *Un cabinet d'amateur* y es un campo de estudio donde la obra de Perec converge con las investigaciones teóricas sobre ecfrasis.

Retomemos por ahora ese “otro” mencionado por Norwak, que se refiere, por un lado, a quienes pintaron los originales reproducidos posteriormente en el *cabinet d'amateur*, tocando así la importante característica perequiana de la intermedialidad y la intertextualidad. Por otro lado, puede referirse, de forma más velada, ya sea al binomio formado por el artista y su obra o al del texto y su lector, donde la retroalimentación es determinante para construir ambos elementos. Es en este sentido que se puede afirmar que Yo, o Uno, requiere de su reflejo, es decir, del Otro, para entenderse a sí mismo.

En resumen, los temas de la representación y la reproducción están ligados en la obra de Perec ya sea a través del aspecto de del reflejo o de la alteridad, cuya otra cara puede ser la identidad, uno más de los pilares de *Un cabinet d'amateur*. Un punto importante dentro de esta propuesta, que concierne los ejemplos de ecfrasis incluidos más adelante, es la reflexión (en el sentido de cavilación) de algo sobre sí mismo, lo cual puede identificarse con lo que estudiamos anteriormente en el modelo de Robillard como

“autorreflexividad”, llevándonos de vuelta al tema de la ecfrosis. Esta forma de manifestación ecfrosística es bastante significativa pues posibilita que el texto, la obra plástica o la ecfrosis misma “se cuestionen” sobre su propia naturaleza.

Se abrirá ahora un paréntesis para mencionar algunas formas en que el tema de la alteridad ha sido tratado en los estudios teóricos sobre ecfrosis. En cuanto a la interacción entre representación (que engloba la ecfrosis) y alteridad, puede citarse, por ejemplo, lo que Luz Aurora Pimentel comenta al respecto. La teórica afirma que “[...] en toda representación hay siempre un juego de alteridad entre el texto y su “otro”, un juego en el que el texto define su identidad frente a ese otro que no es él, al que sin embargo se refiere constantemente [...]”¹⁴¹. Hablando de la relación específica entre ecfrosis y otredad podemos recordar estudios como el de Yacobi, quien, como ya vimos, encuentra el problema de la centralidad o la polarización extremas reflejado en la manera de entender y estudiar la ecfrosis. En este sentido, la teórica propone renovar la idea de unilateralidad que por mucho tiempo ha regido la concepción y el estudio ecfrosístico y califica, como ya vimos, ciertas

¹⁴¹ Estas afirmaciones de Pimentel, se deben en gran parte, como la teórica misma comenta, al trabajo de Jean Bessière. Pimentel, *El espacio en la ficción*, *op. cit.*, p. 113.

oposiciones (como la de narración y descripción) como una “confrontación entre poderes”. Asimismo, compara la ecfrafrasis con una “arena de rivalidad inter-artística”¹⁴² cuando ésta es limitada a la interacción de uno a uno, entre objeto y texto. De este modo, al proponer la flexibilización de ciertos límites y oposiciones, la teórica cuestiona la centralidad en términos generales, relacionando la ecfrafrasis con gran cantidad de campos de estudio. Entre los muchos teóricos que tratan dicho tema podemos mencionar, por último, a Mitchell quien adjudica la vastedad del campo de estudio ecfrafrástico a las asociaciones ideológicas que se le confieren. Propone, por ejemplo, que existen tres momentos en la percepción de la ecfrafrasis: la indiferencia (ecfrafrástica), la esperanza (ecfrafrástica), cuya meta principal es la superación de la otredad, y el miedo (ecfrafrástico).¹⁴³ Esto coincide de cierta forma con los estudios de Yacobi, y de otros teóricos como Heffernan o D. P. Fowler, quienes ven en el aspecto representacional de la otredad una relación de dominación, como lo expresa Mitchell en la siguiente cita:

¹⁴² Yacobi, *op. cit.*, p. 610.

¹⁴³ Mitchell, *op. cit.*

The otherness of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the paragon of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the “self” is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the “other” is projected as a passive, seen and (usually) silent object.¹⁴⁴

Lo anterior permite concluir que, *Un cabinet d'amateur*, el último texto de ficción que Perec vio publicado, es, en muchos sentidos, la gran clave para explicar el conjunto de sus obras. De hecho, la novela ha sido considerada por C. Balletero, una especie de “testamento artístico”. La teórica sostiene, además, que aquí Perec “[justifica] su método [y] explica su lugar en la historia de la literatura por sus relaciones con las obras anteriores y la relación con los lectores”.¹⁴⁵ *Un cabinet d'amateur* también puede verse como un texto que reivindica aspectos que van desde la ecfasis, la cual se muestra aquí como un recurso activo y de importancia capital en el texto,

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁴⁵ “[...] Perec, justifiant sa méthode explique sa place dans l’histoire de la littérature par ses relations avec les œuvres antérieures et sa relation avec les lecteurs.” Balletero, *op. cit.*, p. 165.

hasta la copia o el pastiche. Finalmente, se trata de un texto en el que el discurso relacionado con la representación, que llega hasta nosotros gracias a intermediarios como el personaje de Norwak, como veremos en la siguiente cita, revela inquietudes y propuestas fundamentales en la obra perequiana y refleja muchos aspectos de la trayectoria de Perec como escritor.

Lester Norwak entreprenait ensuite une analyse détaillée du tableau de Heinrich Kürz, montrant comment le jeune peintre avait [...] élaboré une œuvre qui était en elle-même une véritable « histoire de la peinture » [...] comment il avait opposé à cette continuité de la tradition européenne son propre itinéraire [...] et comment, enfin et surtout, il avait doublement signifié l'importance esthétique de cette démarche réflexive sur sa situation de peintre [...].

A continuación estudiaremos la puesta en abismo, un elemento estrechamente ligado al género pictórico de los gabinetes de aficionado. Asimismo, la *mise en abyme* es una de las formas más efectivas para introducir la multiplicidad

y el movimiento en la novela de Perec, particularmente en los ejemplos ecfrásticos que veremos más adelante. Comencemos por introducir las propuestas de Ron Moshe y Lucien Dallenbach para definirla.

Moshe elabora una explicación detallada que sugiere lo siguiente: “Placed en abyme is any sign having for referent a pertinent and continuous aspect of the text, of the narration (*récit*) or of the story (*histoire*) which it signifies, by means of resemblance, once or several times.”¹⁴⁶ Dado que la puesta en abismo puede manifestarse tanto en el campo de la imagen (ya sea pintura, fotografía, ilustración, etc.) como en el ámbito textual, me parece acertado mencionar, como lo hace Moshe, que puede manifestarse en cualquier tipo de signo. En la novela de Perec, por ejemplo, la encontramos tanto en el ámbito pictórico como en el textual. Lucien Dallenbach, por su parte, se refiere a la puesta en abismo de forma más directa, como: “cualquier enclave que contempla una relación de parecido con el trabajo que lo contiene”.¹⁴⁷ En términos generales, podemos decir que la *mise en abyme* se manifiesta a través de la repetición que se da en una escala proporcionalmente menor a la del modelo. Finalmente, es importante aclarar

¹⁴⁶ Ron Moshe, “The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme.” *Poetics Today*, Vol. 8 No. 2 (1987), Duke University Press, p. 421.

¹⁴⁷ Dallenbach, cit. por Moshe, p. 421. La traducción es mía.

que, para llevarse a cabo, ésta no requiere que todos los detalles copiados se reproduzcan con exactitud ni por completo.¹⁴⁸ Por último, hay que enfatizar que la propiedad principal de esta figura es poner de manifiesto la estructura formal del trabajo del que parte.¹⁴⁹ Una consecuencia de esto es que también pueda considerársele una especie de sinécdoque, en tanto que constituye una parte que refleja el todo.¹⁵⁰

En *Un cabinet d'amateur*, la puesta en abismo se encuentra por todas partes, desde el aspecto temático hasta el formal. El primero incluye, por ejemplo, la mención de los gabinetes de aficionado o de aspectos que involucran el proceso a través del cual el autor construyó la novela. En cuanto al nivel formal, uno de los recursos más evidentes para ejemplificar *la mise en abyme* es el uso de la ecfrosis. Ésta, al ser una representación (textual) de otra representación (pictórica), emula o repite la construcción del *cabinet d'amateur* al que se refiere, el cual también es una representación (pictórica) de otras representaciones (pictóricas). Así, el texto habla de su propia construcción, a través de elementos que imitan el método con que fue

¹⁴⁸ “Exhaustive fullness of detail is neither possible nor necessarily desirable in any kind of representation.” *Ibid.*, p. 423.

¹⁴⁹ Dallenbach, cit. por Moshe, p. 419.

¹⁵⁰ Moshe, *op. cit.*, p. 430.

creado, lo que genera una serie de reproducciones que lo colocan dentro de la categoría de la puesta en abismo. Otro ejemplo de lo anterior, mencionado en el estudio de Dominique Quélen y Jean Christophe Rebejkow¹⁵¹, es el hecho de que *Un cabinet d'amateur* relata la historia de un falsificador que escribe sobre falsificadores (dichos falsificadores son, a su vez, falsos, en el sentido de imaginarios) y está basada en la presentación de un cuadro falso así como la novela misma es “falsa”. Esto último se revela en la siguiente aclaración al final de la novela: “Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la Collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire semblant”.¹⁵²

Un ejemplo más de puesta en abismo puede encontrarse en el discurso del crítico Lester Norwak, quien hace notar que el *cabinet d'amateur* se contiene a sí mismo. Por lo tanto, en el cuadro, Raffke (el coleccionista) puede verse admirando sus posesiones, entre las que se encuentra este mismo cuadro donde, una vez más, el personaje dirige su

¹⁵¹ Dominique Quélen y Jean-Christophe Rebejkow, “*Un cabinet d'amateur*: le lecteur ébloui”, *Cahiers Georges Perec* 6. *L'oeil d'abord ... Georges Perec et la peinture*, Seuil, Paris, 1996, pp. 173 – 184.

¹⁵² Perec. *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, p. 90.

mirada hacia su colección que contiene de nuevo el gabinete de aficionado y así sucesivamente. Este cuadro en el cuadro o cuadro del cuadro podría convertirse en una reproducción infinita, al igual que si se colocan dos espejos frente a frente. Sin embargo, Kürz no se limitó simplemente a reproducir hasta donde alcanzara la vista, o la imaginación, versiones más pequeñas de las pinturas que se encontraban repetidas una y otra vez en cada ocasión que aparecía el *cabinet d'amateur* dentro del sí mismo. El pintor se dedicó, más bien, a introducir una variación minúscula en cada ejemplar de modo que, como se relata en la novela, de una copia a otra, personajes y detalles desaparecían, cambiaban de sitio o eran sustituidos por otros:

[...] la théière du tableau de Garten devenait une cafetière d'émail bleu., un Champion de boxe, encore Vaillant dans la première copie, recevait un terrible uppercut dans la seconde, et était au tapis dans la troisième., des masques de carnaval [...] emplissaient une piazzetta d'abord déserte [...]¹⁵³

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 22- 23. Los puntos seguidos por comas se encuentran en la obra citada.

Los cambios, que convierten una tetera en una cafetera o que retratan a un valiente boxeador que aparece, más tarde, golpeado y finalmente, sobre la lona, son sumamente significativos ya que reflejan las ideas de creación y fecundidad que permean la obra perequiana. Ambas resultan de gran importancia, particularmente en *Un cabinet d'amateur*, pues pueden relacionarse con las nociones de multiplicidad y movimiento ligadas a la ecfasis narrativa y genérica. Lo anterior es ilustrado en uno de los textos de Lester Norwak donde, una vez más, el álter-ego de Perec transmite las ideas del escritor. Aquí, el crítico hace notar el afán que existe por reencontrar, en los *cabinets d'amateur*, “la invención más allá de la enumeración, la germinación más allá de la cita, la libertad más allá de la memoria”.¹⁵⁴ Así, las variaciones que acabamos de ver sugieren al lector la idea de una reproducción constante, de un infinito, aunque éste no se conforme de repeticiones idénticas. La ecfasis narrativa y genérica son las herramientas que permiten expresar esta reproducción o “germinación” en términos formales, ya que dan paso a la puesta en abismo dinamizando así la pintura creada por Perec, como veremos en los ejemplos. De este modo, el autor parte de un objeto plástico como pretexto para narrar pequeñas historias que

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 29. La traducción es mía. Sobre el término “germinación” ver nota # 103.

hacen que el tiempo y el espacio transcurran no sólo “a partir de” sino “en” dichos objetos.

Introduciendo dinamismo a través de la variación, Perec confiere vida a los objetos, del mismo modo que la ecfraasis puede animar una urna o una escultura. Norwak también toca el tema en su artículo, donde asegura que si no fuera por dichas variaciones el *cabinet d'amateur* de Raffke sería “una imagen de la muerte del arte [y] una reflexión especular sobre este mundo condenado a la repetición infinita de sus propios modelos.”¹⁵⁵ Asimismo, el crítico propone que estas minúsculas variaciones pueden considerarse como “la expresión última de la melancolía del artista”¹⁵⁶ para quien la invención es la manera de protestar ante el orden establecido del arte y de expresar el significado profundo de su obra:

[...] comme si, peignant la propre histoire de ses œuvres à travers l'histoire des œuvres des autres, il [le peintre] avait pu, un instant faire semblant de troubler “l'ordre établi” de l'art, et retrouver

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 28. La traducción es mía.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 29. La traducción es mía.

l'invention au - delà de l'énumération, le jaillissement au-delà de la citation, la liberté au-delà de la mémoire.¹⁵⁷

En suma, con el tema de la variación, Perec va más allá de las ilusiones creadas por el “engaño visual” al que recurrieron de manera ejemplar Rubens, van Eyck o Velázquez, (entre otros maestros de la perspectiva y el *trompe l'œil* a los que Perec se refiere constantemente). Norwak-Perec escribe sobre lo que podríamos llamar el significado trascendental de estas variaciones afirmando que, si bien alguna vez las consideró “ilustraciones del espíritu libre de un artista frente al mundo que está encargado de reproducir mercantilmente”, al final, las entiende como “una proyección hacia el Otro”:

[...] [Il s'agit] d'un processus d'incorporation, d'un accaparement: en même temps projection vers l'Autre et Vol, au sens prométhéen du terme. Sans doute ce cheminement plus psychologique qu'esthétique est-il suffisamment conscient de ses limites pour

¹⁵⁷ *Idem.*

pouvoir, à l'occasion, se tourner en dérision, comme simple exacerbation d'un regard ne produisant que des « trompe l'œil », mais il convient surtout d'y voir l'aboutissement logique de la machinerie purement mentale qui définit précisément le travail du peintre [...] les frontières fragiles qui constituent le champ étroit de toute création, et dont le développement ultime ne peut être que le Silence, ce silence volontaire et auto – destructeur que Kürz s'est imposé après avoir achevé cette œuvre.¹⁵⁸

Este fragmento expresa buena parte de la teoría de Perec sobre la creación artística que se encuentra ligada a la reflexión sobre la otredad, un punto importantísimo en su obra. Dicha reflexión se manifiesta, entre otras cosas, en la obsesión del autor por temas como el de la imagen, la copia, el reflejo, la reproducción y otros aspectos relacionados con el concepto de la variación como un motor de creación. Asimismo, la ecfrosis constituye una de las herramientas formales más importantes para ilustrar esta idea. Así, afirmar que la esencia de las variaciones, en el cuadro de Kürz, es “la proyección

¹⁵⁸ *Ibid.*, pp. 64 – 65.

hacia el Otro”, es otra forma de hablar sobre las fronteras entre lo uno y lo distinto, lo propio y lo ajeno, lo existente y lo ficticio. *Un cabinet d’amateur* también responde a este propósito, ya que su objetivo, como afirman Quélen y Robejkow, no es tanto “transmitir la ilusión de lo real” sino “ilusionar al lector sobre la realidad de lo falso”¹⁵⁹. En suma, ilusionar al lector sobre otra realidad.

Pasemos ahora al análisis de los ejemplos. *Un cabinet d’amateur* contiene una enorme cantidad de casos efrásticos. Asimismo, presenta reflexiones explícitas sobre la representación y otros temas vinculados con la misma, por lo que puede calificarse, al mismo tiempo, como novela y como disertación. La colección de ejemplos que expone dicho texto ilustra al lector sobre la gran cantidad de formas que la efrasis es capaz de adoptar. Así, podemos encontrar los casos efrásticos de numerosas pinturas contenidas en el *cabinet d’amateur* de Kürz, como el de una naturaleza muerta de Chardin

¹⁵⁹ “[...] *Un cabinet d’amateur* est [...] [un] trompe l’oeil textuel ne visant pas tant à donner l’illusion du vrai qu’à ilusionner le lecteur sur la réalité du faux.” Dominique Quélen y Jean-Christophe Rebejkow, *op. cit.*, p.183.

llamada *Les apprêts du déjeuner*.¹⁶⁰ Otro de los contextos en que surgen estos ejemplos son las dos ventas organizadas después de la muerte de H. Raffke, pretexto que sirve para enumerar minuciosamente algunos de los cuadros y objetos que pertenecieron al coleccionista. Del mismo modo, la primera venta da pie para exponer, entre otros casos, el cuadro titulado *La Squaw* de Walker Greentale¹⁶¹ y un paisaje giratorio en el que profundizaremos a continuación. Asimismo, la narración de la biografía de Raffke sirve para introducir más muestras de este tipo. Al relatar cómo el coleccionista adquirió sus primeras obras se presentan, por ejemplo, las ecfrasis de *Les buveurs de whisky* y *La chasse au tigre*¹⁶² al igual que, en una lista de las quince joyas de su colección, se introduce *Le siège de Tyr*¹⁶³, representante de la escuela flamenca.

Lo anterior es sólo una pequeña muestra de cuán prolífica resulta la novela de Perec, donde cada mención de un personaje, objeto u obra plástica es una trampa y, a la vez, la puerta de entrada a un mundo de intrincadas

¹⁶⁰ Perec, *Un cabinet d'amateur*, *op. cit.*, pp. 18 – 19. El título de esta pintura ha sido ligeramente modificado por Perec, quien la llama “*Les apprêts du déjeuner*”, a diferencia del cuadro de Chardin que se titula “*Les apprêts d'un déjeuner*”.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 42 – 43.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 55.

referencias. Dentro de este gran abanico de posibilidades, he elegido únicamente dos ejemplos que me parecen los más representativos, de *Un cabinet d'amateur*, para exponer el funcionamiento de la ecfrasis narrativa y genérica. El análisis que se presenta a continuación confirma que profundizar en alguna de las referencias hechas por Perec abre infinidad de caminos para la investigación. Parte de esta riqueza surge, como veremos enseguida, al intentar aclarar, por ejemplo, si las ecfrasis se basan en obras u objetos existentes, inventados o modificados por algún tipo de combinación hecha por el autor. Asimismo, surgen interrogantes sobre el tipo de ecfrasis del que se trata, ya que puede ser un ejemplo genérico, narrativo, o una combinación de ambos. Las propuestas para responder a esto requieren de los aspectos teóricos que estudiamos anteriormente, por lo que en los ejemplos que trataremos se pueden identificar muchos de éstos.



“Visitation”

Sebastiano del Piombo

Ilustración # 2



“La Vierge au coussin vert”

Andrea Solario

Ilustración # 3

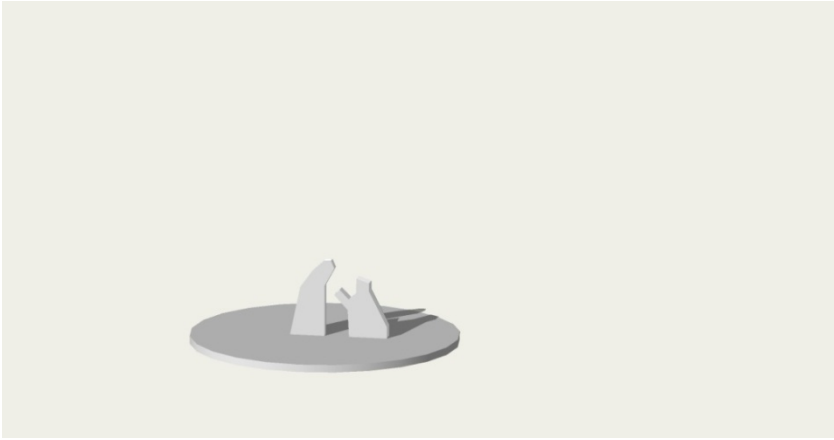


Ilustración # 4

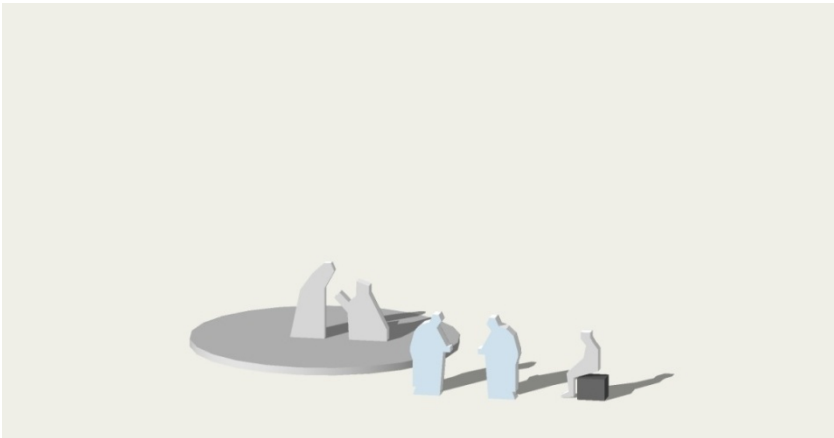


Ilustración # 5

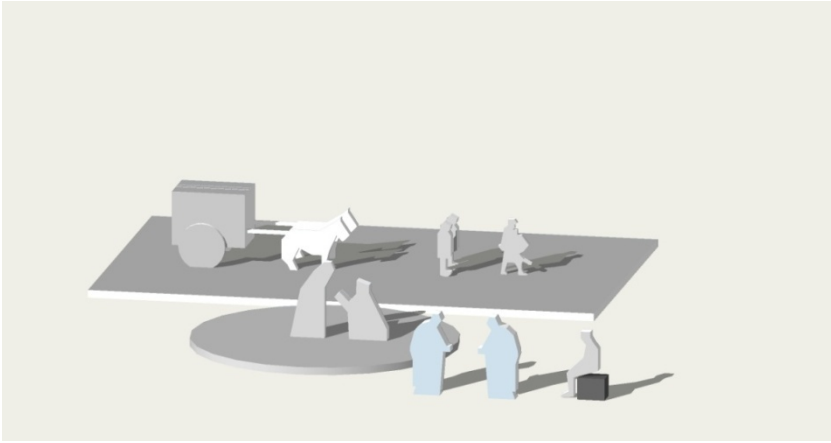
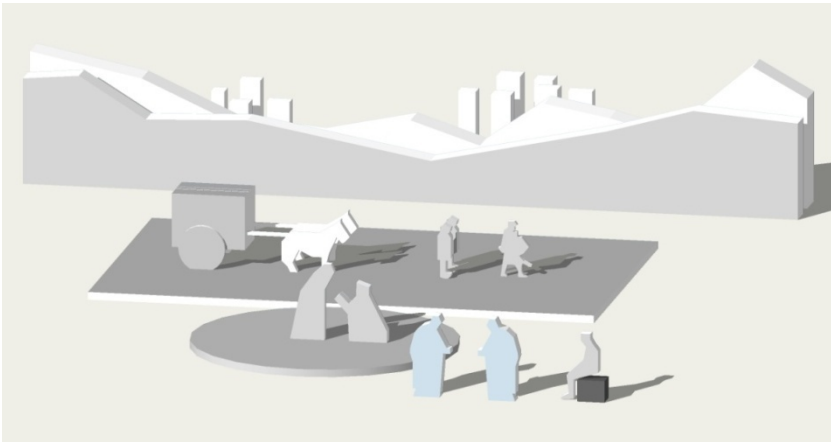


Ilustración # 6



Boceto de la Visitación creada por Perec (ver pp. 180 y 187)

Ilustración # 7

2.2 La Visitación

El primer ejemplo que se analizará es uno de los cuadros representados en el *cabinet d'amateur* de Kürz. Se trata de la *Visitation*, una pintura basada en el pasaje bíblico que relata la visita de María a su prima Isabel, o Elisabeth, quien, a pesar de su avanzada edad, se encuentra milagrosamente embarazada de Juan Bautista.¹⁶⁴ La importancia de dicho cuadro en la novela de Perec se anuncia de diversas formas. Una de ellas es su ubicación espacial dentro del *cabinet d'amateur*, la cual puede concebirse como privilegiada ya que, como veremos en el texto, se encuentra colgada en la parte superior del muro “por encima de la cabeza del coleccionista”. La extensión de la ecfrosis también revela el importante papel que jugará dicha pintura, pues se trata de la obra tratada con mayor detalle en toda la novela y la que es mencionada mayor número de veces en la misma.¹⁶⁵ Asimismo, la primera y más extensa de las cuatro referencias hechas a la Visitación forma parte de un artículo, escrito

¹⁶⁴ Lucas I: 39 – 55.

¹⁶⁵ Esto es parte de una observación hecha por van Montfrans que puede consultarse en su totalidad en: Van Montfrans, *op. cit.*, p. 333.

por un personaje anónimo de la novela, que la califica como una de las obras más importantes de la colección Raffke e incluye la siguiente descripción ecfrástica de la pintura.

La première, sur le mur de gauche, au dessus de la tête du collectionneur, est une *Visitation* que, pour notre part, nous attribuerions volontiers à un Pâris Bordone, un Lorenzo Lotto ou un Sebastiano del Piombo: au centre d'une petite place bordée de hautes colonnes entre lesquelles sont tendues des draperies richement brodées, la Vierge vêtue d'une robe vert sombre que recouvre amplement un long voile rouge, s'agenouille devant sainte Elisabeth qui est venue au-devant d'elle, vieille et à demi chancelante, soutenue par deux servantes. Au premier plan, à droite, se tiennent trois vieillards entièrement vêtus de noir., deux sont debout, se faisant presque face., le premier présente devant lui une feuille de parchemin à moitié déroulée sur laquelle est dessiné d'un mince trait bleu le plan d'une vieille ville fortifiée que le second désigne d'un doigt décharné., le troisième est assis sur un tabouret

en bois doré, à pieds croisés, recouvert d'un coussin vert., il tourne presque complètement le dos à ses compagnons et semble regarder le fond de la scène : une vaste esplanade où attend l'escorte de Marie : une litière fermée par des rideaux de cuir, portée par deux chevaux blancs que deux pages, vêtus de livrées rouges et grises, tiennent par la bride, et un chevalier en armure dont la lance s'orne d'une longue banderole d'or. A l'horizon se découvre un paysage de collines et de bosquets avec, dans le lointain, les tours brumeuses d'une ville.¹⁶⁶

Las siguientes menciones de dicha pintura aparecen, primero, en una lista de las obras más importantes de la colección Raffke, donde ésta es atribuida definitivamente al pintor Andrea Solario. Enseguida, la pintura es mencionada cuando Norwak enlista los dueños anteriores de dicho cuadro y, por último, en el catálogo de precios de las obras vendidas en la segunda venta Raffke. Los datos revelados en cada mención contribuyen a reconstruir la historia de esta pintura y explican, al mismo tiempo, su importancia en la

¹⁶⁶ Percec, *Un cabinet d'amateur*, op. cit., pp. 17 – 18.

obra de Perec, que radica en gran medida en el proceso de citas intermediales utilizado por el autor para construirla a partir de elementos tanto existentes como ficticios. A continuación, hablaremos de las fuentes pictóricas existentes o inventadas en las que se basa la pintura en cuestión.

La primera es un cuadro de Winckler, personaje de *La Vie mode d'emploi*, con lo que también se inaugura la intertextualidad entre esta novela y *Un cabinet d'amateur*. Las tres siguientes son el ya mencionado *cabinet d'amateur* de van Haecht, la *Visitation* de Sebastiano del Piombo y *La Vierge au coussin vert* de Andrea Solario.¹⁶⁷ Dejemos un momento la fuente ficcional para identificar cuáles son las coincidencias y diferencias de la Visitación de Perec con las fuentes existentes.¹⁶⁸ En primer lugar, se habla de una posible atribución a pintores venecianos que trabajaron durante el siglo XVI, periodo dominado por el realismo pictórico y el uso de artificios como la perspectiva. Dicha elección resulta significativa en el tema de la representación pues alude al uso y preferencia de la mimesis estricta. Perec, por su fascinación con las variables y los híbridos, es poco afecto a este tipo

¹⁶⁷ Dichas pinturas se incluyen en este estudio.

¹⁶⁸ Parte de los datos que se incluyen en este estudio con el fin de analizar las fuentes existentes y ficcionales de la Visitación son fragmentos de la exhaustiva investigación que realizó Manet van Montfrans sobre dicha obra. Van Montfrans. *op. cit.*, pp. 334 – 341.

de mimesis, en contra de lo que podría pensarse por sus minuciosas ecfrafrasis y descripciones. Uno de los mencionados exponentes de la escuela veneciana es Sebastiano del Piombo, quien efectivamente realizó una visitación en 1521¹⁶⁹. Al ser comparada con la ecfrafrasis en *Un cabinet d'amateur* revela que, si bien existen algunas coincidencias, definitivamente no puede tratarse del mismo cuadro. En la pintura de Sebastiano del Piombo, María se encuentra de pie y no arrodillada como se comenta en la ecfrafrasis de la Visitación de Perec. Asimismo, el color de sus vestimentas es distinto al descrito en la novela o, al menos, los colores no corresponden a las prendas descritas en la Visitación de Perec. Otra diferencia radica en que sus sirvientes no la sostienen sino que se encuentran parados detrás de ella. Finalmente, los tres ancianos se encuentran en distintos planos de la composición en los distintos cuadros.¹⁷⁰ Podemos deducir, entonces, que Perec tomó algunos elementos de esta pintura a manera de “citas pictóricas” para construir su propio cuadro junto con muchos otros elementos intertextuales e intermediales que veremos enseguida.

¹⁶⁹ Ilustración # 2

¹⁷⁰ Van Montfrans, *op. cit.*, p. 336.

Los pajes que aparecen en el cuadro de la Visitación portan, según se comenta en la novela, libreas con el escudo del cardenal de Amboise. Este detalle sirve como evidencia para atribuir la obra al pintor Andrea Solario. Dicha relación se esclarece cuando el crítico L. Norwak realiza una lista de todos los propietarios de la Visitación, que incluye al cardenal de Amboise así como a James Sherwood (personaje de *La Vie mode d'emploi*) y a algunos personajes históricos que aparecen como visitantes en el *cabinet d'amateur* del coleccionista Corneille van der Geest.¹⁷¹ Lo anterior nos permite comprobar la forma en que Perec crea referencias combinando citas pertenecientes a fuentes existentes con información inventada. Esta estrategia, que confiere credibilidad a los datos de la novela, queda bien ejemplificada cuando Norwak cita un fragmento, en francés antiguo, donde se expone la lista de los pintores cuyos cuadros poseyó alguna vez el duque van Arschot. A dicho fragmento, tomado casi por entero de Speth–Holterhoff (historiador del arte existente), Perec agrega solamente un dato. Se trata del nombre de André de Gobbe (o Andre del Gobbo), como también se le

¹⁷¹ *Idem.*

conocía a Andrea Solario.¹⁷² Así, el escritor termina con cualquier duda sobre el “verdadero autor” de la Visitación en su novela.

Lo anterior sería perfectamente admisible si no fuera porque, hasta la fecha, no se conoce ningún cuadro de Solario que pueda identificarse con la Visitación. Lo que hizo Perec fue tomar partes de distintas obras del pintor para crear su propia pintura, la cual sería hábilmente vinculada y atribuida a Solario. Esto no resulta para nada inverosímil, ya que Solario, quien vivió a finales del siglo catorce y principios del quince, realizó diversas pinturas de temas religiosos y, especialmente, distintas versiones de la virgen con el niño. Su obra más conocida, *La vierge au coussin vert*¹⁷³ o *La virgen del cojín verde*, aparece de manera indirecta en la Visitación de Perec. El escritor toma de la pintura realizada para el cardenal de Amboise el elemento del cojín, que le da nombre, para incluirlo en su Visitación como parte del taburete donde se sienta uno de los ancianos¹⁷⁴: “[...] le troisième [vieillard] est assis sur un tabouret en bois doré, à pieds croisés, recouvert d’un coussin vert [...]”. En suma, la relación de Solario con la Visitación se da de forma textual y plástica, pues Perec retoma, mezcla y cambia citas y alusiones tanto de

¹⁷² *Ibid.*, p. 337.

¹⁷³ Ilustración # 3

¹⁷⁴ Van Montfrans, *op. cit.*, p.339.

documentos que involucran al pintor como fragmentos de sus cuadros con el fin de integrarlos en su novela.

Veamos ahora los referentes textuales de *La Vie mode d'emploi* que Perec tomó para construir la *Visitation* y cómo sirvieron para concebir el título del cuadro. El crítico Hans Hartje propone que el título del mismo proviene, entre otros elementos, del primer capítulo de *La Vie mode d'emploi*, donde se narra la visita de una mujer al departamento, ya desocupado, de Gaspard Winckler, uno de los personajes principales de la novela.¹⁷⁵ Asimismo, el primer capítulo proporciona otros elementos usados por el autor para crear los cuadros que aparecerán posteriormente en *Un cabinet d'amateur*. Uno de ellos es la descripción que hace el narrador extradiegético de una de las “pinturas” favoritas de Winckler, la cual se encontraba en dicho departamento, aunque en el momento de la narración ya ha desaparecido. Sobre éste se revelará, en un capítulo posterior, que no se trata propiamente de una pintura sino de una fotografía retocada que representaba la escena de un melodrama donde dos personajes visitan a un tercero en su domicilio. Dicho objeto fue confeccionado por Marguerite, esposa de Winckler, quien se lo obsequió para conmemorar la llegada de la

¹⁷⁵ Hartje, cit. por van Montfrans, p. 338.

pareja al inmueble.¹⁷⁶ La escena representa tres hombres en una antesala. Dos de ellos se encuentran de pie y el tercero, vestido de negro como todos los demás, se encuentra sentado cerca de la puerta con la actitud de una persona que “espera a alguien”. La referencia de la visita de la mujer al departamento, así como los tres hombres del cuadro descrito, proporcionan a Perec los datos necesarios para crear la siguiente referencia: “*Visite(ation) + 3 h(ommes) en noir, Ecole Italienne*”¹⁷⁷ a partir de la cual surge la *Visitation* de *Un cabinet d’amateur*.

En resumen, de *La Vie mode d’emploi* se tomaron personajes, un objeto plástico y una forma de composición. Los primeros corresponden a la mujer y los tres individuos que se encuentran vestidos de negro al igual que en la *Visitation*. El objeto es el cuadro que alguna vez se encontró en el departamento de Winckler y la composición corresponde a los dos personajes en primer plano y un tercero en un plano más alejado (como también se presentan en el cuadro de Perec). Asimismo, resultan cruciales todas las referencias a la noción de “visita”, provenientes en su mayoría de *La Vie mode d’emploi*. En primer lugar se encuentra la visita de la mujer al

¹⁷⁶ Para ampliar esta información remitirse al capítulo LIII de *La Vie mode d’emploi*, *op. cit.*, pp. 963 – 969.

¹⁷⁷ Hartje, cit. por van Montfrans, p. 338.

departamento, posteriormente, la visita de los personajes en el cuadro / fotografía desaparecido, y, en tercer lugar, la referencia al *cabinet d'amateur* de van Haecht, que conmemora principalmente la visita de los archiduques y otros personajes ilustres al coleccionista Corneille van der Geest.

Una de las características más importantes de la Visitación es que su estudio requiere de la comparación de fuentes existentes (como algunos cuadros) con el texto efrástico. Esto, como afirma van Montfrans, permite “observar los fenómenos de alteración, distorsión pero sobre todo de condensación que caracterizan el paso de las imágenes reales a su representación textual, a su traducción en palabras”.¹⁷⁸ Lo anterior constituye un ejemplo de los mecanismos creativos utilizados por Perec, el cual, al superponer fuentes existentes e inventadas, transforma el significado original de algunos de los elementos existentes (como los cuadros de otras visitaciones). Esto también provoca que surjan diferentes formas de un mismo motivo. El caso de la Visitación es un ejemplo particularmente en lo

¹⁷⁸ “La contemplation de ces tableaux réels est indispensable pour saisir la signification du texte: la comparaison de la description textuelle avec ces tableaux permet d’observer les phénomènes d’altération, de distorsion, mais surtout de condensation qui caractérisent le passage des images réelles à leur représentation en mots.” Van Montfrans, *op. cit.*, pp. 340 – 341. La traducción es mía.

que se refiere a la iconografía mariana, la cual adquiere significados muy peculiares en dicha obra hecha de fragmentos de muchas otras.

Estudemos ahora los principales cambios que muestra el cuadro de Perec frente a una representación canónica de la visita de María. Perec transforma la escena, tradicionalmente relacionada con dos mujeres embarazadas, al introducir las referencias al cuadro de *La Vierge au coussin vert* de Solario y al cuadro de Winckler. En el primer caso, se alude a otro momento de la vida de la virgen, ya con el niño en brazos, lo cual se suma a la información del cuadro de Perec. En cuanto al cuadro de Winckler, según se comenta en *La Vie mode d'emploi*, se trata de un obsequio de su esposa Marguerite, quien murió en trabajo de parto al dar a luz a un niño muerto. Esta información se añade a la Visitación transformando su significado radicalmente ya que la característica principal de las escenas en que santa Isabel (o santa Elisabeth) recibe a su prima María es que expresan un momento de júbilo, mientras que la relación con el cuadro de Winckler proyecta en la pintura la sombra de la muerte.¹⁷⁹ Lo anterior recuerda, una vez más, los temas de la ausencia, desaparición y vacío, que aparecen con tanta frecuencia en la obra perequiana tanto a nivel temático como formal.

¹⁷⁹ Esta hipótesis es presentada por van Montfrans en la obra aquí citada.

Así, la Visitación alude a dos importantes campos semánticos presentes en la obra de Perec y especialmente en *Un cabinet d'amateur*. Por un lado, el tema de la vitalidad (gestación, creación, alumbramiento...) y, por otro, su opuesto: las nociones de fragmentación, disolución y muerte. Lo anterior es sólo un ejemplo de los muchos aspectos temáticos y formales presentes en la novela que se encuentran reflejados en dicha ecfasis. Por esta y otras razones se puede afirmar que la Visitación es una especie de reproducción de menor tamaño del texto que la contiene, es decir, una puesta en abismo. A continuación veremos más detalladamente la manera en que lo anterior resulta posible.

Ahora veremos algunas de las funciones que tiene la ecfasis, tanto en la novela de Perec como, específicamente, en el ejemplo de la Visitación. Posteriormente, ahondaremos en el funcionamiento y consecuencias de los elementos narrativos y genéricos en dicho ejemplo.¹⁸⁰ Observaremos, entre otras cosas, la forma en que el texto “convence” al lector de la existencia del

¹⁸⁰ Algunas de las funciones que tiene la ecfasis en la novela de Perec, mencionadas en este trabajo, forman parte de las propuestas de Bernard Magné, las cuales son, a su vez, comentadas por van Montfrans en el texto aquí citado. Van Montfrans, *op. cit.*, p. 333.

cuadro, es decir, de que quien habla de la pintura se encuentra frente a ella. Trataremos también las formas en que la ecrasis adquiere un efecto narrativizado, para lo cual resultarán de gran ayuda los datos contextuales que hemos mencionado sobre la novela y el cuadro. Finalmente, se citarán algunos aspectos del modelo de Robillard que servirán para organizar la información en torno a la manera específica en que el texto se relaciona con sus fuentes pictóricas.

Una de las principales funciones de la ecrasis en la novela de Perec es servir como medio para introducir la *mise en abyme*. Así, al describir el *cabinet* de Kürz, por ejemplo, se da pie para describir a su vez los cuadros que éste representa. Dicho ejercicio de repeticiones comienza a partir de la ecrasis misma pues, al tratarse de la representación de otra representación, también puede considerársele como una forma de puesta en abismo. Esto crea una sensación de profundidad tanto en las obras pictóricas descritas como en el texto que habla de las mismas¹⁸¹. Se puede decir, entonces, que, en los ejemplos de *Un cabinet d'amateur*, la *mise en abyme* cumple con sus propias funciones, entre las que se encuentran la de dar un efecto de profundidad,

¹⁸¹ “L’illusion de profondeur crée Dans le cabinet de Van Haecht par la porte donnant sur la cour, est réalisée sur la toile de Kürz par la mise en abyme.” *Ibid.*, p. 322.

modificando así el espacio diegético y la de dinamizar, gracias a esto, el fragmento ecrástico que la contiene. Una de las formas en que encontramos la puesta en abismo en el ejemplo de la Visitación es en la otra manifestación gráfica que se encuentra dentro de este cuadro. Se trata del pergamino donde se encuentra dibujado “con un fino trazo azul” el mapa de un ciudad fortificada. Así, se tiene una representación (la Visitación) dentro de otra representación (el cuadro del *cabinet d’amateur*) que contiene, a su vez, una representación más (el dibujo de la ciudad).

Otra forma de entender las funciones de la ecfasis dentro de esta misma categoría, que la considera una forma de introducir la puesta en abismo, es como una herramienta para introducir la reflexión del texto sobre sí mismo, es decir, una auto – reflexión. En la ecfasis del *cabinet d’amateur* de Kürz lo anterior sucede, por ejemplo, cuando se revela la forma en que está hecha la pintura, es decir, como un cuadro que representa otros cuadros (entre los que se encuentra él mismo en una escala menor),¹⁸² ya que el proceso mencionado involucra elementos temáticos y formales que también

¹⁸² “(...) le peintre a mis son tableau dans le tableau, et le collectionneur assis dans son cabinet voit sur le mur du fond, dans l’axe de son regard, le tableau qui le représente en train de regarder sa collection de tableaux , et tous ces tableaux à nouveau reproduits, et ainsi de suite (...)” Perc. *Un cabinet d’amateur, op. cit.*, p. 20.

aparecen a lo largo de la novela en general. En cuanto al aspecto temático, este tipo de construcción implica nociones como la de representación, ecfrasis o la misma puesta en abismo. La ecfrasis del *cabinet d'amateur* ejemplifica de alguna manera el funcionamiento de dichos aspectos teóricos y muestra el alcance que poseen en este caso en particular. Así, el ejemplo propicia el cuestionamiento de las fronteras entre texto e imagen y entre realidad y ficción. En cuanto al aspecto formal, la manera en que están contruidos los cuadros de la ecfrasis (a partir de citas reales y ficticias con ligeras modificaciones) emula el sistema de citas que utilizó Perec para construir la novela misma. Veamos la opinión de van Montfrans al respecto.

La nature même des cabinets d'amateurs, composés de copies ou de copies de copies, renvoyant à la conception classique selon laquelle la mimésis passe par l'imitation des modèles artistiques, s'apparente ainsi de façon formelle au principe de la citation, qui, [...] est l'une des formes que revêt l'invention chez Perec.¹⁸³

¹⁸³ Van Montfrans, *op. cit.*, p. 292.

Continuando con el tema de la auto-reflexión, veamos ahora un fragmento de la ecfrasis del *cabinet d'amateur* de Kürz, el cual es presentado en forma de una nota anónima incluida en un catálogo. Se trata de uno de los ejemplos donde se ve más claramente la manera en que la novela incluye, de manera explícita, una propuesta sobre su propio significado. Lo anterior sucede, al igual que en el caso de Norwak, gracias al discurso de un personaje, aunque esta vez se trata de un personaje anónimo.

[...] *Un cabinet d'amateur* n'est pas seulement la représentation anecdotique d'un musée particulier., par le jeu de ces reflets successifs, par le charme quasi magique qu'opèrent ces répétitions de plus en plus minuscules, c'est une œuvre qui bascule dans un univers proprement onirique où son pouvoir de séduction s'amplifie jusqu'à l'infini, et où la précision exacerbée de la matière picturale, loin d'être sa propre fin, débouche tout à coup sur la Spiritualité vertigineuse de l'Eternel Retour.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Perc, *Un cabinet d'amateur*, op. cit., p. 20. El texto original presenta puntos seguidos por comas.

Este fragmento es una muestra clara de las muchas formas que utiliza Perec para hablar una y otra vez de la construcción de la novela. También se mencionan puntos importantísimos sobre la forma en que el autor utiliza la ecrasis y sobre su concepción de la representación misma. Acerca de esta última, Perec pone de manifiesto la precisión exacerbada de la materia pictórica, la cual no es considerada por él como un fin en sí mismo. Parafraseando al autor, puede decirse que la representación es la base de la que parte un juego infinito de reflejos. Esto, como él mismo afirma, la acerca al campo de la magia, el sueño e incluso al sentimiento religioso. Asimismo, la cita anterior ilustra extraordinariamente la teoría de Tamar Yacobi sobre la esterilidad que surge de considerar la relación de uno a uno y, por lo tanto, la mimesis estricta, como única posibilidad ecrástica. Volviendo al tema de la auto-reflexión, puede decirse, por último, que las variaciones introducidas por Kürz en cada cuadro también son una forma de hablar y de reflexionar sobre la posibilidad infinita de cambio y de movimiento. Finalmente, en un sentido práctico, estas variaciones ayudan directamente a la narrativización de los cuadros al permitir la introducción de historias en el espacio “inmóvil” del cuadro.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Esto es expuesto por Dominique Quélen y J. C. Rebejkow, quienes citan a su vez a

Una más de las funciones de la ecfraasis es la de “metaforizar el núcleo autobiográfico de la obra”.¹⁸⁶ Este aspecto es una constante en la obra de Perec que se encuentra muy bien ejemplificada en *Un cabinet d’amateur*, como se vio a propósito del tema de la muerte. En cuanto a la ecfraasis de la Visitación, recordemos que tiene lugar en la recontextualización de la iconografía mariana a la cual se suma el tema de separación / muerte. Lo anterior remite al lector a los aspectos de la vida de Perec que se mencionaron anteriormente.

Otro empleo de la ecfraasis, que se ha mencionado con anterioridad, es el de contribuir a crear un efecto de realidad en los objetos mencionados. Dicho efecto se incrementa proporcionalmente a la cantidad de referencias que se hagan a los mismos así como al grado de detalle que posee cada referencia. La mencionada función es característica del uso que Perec hace de la ecfraasis, como puede verse en la minuciosidad con que trata cada pintura y objeto en *Un cabinet d’amateur*. Una consecuencia importante de esta función ecfraástica es la de conferir dinamismo a los objetos en cuestión,

Roche, en el siguiente comentario: “[...] le motif de la copie avec variations lui permet de ‘reintroduire une histoire dans l’espace par définition immobile du tableau’: c’est le cas du boxeur bientôt knock – out, de la piazzeta qui s’anime de masques, ou des moutons qui disparaissent.” Quélen y Rebejkow, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸⁶ Van Montfrans, *op. cit.*, p. 333.

llegando incluso a convertirlos en narraciones más que en descripciones, como lo veremos a continuación.

Antes de estudiar el efecto narrativizado de la ecfrosis, nos detendremos un momento para hablar de la forma en que se logra la verosimilitud en el ejemplo de la Visitación. El efecto de realidad se da, en parte, gracias a la ilusión mimética creada a partir de la gran cantidad de referentes que se involucran en dicho ejemplo. Estos referentes, siendo extratextuales, proveen numerosos detalles que son “imitados” por nombres propios y adjetivos cuyo objetivo es traducir los componentes pictóricos de determinado estilo a su propio sistema de signos para presentar esta obra ante la mirada mental de cada lector. Se menciona, por ejemplo, el nombre de pintores como Pâris Bordone, Lorenzo Lotto y Sebastiano del Piombo, lo cual proporciona al lector una gran cantidad de referencias (tanto de contexto histórico como de estilo pictórico, entre otras) para reconstruir, o, mejor dicho, para construir la obra en cuestión. Así, entre la gran cantidad de adjetivos que presenta la ecfrosis de la Visitación, podemos mencionar, a manera de ejemplo, el que define la plaza como “pequeña”. Del mismo modo, se habla de lo “alto” de las columnas, del color “verde oscuro” del vestido de María, o de lo “largo” de su velo “rojo”. La forma de calificar

minuciosamente cada objeto y personaje es constante a lo largo del texto, lo mismo para referirse al “delgado trazo azul” de un pergamino que a los pajes vestidos con “libreas rojas y grises”. Como puede apreciarse, los adjetivos se refieren a elementos de la escena representada (colores de objetos y vestimentas), así como a componentes que dan una perspectiva de la misma o de la imagen de la misma con respecto al cuadro como objeto (plaza pequeña, columnas altas o vestido largo). Finalmente, también podemos observar adjetivos que señalan aspectos “técnicos” concernientes a la realización de la pintura (como el delgado trazo azul del pergamino). En suma, puede decirse que la variedad de adjetivos empleados para calificar cada aspecto de la pintura prácticamente la materializa ante el lector, a quien no sólo se transmiten elementos de la imagen representada por la misma, sino de su corporeidad como objeto e incluso de su proceso de realización.

Lo anterior implica un alto grado de iconización que puede expresarse gracias a la minuciosidad con que la obra pictórica es descrita. Esta particularidad del texto también puede ser identificada con el concepto de verbalización, una de las características que Clüver considera necesarias para la construcción de la ecrasis. Así, la verbalización permite, en el caso de la Visitación, que el comentario sobre el cuadro sea lo bastante detallado

como para hacerlo “aparecer” ante nosotros. Los referentes que hemos mencionado también están involucrados con la dinamización de esta ecfrasis ya que constituyen la base de su proceso intertextual e intermedial, expresado a través de citas y alusiones. El efecto narrativo provocado, en parte, por la alta cantidad de referentes se logra cuando éstos entran en contacto con el bagaje cultural de cada lector, ampliando así su extensión y provocando una especie de encadenamiento entre una referencia y otra. En el caso de la Visitación, lo anterior sucede, en primer lugar, porque estamos tratando con una obra cuya construcción también depende en gran medida de referencias vagas. Se trata de elementos que podríamos llamar referencias genéricas, las cuales coexisten con las minuciosas descripciones del contenido de la pintura. El despliegue de alusiones comienza a partir del título “Visitación” que se refiere a una imagen visual generalizada, es decir, a un modelo pictórico, al igual que las representaciones de la Asunción o de la Piedad. Recordemos que la clasificación de modelo pictórico no sería posible sin las propuestas de Tamar Yacobi que permiten distinguir entre las representaciones que son modelos visuales y las que se refieren a una sola obra de arte. Asimismo, hay que recordar que éste nos permite vincular el aspecto alusivo de la ecfrasis genérica a la narrativización de la misma. Así, al nombrar un pasaje bíblico

tan conocido no sólo se remite al lector a la fuente textual sino a cualquier manifestación artística que le sea familiar y que esté basada en el mismo. Podría pensarse que, una vez habiendo superado el título, la cantidad de referentes comenzaría a reducirse un poco al mencionar algunos de los supuestos autores de la pintura, sin embargo, se abren, una vez más, gran cantidad de posibilidades ya que el renacimiento italiano, periodo al que pertenecen los pintores sugeridos como autores (Bordone, Lotto y del Piombo) es probablemente una de las mayores fuentes de referentes cuando se trata de la expresión pictórica de escenas bíblicas, particularmente de iconografía mariana.

El abanico de posibilidades referenciales sólo puede reducirse de manera considerable por medio de una investigación externa que revele, como se hizo anteriormente en este estudio, cuáles son las obras existentes y ficticias que sirvieron como “materia prima” para construir la Visitación. La misma profusión de referentes se da en el caso de santa Isabel (o santa Elisabeth) y María, personajes principales de dicho cuadro, que también pueden considerarse como elementos tipificados o genéricos, lo que confiere a Perceval gran libertad para construir la ecfrasis a partir de pequeños fragmentos de otros cuadros y textos que los incluyen. Podemos comprobar,

por ejemplo, que los colores de la vestimenta de la virgen o el tipo de construcciones que sirven de fondo a la escena descrita se encuentran, con algunas modificaciones, en muchos otros cuadros con temas cercanos realizados en el periodo renacentista. Específicamente, el color verde y el rojo también aparecen en la vestimenta de María en la obra mencionada de Sebastiano del Piombo, pero no exactamente de la manera en que Perec los describe en su *Visitación*. Lo mismo sucede con las construcciones arquitectónicas integradas por lo general a este tipo de cuadros para enfatizar la sensación de profundidad y de realismo gracias a la perspectiva. Estos préstamos o citas pictóricas modificadas provocan en el lector la sensación de ya haber contemplado este cuadro en algún libro, museo o exposición. Lo anterior sucede gracias a las estrategias con que Perec “disfraza” la obra entre una abrumadora cantidad de cuadros renacentistas cuyo tema también gira en torno a la iconografía mariana. Es así como la ecfrasis va construyendo una serie de lazos que se interconectan para formar una narración que resulta distinta para cada lector.

Hablando en los términos de Robillard, pudimos observar en el ejemplo la existencia de algunas referencias en forma de menciones explícitas (como los nombres de pintores venecianos) así como otras en

forma de alusiones vagas. Pensemos, para ejemplificar estas últimas, en el grupo de los tres ancianos vestidos de negro, tomados de un capítulo de *La Vie mode d'emploi*, o en el cojín verde que remite a la pintura de Solario. Por lo anterior, el grado de comunicatividad, referencialidad y selectividad del fragmento ecrástico puede considerarse un tanto ambiguo.

Recordemos que la categoría de comunicatividad se refiere a la medida en que la obra de arte visual se indica en el texto. Esto puede darse de forma alusiva o explícita y en el caso de la Visitación, encontramos ambas. La categoría de referencialidad, como mencionamos anteriormente, mide la extensión en la que el autor del texto usa una obra de arte visual en la ecrasis. Así, en el caso de que existan solamente marcas alusivas de la obra, se hablará de un texto con poca referencialidad. Lo peculiar en el ejemplo de la Visitación es que existen ambas, tanto marcas alusivas como directas a la obra, sin embargo, el aspecto más importante es que dichas referencias se encuentran, en su mayoría, modificadas por Pereg y esto es lo que hace ambiguo el ejemplo. Lo anterior también sucede con la noción de selectividad, que se refiere a la densidad o cantidad de elementos pictóricos que han sido incluidos en el texto. Entonces, las características del ejemplo también dificultan la identificación con esta categoría.

En suma, la ambigüedad de la Visitación es una consecuencia del carácter intermedial de las referencias así como de la modificación de las mismas. Puede pensarse, entonces, que el modelo de Robillard, a pesar de lo útil que resulta su sistematización, no está hecho para “ensamblar” a la perfección con los ejemplos. Resulta de gran ayuda contar con una guía para el análisis de ciertas formas de ecfraasis, que de otra manera serían difíciles de estudiar, pero incluso teniéndola existen ejemplos que no se limitan a una clasificación única. La Visitación es una muestra de los casos en que es necesario combinar varias de las opciones que propone el modelo con el fin de profundizar en sus características. Esto forma parte del juego que Perec propone al lector, quien cuenta con cierto número de pistas pero debe asumir el papel de detective para descubrir qué tanto de lo expuesto proviene de fuentes existentes y qué tanto es una construcción imaginaria.

Finalmente, lo anterior permite afirmar que la Visitación puede catalogarse, en términos generales, como un ejemplo asociativo. Se mencionó ya que dicha categoría incluye tanto estilos artísticos como mitos y temas. Recordemos que la ecfraasis en cuestión se construye a partir de una gran cantidad de referencias a pinturas (que a su vez toman fragmentos o “citan” otras pinturas) así como textos históricos y ficcionales. Asimismo, vimos que

una parte importante de la información está sustentada en referentes como la pintura italiana del renacimiento. Sin embargo, la identificación del ejemplo con una ecfrasis asociativa resulta insuficiente ya que, como pudimos observar, también depende en parte de la descripción, lo que la colocaría en la categoría “descriptiva”. El ejemplo resulta, entonces, una especie de híbrido y no sólo en este sentido, sino en su tendencia a referirse a sus fuentes de forma “mixta”, es decir, tanto directamente como aludiendo de forma vaga a las mismas.

Volviendo a la sección llamada “de escalas” en el modelo de Robillard, la dialogicidad es otra de las categorías cercanas al ejemplo de la Visitación. Ésta se refiere, como ya hemos visto, a la tensión creada cuando el texto se inserta en un contexto distinto e incluso opuesto al de la obra plástica. En la ecfrasis de Péric lo anterior puede identificarse en los cambios de significación del pasaje bíblico de la visitación al entrar en contacto con las diversas citas y alusiones introducidas por el autor. Recordemos que dicha escena es, tradicionalmente, un motivo de júbilo que al final queda combinada con las alusiones al tema de la muerte que Péric entretiene minuciosamente en la ecfrasis. Por último, la categoría de autorreflexividad es la que mejor define la relación pictórico – textual de la Visitación. Dicha

categoría se manifiesta en el uso de la intertextualidad y la intermedialidad que permiten que el ejemplo “hable” indirectamente de sus propios mecanismos de creación. El carácter auto-reflexivo es inseparable de la puesta en abismo ya que algunas de las funciones que tiene la ecfrasis en el presente ejemplo, son, como se expuso antes, iguales a las funciones ecfrásticas que se encuentran en la novela que la contiene. Esto invita a reflexionar sobre la relación entre el texto (o los textos) y la obra plástica (o las obras plásticas) al mismo tiempo que pone de manifiesto la estructura de *Un cabinet d'amateur* así como la del ejemplo de la Visitación.

En conclusión, el modelo de Robillard, particularmente sus categorías de dialogicidad y autoreflexión, permite identificar dos de las funciones ecfrásticas más importantes en la novela de Perec. Por un lado, la manera en que el autor modifica las citas intertextuales e intermediales para recontextualizarlas y, por otro, el juego de reflejos del que hablamos a lo largo de este estudio, que es una forma de dar cohesión a un texto tan complejo como éste. Todo lo anterior no sería posible sin la presencia de la ecfrasis que juega un papel crucial en *Un cabinet d'amateur*, considerado como uno de los grandes ensayos de Perec sobre el tema de la representación. Aquí, el autor enfatiza la capacidad de la ecfrasis para reunir la plástica y el

texto en algo nuevo y llama la atención sobre el hecho de que ésta, al ser una doble representación, “reflexiona” de algún modo sobre la interacción entre los elementos que la componen, problematizando en muchos casos dicho contacto.

Se han mencionado brevemente algunos aspectos que propician el efecto narrativo en la Visitación por lo que ahora se estudiarán, de forma detallada, otros elementos que contribuyen a la creación de dicho efecto. Veremos de qué manera el texto logra dinamizar la escena representada en este cuadro, aparentemente estático, convirtiéndola en una escena viva. James Heffernan y Tamar Yacobi proponen, como vimos en la sección teórica de este estudio, que el momento fecundo o *pregnant moment* es uno de los elementos involucrados en la ecrasis que impulsa el aspecto narrativo dando movimiento a la escena o escenas que están siendo traducidas al terreno verbal. El desarrollo de dicho momento depende, en gran medida, del uso de los tiempos verbales en la descripción de la escena, los cuales contribuyen a que un cuadro (como la Visitación, por ejemplo) se perciba más como una escena en curso o en progreso que como la imagen fija en un objeto. Observemos el uso de los verbos y el efecto que provoca en el siguiente fragmento.

[...] au centre d'une petite place bordée des hautes colonnes entre lesquelles sont tendues des draperies richement brodées, la Vierge, vêtue d'une robe vert sombre que recouvre amplement un long voile rouge, s'agenouille devant sainte Elisabeth qui est venue au devant d'elle, vieille et à demi chancelante, soutenue par deux servantes.¹⁸⁷

Al decir que la virgen “se arrodilla ante santa Elisabeth” en vez de informar que la virgen está arrodillada, lo cual implicaría una posición estática, el uso del presente puede equivaler aquí a la expresión “la virgen se está arrodillando”, indicando así una acción en proceso. Del mismo modo, el uso del pretérito cuando se dice que santa Elisabeth, o santa Isabel, “ha ido delante de ella”, es decir, que ha ido a verla, conlleva un desplazamiento tanto físico como temporal que concluye en el momento “estático” representado en la pintura. Como se afirma más adelante en la cita, la escolta que llevó a la virgen aún se encuentra “a la vista”, es decir, dentro o cerca de la escena. Asimismo, por lo que indica el texto, puede pensarse que los

¹⁸⁷ Perec, *Un cabinet d'amateur*, op. cit., pp. 17- 18.

sirvientes que ayudaron a santa Elisabeth a llegar hasta María apenas han dejado de sostener a la anciana mujer o quizá todavía le proporcionan apoyo. Este panorama, creado por el uso de los verbos, representa los acontecimientos que preceden el momento climático de la escena, es decir, el momento fecundo: la fracción de segundo anterior a que la visitante se arrodille finalmente ante la anfitriona. Debido a lo anterior, el lector-espectador que conozca dicho pasaje bíblico le “dará vida” completando la narración a partir de este momento con la ayuda de los elementos que encuentre bajo su propio referente de “visitación”.

Otro generador de movimiento, cuyo efecto es simultáneo al del momento fecundo, es el proceso de “lectura” de un texto y específicamente el de uno que implica la descripción de una imagen. El efecto dinámico comienza por la forma de asimilación de las imágenes, las cuales también requieren de un proceso de “lectura” o decodificación que, contrariamente a lo que se piensa, no es instantáneo. Existen complejos mecanismos de interpretación que se requieren para lograrlo pues, como afirma J. Heffernan, “cada acto de representación es una construcción de sentido y sólo podemos empezar a leer imágenes cuando entendemos las implicaciones de este simple

hecho”.¹⁸⁸ El teórico menciona además la equivocada y largamente cultivada idea de que “ la habilidad para leer imágenes [...] está inscrita en el ojo desde el nacimiento y que se trata más de un producto del instinto que de la educación.”¹⁸⁹

Este mismo proceso de decodificación se lleva a cabo en la ecrasis aunque con ciertas modificaciones que se deben a su carácter de representación en segundo grado. Los mecanismos de “lectura” de las imágenes ecrásticas dependen, en gran medida, de la voz narrativa que guía el recorrido del lector-espectador por las mismas. A pesar de dicho “itinerario” por el que se nos conduce a apreciar la pieza a través de los “ojos” de otro, el lector- espectador juega un papel de gran importancia en la lectura de la ecrasis. En el caso de la Visitación, el recorrido es organizado de diversas formas gracias al uso de herramientas como la perspectiva. A través de ésta, la “mirada” del lector o el “ojo de la mente” recorre la escena en un orden jerarquizado por la segmentación de planos. Enseguida veremos

¹⁸⁸ “[...] every act of representation is a construction of meaning. We can begin to read Pictures only when we grasp the implications of this simple fact.” James Heffernan, “Literacy and Picturacy. How do we learn to read Pictures?” en *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, editado por Erik Hedling y Ulla- Britta Lagerroth, Amsterdam – Nueva York, 2002, p. 36.

¹⁸⁹ “[...] the ability to read pictures is commonly thought to be – so to speak – written into the eye at birth, a product of instinct rather than education.” Heffernan, “Literacy and Picturacy. How do we learn to read Pictures?” *Ibid.*, p. 36.

la forma en que la Visitación se divide en tres partes: primer plano (centro), segundo plano (fondo) y tercer plano (horizonte).

[...] au centre d'une petite place [...] la Vierge [...] s'agenouille devant Sainte Elisabeth [...]. Au premier plan, à droite, se tiennent trois vieillards entièrement vêtus de noir., [...] le troisième [...] semble regarder le fond de la scène : une vaste esplanade où attend l'escorte de Marie [...]. A l'horizon se découvre un paysage de collines et des bosquets avec, dans le lointain, les tours brumeuses d'une ville.¹⁹⁰

Con estas indicaciones puede hacerse un boceto de la Visitación, como el que se muestra en la ilustración 7, donde se ubiquen espacialmente los principales elementos del cuadro. Lo anterior constituye otra de las formas en que la ecfrasis logra la interacción con el lector, cuya actividad de re-creación de la pieza y de la escena es constante. Asimismo, esta forma de organización hace

¹⁹⁰ Perec, *Un cabinet d'amateur*, op. cit., pp. 17 – 18.

que el “ojo de la mente” se dirija de un lado a otro, de arriba abajo, o de atrás a la parte delantera del cuadro confiriéndole a la escena un gran dinamismo. Otro de los elementos que requieren de una participación activa del lector-espectador y que contribuyen en gran medida a la dinamización efrástica es la demanda de acercamiento y alejamiento que se requeriría al contemplar la pintura en cuestión. Hay dos momentos principales donde podemos constatarlo. El primero es la mención del grupo de tres ancianos y la descripción detallada de lo que sucede en el fondo de la escena (o segundo plano) donde aguarda el séquito de María. Veamos dicho fragmento:

[...] se tiennent trois vieillards entièrement vêtus de noir., deux sont debout, se faisant presque face., le premier présente devant lui une feuille de parchemin à moitié déroulée sur laquelle est dessiné d'un mince trait bleu le plan d'une ville fortifiée que le second désigne d'un doigt décharné., le troisième est assis sur un tabouret en bois doré, à pieds croisés, recouvert d'un coussin vert., il tourne presque

complètement le dos à ses compagnons et semble regarder le fond de la scène [...].¹⁹¹

La cita anterior presenta, en primer lugar, un grupo de tres ancianos vistos a través de lo que podríamos llamar una “mirada” panorámica. Enseguida, comienzan a exponerse datos más detallados sobre el primero de dichos personajes, de quien se dice que sostiene una hoja de pergamino. Si uno se encontrara delante de una pintura como la descrita por la voz narrativa, se requeriría, para percibir la hoja de pergamino a medio desenrollar que sujeta este personaje, que la mirada se enfocara de forma más atenta en la misma puesto que su tamaño es menor que el de los otros elementos mencionados. Esta aproximación visual, requerida por la ecrasis, se reproduce en la mente del lector, quien debe permanecer activo ya que el ejemplo requiere progresivamente de un mayor enfoque. Del mismo modo, la aproximación continúa acentuándose al mencionar el “fino trazo azul” con que está dibujado el plano de una ciudad en dicho pergamino.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 18. La puntuación en el texto original incluye los puntos seguidos por comas.

Hagamos una pausa para ver qué desplazamientos ha tenido que realizar el lector-espectador hasta este momento. Primero, localizar el grupo de ancianos requirió “ir” hacia la derecha de la escena donde se encuentra la virgen con santa Elisabeth. Posteriormente, la atención se dirigió hacia el pergamino sostenido por una de ellos y después se concentró en el plano dibujado en dicho pergamino. El recorrido continúa al indicar que el plano es específicamente el de una “ciudad fortificada” y que éste es señalado por el “dedo descarnado” de uno de los ancianos del grupo. Lo anterior propicia un efecto de focalización, puesto que el dedo es un elemento más pequeño que el mapa mismo, al que, además, se atrae la atención por su condición “descarnada”. Este fragmento constituye el mayor grado de detalle mencionado en la ecfrasis. Posteriormente, la “mirada” debe alejarse del detalle para regresar al grupo de ancianos, específicamente al tercero. Todo lo anterior revela la gran minuciosidad con que son descritos los objetos y personajes contenidos en la pintura (desde el dedo de un anciano, hasta la vestimenta de María o el plano de la ciudad que sostiene uno de los personajes). Así, se mencionan tamaños, colores, grosores, ubicación, actitudes y muchas otras características, lo que no sólo crea la ilusión de que el cuadro existe sino que está siendo descrito con la mayor precisión posible.

La demanda de movimiento continúa debido a una nueva panorámica donde las referencias en torno al tercer anciano repiten, aunque de manera menos marcada, el proceso de gradación, de lo general a lo particular, que acabamos de mencionar. Esto se da al pasar del primer anciano, que yace sobre un taburete, a las particularidades de dicho objeto. El nuevo acercamiento se acrecienta al mencionar que el mueble está hecho de madera dorada, tiene patas cruzadas y se encuentra cubierto por un cojín verde.¹⁹² Enseguida, la ecfrasis vuelve a “abrir la toma” para hablar otra vez de la figura del tercer anciano de quien se afirma que “da casi por completo la espalda a sus compañeros”. Finalmente, al mencionarse que dicho personaje “parece mirar al fondo de la escena”, se invita a seguir el movimiento de su mirada para lo cual el lector-espectador redirecciona su propia “vista” a los planos más alejados del cuadro. La sensación de profundidad creada por la perspectiva continúa acentuándose ya que el fondo de la escena, al que se refiere al mencionar la dirección en que mira el anciano, no sólo se encuentra indicado sino que de hecho está desarrollado en el texto. Se trata del segundo

¹⁹² Esto es una de las referencias más directas al cuadro de Andrea Solario donde la virgen alimenta al niño recostado en un cojín, se trata de *La virgen del cojín verde*, una de las más célebres obras del pintor. Ver ilustración # 3.

fragmento del que hablamos al inicio donde se menciona lo que sucede al fondo de la escena, como puede apreciarse a continuación.

[...] une vaste esplanade où attend l'escorte de Marie: une litière fermée par des rideaux de cuir, portée par deux chevaux blancs que deux pages, vêtus de livrées rouges et grises, tiennent par la bride, et un chevalier en armure dont la lance s'orne d'une longue banderole d'or.¹⁹³

Esta parte del ejemplo continúa provocando movimientos de acercamiento y alejamiento y requiere del mismo esfuerzo de focalización que el fragmento precedente, ya que se pasa de elementos grandes a pequeños. Así, el cambio de enfoque inicia cuando se menciona el séquito de María para hablar enseguida de una litera y de los caballos que la llevan así como de los pajes que conducen dichos animales. El acercamiento termina en la “larga banderola dorada” que adorna la lanza de uno de los caballeros del séquito.

¹⁹³ Perec, *Un cabinet d'amateur*, op. cit., p. 18.

Enseguida, la escena se dirige otra vez a una sección más lejana de la pintura para terminar la ecrasis con la siguiente frase: “A l’horizon se découvre un paysage de collines et des bosquets avec, dans le lointain, les tours brumeuses d’une ville”.¹⁹⁴ Estas líneas, a pesar de ser las últimas, continúan marcando la existencia de planos más alejados en la pintura pues, más allá del paisaje de colinas y bosquecillos, todavía se descubren las torres de una ciudad lejana. Los adjetivos “lejano” y “brumoso” indican que se trata de elementos poco perceptibles en el cuadro, sin embargo, el texto se vale de esto para producir una impresión de expansión y continuidad. Puede pensarse aquí en la sugerencia de otros lugares, personajes y detalles que se encuentran más allá de la bruma, acrecentando aún más la profundidad de la pintura, lo que no permite que la ecrasis se cierre por completo. Asimismo, podría pensarse que el efecto de la *mise en abyme* en el cuadro de Kürz (que hace que éste se reproduzca infinitamente con pequeñas variaciones dando vida a sus objetos, personajes e historias) se “contagia” a cada uno de los cuadros que contiene, incluyendo la Visitación. En este caso, los elementos de dicho cuadro sufrirían el mismo efecto aunque en una escala menor, por lo que, si nos acercáramos lo suficiente como para percibirlo, podríamos ver una sucesión

¹⁹⁴ *Idem.*

de historias que también podrían ser narradas como parte de este ejemplo ecfrástico. La sospecha de una vida interna que cambia y se desarrolla constantemente en este objeto impide por completo que el ejemplo se conciba como la descripción estática de un único lugar y de una sola historia. Además, cuando la voz narrativa dirige al lector-espectador por su mismo proceso de percepción del cuadro, una vez más, se pone de manifiesto la construcción sucesiva de la Visitación y, por lo tanto, el dinamismo de la ecfrasis. Es decir, cuando se nos indica, paso por paso, lo que existe en la pintura (cómo es cada elemento y dónde se encuentra) nosotros vamos construyendo el cuadro en nuestra mente a partir de “fragmentos” aparentemente estáticos. Éstos se van sumando, a medida que leemos la ecfrasis, para formar una imagen final creada gracias a un procedimiento parecido al de la animación. Una aproximación gráfica de dicho proceso puede verse en las ilustraciones 4 a 7.

En resumen, se ha indicado cómo, no obstante ser una ecfrasis nocional o de un objeto no existente, el ejemplo en cuestión logra, por diversos medios, presentarse ante los “ojos” del lector- espectador. Se vio también cómo, al tratarse de un fragmento en prosa con un efecto narrativizado, este texto rompe con las tradicionales asociaciones de la

ecfrasis con la poesía y sobre todo, con el campo de lo descriptivo. Lo anterior pudo constatarse gracias a la cooperación entre elementos descriptivos y narrativos que impiden concebir el texto como la evocación de un objeto estático. Asimismo, se observó que sin la estrecha cooperación de elementos plásticos y textuales, que rozan la noción wagneriana de iconotexto, no podría hablarse de una ecfrasis narrativa. Finalmente, se enfatizó que la narrativización del ejemplo también depende en gran parte de la interacción de referentes extratextuales que al entrar en contacto con el lector – espectador son ampliados e inter-conectados por el mismo. Todo esto, sumado al carácter autorreflexivo del ejemplo, no sólo hace posible narrar una historia sino entablar un diálogo constante, dinámico y fructífero que resulta distinto para cada lector. Lo anterior aleja este ejemplo de la tradicional relación de uno a uno entre texto y modelo plástico, ilustrando así la teoría de Tamar Yacobi sobre la gran cantidad de posibilidades contenidas en las relaciones efrásticas múltiples.

2.3 El paisaje giratorio

A continuación hablaremos de otro ejemplo de ecfrasis contenido en la novela de Perec. Se trata de un objeto ilustrado, específicamente de un paisaje giratorio que, como indica el texto, pudo haber sido pintado como tela de fondo para un teatro de marionetas. Una de las características más significativas de esta pieza es, como veremos más adelante, su condición de “objeto curioso”, es decir, aquello que lo excluye del campo artístico. El paisaje giratorio no está representado en el *Cabinet d’amateur* de Kürz, aunque sí forma parte de la colección Raffke. Es por esto que la ecfrasis del mismo se presenta en el catálogo de una subasta realizada tras la muerte del coleccionista. Dicha ecfrasis es la más extensa en toda la novela¹⁹⁵, lo que anticipa su grado de importancia dentro de la misma. Veamos el texto en su totalidad:

¹⁹⁵ Ballester, *op. cit.*, p. 169.

La première – le n° 8 du catalogue - était plus une curiosité qu'une œuvre d'art. C'était un paysage à manivelle, qui sans doute avait été peint en vue de servir de toile de fond à un théâtre de marionnettes. Il se présentait comme un châssis de bois rectangulaire, d'environ soixante – cinq centimètres sur quarante, muni de chaque côté de tambours sur lesquels s'enroulait la toile peinte.

D'abord on se trouvait sur le bord d'un canal bordé de peupliers, on longeait une écluse, des péniches chargées de gravillon, des files de pêcheurs, puis l'on s'enfonçait dans une forêt plantée d'arbres sombres au milieu desquels on découvrait une cabane en rondins, puis l'on débouchait sur un chemin qui, petit à petit, se transformait en une rue de grand ville, avec des immeubles de plusieurs étages et des magasins de faïence et des carrelages., puis les maisons s'espaciaient, le ciel s'éclaircissait, et la rue devenait une petite route dans un pays chaud, non loin d'une oasis où un Arabe coiffé d'un grand chapeau de paille trottinait sur son âne et d'un fortin où un détachement de spahis présentait les armes., puis c'était la mer, et au terme d'une courte traversée, on arrivait

dans un grand port, on suivait des quais noyés de brume avant de se retrouver dans un petit café triste et froid.

Une étroite bande blanche interrompait alors la continuité du dessin, sans doute pour signaler un changement d'acte. La nouvelle série de décors commençait par un atelier menuisier au mur couvert de scies et des limes, puis l'on passait dans la cabine luxueusement aménagée d'un magnifique bateau de plaisance, et sur le pont, d'où se découvrait un panorama merveilleux : une nuit d'été parfaitement lumineuse, avec un ciel resplendissant d'étoiles et une ville brillamment illuminée qui scintillait à l'horizon., puis la ville s'estompait dans le lointain, la ville blanchissait, et l'on se retrouvait sur une lande aride qui bientôt laissait place à un cimetière désolé.

De nouveau il y avait une interruption dans le paysage, puis venait la dernière série de décors : une chambre presque sans meubles, puis un salon avec une table ronde et un buffet sculpté, la terrasse d'un café dans un pays musulman avec des serveurs portant des fez et des courts gilets rouges brodés d'or, l'intérieur d'un café parisien, et enfin un grand jardin public au bas des Champs –

Elysées, avec des nurses anglaises et des nounous alsaciennes, des élégantes en calèche, un petit théâtre de marionnettes, et un manège à la tente orange et bleue, avec des chevaux aux crinières stylisées et deux nacelles décorées d'un grand soleil orange.¹⁹⁶

Se trata, entonces, de “un bastidor rectangular de madera de unos sesenta y cinco centímetros por cuarenta, provisto a cada lado de tambores sobre los que se enrosca una tela pintada”. El interés ecfástico de la pieza reside precisamente en su telón de fondo cuyo contenido es literalmente “animado” por el texto. Así, el lector – espectador no sólo recrea en su mente una escenografía para marionetas sino la “obra teatral” que se desarrolla en ella. A continuación estudiaremos cómo el ejemplo logra este efecto y cuáles son sus implicaciones y consecuencias. En primer lugar, veremos cuál es el papel que juega aquí la relación intertextual de esta ecfasis con *La Vie mode d'emploi*. En segundo lugar, retomaremos el modelo de Robillard para aclarar la naturaleza ecfástica del ejemplo. Por último, comentaremos cuáles son los

¹⁹⁶ Perec, *Un cabinet d'amateur*, op. cit., pp. 34 – 36.

elementos del paisaje giratorio que por sí solos, es decir, sin considerar el aspecto intertextual, contribuyen a crear un efecto de movimiento.

Quélen y Rebejkow afirman que esta pieza, cuya hechura consideran “poco artística”, es la única obra de la colección Raffke que introduce el tiempo y la narración en la pintura.¹⁹⁷ Esta afirmación puede transformarse ligeramente si la ponemos en sintonía con las propuestas que hemos revisado a lo largo del presente estudio. Así, puede pensarse que el paisaje no es la única pieza de la colección que involucra la narración, sino la única que la involucra de forma tan explícita. Esto se debe, en gran parte, a la manera en que fue concebida por Perec. El autor creó el objeto a partir de datos extraídos de *La Vie mode d'emploi*, como lo hizo con muchos otros elementos de *Un cabinet d'amateur* (incluyendo la Visitación). La tela del paisaje representa pasajes de la vida de Gaspard Winckler, uno de los personajes de dicha novela. La historia de Winckler es, entonces, lo que estructura y da coherencia a los distintos escenarios que se presentan en la tela de fondo. La representación (en el sentido plástico y en el sentido teatral

¹⁹⁷ “On peut [...] noter que la seule œuvre de la collection Raffke qui introduise le temps, le récit dans la peinture, c’est le “paysage à manivelle”, ou “panorama miniature”, qui est d’une facture éminemment peu artistique.” Dominique Quélen y Jean-Cristophe Rebejkow, *op. cit.*, p. 183.

de la palabra) puede completarse una vez que se conocen estos acontecimientos. De este modo, lo que en la ecfrasis se denomina “la continuidad del dibujo” depende de los aspectos temporales indicados en la historia de Winckler. Así se sabe, por ejemplo, qué partes de la tela representan momentos correspondientes a la juventud del personaje y cuáles corresponden a su vejez. Lo anterior es uno de los elementos que involucra y pone en marcha el tiempo dentro de la representación plástica.

La narración de la historia de Winckler en *La Vie mode d'emploi* sigue, en términos generales, un orden cronológico inverso, ya que comienza hablando de sus últimos años de vejez para pasar, posteriormente, a algunas anécdotas de su juventud. Dichas menciones invierten su orden en la ecfrasis del paisaje giratorio donde se exponen en un sentido cronológico natural. Así, nos encontramos, primero, al borde de un canal entre barcos y pescadores, lo que puede ser identificado con el poblado de La Ferté – Milon (situado a orillas del canal de Ourcq) lugar donde nació el personaje de Gaspard Winckler.¹⁹⁸ Posteriormente, se menciona un país cálido donde encontramos un fortín y un personaje árabe, lugar que probablemente corresponde a

¹⁹⁸ Perec, *La Vie mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 695.

Marruecos, donde Winckler realizó su servicio militar antes de conocer a su futura esposa.

Una franja blanca, que “seguramente señala un cambio de acto” en el paisaje giratorio, da pie a la descripción del taller de un ebanista donde se encuentran las mismas limas y sierras utilizadas por Winckler en su taller parisino. A esta altura, dicho personaje ya había contraído matrimonio con Marguerite. Ambos vivían y trabajaban dentro del inmueble alrededor del que gira *La Vie mode d'emploi*, donde Winckler confeccionaba juguetes, rompecabezas y tallas en madera. En la ecrasis del paisaje giratorio, aparece posteriormente el camarote de un lujoso barco, lo que coincide con la anécdota del viaje que realizó la pareja junto con Valène en el yate de Bartlebooth.¹⁹⁹ Enseguida, el paisaje se torna lúgubre al entrar en un “cementerio desolado”, referencia que correspondería a la muerte de Marguerite. Finalmente, se menciona en la ecrasis una habitación casi sin muebles y un jardín público cercano a la zona de los Campos Elíseos, en París, llegando así a los primeros comentarios hechos en *La Vie mode d'emploi* con relación a Winckler. Aquí el paisaje giratorio “relata” los hechos en el mismo orden cronológico inverso en que aparecen en la novela.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 968.

Describe, primero, su casa vacía después de su muerte y posteriormente sus últimos años de vida. En esta última etapa, Winckler apenas salía a la calle para visitar lugares como los jardines de Marigny, cerca de los Campos Elíseos. El personaje se sentaba en este lugar para ver a los niños jugar con un pequeño teatro de marionetas o con un carrusel cuyas características son las mismas que el descrito en la ecrasis del paisaje giratorio.²⁰⁰ En suma, la información adicional que obtiene el lector de *La Vie mode d'emploi* y que puede combinar con la del ejemplo ecrástico contribuye a la narrativización del mismo, ya que existe una historia que pasa de forma más o menos directa de la novela al objeto plástico, el cual la narrará, a su vez, por medio de la ecrasis.

A continuación retomaremos algunas de las propuestas de Robillard para esclarecer de qué tipo de ecrasis se trata y qué consecuencias conlleva, es decir, qué le está pasando y qué está haciendo la ecrasis en el ejemplo. Comencemos por la sección diferencial del modelo, que, como vimos, ayuda a distinguir la naturaleza del texto. En este caso, la categoría más cercana al ejemplo del paisaje giratorio es la descriptiva ya que no existen, como en el caso de la Visitación, alusiones o referencias directas a una o varias obras

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 692.

plásticas ni a estilos artísticos o mitos y temas, lo que la convertiría en asociativa. Se trata de una referencia directa a un objeto en cuya descripción se concentra la ecfra­sis. Lo anterior en lo que se refiere estrictamente al modelo de Robillard, pero, como hemos podido ver, no sólo se trata de una descripción, sino también (y sobre todo) de una narración. Recordemos que esta afirmación es posible gracias a la noción de ecfra­sis narrativa, propuesta por Tamar Yacobi. La manera en que funciona la ecfra­sis narrativa en el ejemplo del paisaje giratorio ya se ha mencionado en parte y continuará desarrollándose más adelante.

La ecfra­sis menciona claramente que el objeto en cuestión es un teatro en miniatura. Asimismo, indica que el telón de dicho teatro representa, a su vez, “un pequeño teatro de marionetas”. Lo anterior implica una puesta en abismo, recurso que tiene un papel crucial en el efecto dinámico de la ecfra­sis ya que, al introducir unas representaciones dentro de otras, se amplía de alguna manera el espacio diegético, dando así una sensación de profundidad.

Pasemos ahora al modelo de escalas propuesto por Robillard, en el que la puesta en abismo también tiene un papel importante. Aquí, la ecfra­sis

del paisaje giratorio se identifica, al igual que el ejemplo de la Visitación, con las categorías de auto-reflexión y dialogicidad. Recordemos que ambas funciones efrásticas son de vital importancia en *Un cabinet d'amateur*. El desarrollo de las mismas depende en gran medida de la efrasis, cuyo carácter de doble representación propicia la reflexión intermedial, como se mencionó anteriormente. Estudiemos primero el aspecto autorreflexivo del ejemplo, donde la puesta en abismo interviene de dos formas principales. La primera es el hecho de poner de manifiesto su estructura al incluir una versión más pequeña de sí mismo, ya que se trata de un teatro de marionetas que representa o contiene, a su vez, otro teatro de marionetas. Esto da lugar a un juego de reflejos en torno a la representación, pues se trata de una representación textual (la efrasis) que representa un objeto plástico/pictórico (el teatro de marionetas) el cual contiene, a su vez, otras representaciones (los escenarios del telón de fondo) entre los que se encuentra la representación del objeto mismo (el pequeño teatro de marionetas pintado en el telón de fondo). Lo anterior implica una reflexión (en todos los sentidos de la palabra) sobre la relación entre el objeto plástico y el texto. Asimismo, el ejemplo expone el efecto narrativo provocado, en parte, por este juego de repeticiones.

La otra manera en que la puesta en abismo influye en el carácter autorreflexivo de la ecfrafrasis es en el aspecto temático y tiene que ver con las implicaciones de que el objeto en cuestión sea un teatro. Pensemos en que el teatro es el lugar por antonomasia donde tienen lugar las representaciones. Se trata de un sitio de exposición, un lugar donde se muestra algo a un espectador. También se trata de un espacio para la imitación, pero, sobre todo, se trata de un espacio para el drama, es decir, para la acción. Estas mismas implicaciones son las que tiene la ecfrafrasis en general y ésta en particular. La ecfrafrasis también es un “espacio” para la representación y la ecfrafrasis narrativa es un “escenario” donde el lector – espectador puede “ver” cómo una representación plástica se convierte en una narración que involucra tiempo, espacio y movimiento. En suma, la ecfrafrasis narrativa es un espacio para ver cómo pasan cosas en un texto.

Pasemos ahora a la categoría de dialogicidad, para lo cual debemos regresar brevemente a la intertextualidad que existe entre *Un cabinet d'amateur* y *La Vie mode d'emploi*, ya que, como vimos, dicha categoría se refiere a la recontextualización del objeto plástico en el texto. El paisaje giratorio presenta un proceso que toca de alguna manera la noción de dialogicidad, aunque no exactamente de la forma en que la plantea Robillard.

La razón es que dicho ejemplo aísla la historia de Winckler de su ambiente en la novela para “insertarla” en forma de imágenes representadas en el paisaje giratorio. Así, el argumento es contado a través de un sistema de significación que ya no es textual, sino plástico. Posteriormente, este proceso continuará para llegar de nuevo a la representación textual al convertirse en una ecfrafrasis (la representación verbal de ese objeto). La recontextualización no se da solamente al pasar de un medio verbal a uno plástico sino en la manera en que la historia de Winckler es transformada al trasladarla a un escenario teatral. Dicho escenario es, además, el de un teatro de marionetas. Lo anterior hace que al argumento se le sumen ideas ligadas a este aspecto como las nociones de lúdico, fantástico e, incluso, mágico.

Una vez que el argumento está aislado en el objeto, que es descrito y narrado por la ecfrafrasis, se desarrolla por sí solo, es decir, sin necesitar la referencia de la novela. Del mismo modo, ya en su nuevo contexto, el argumento contiene en sí mismo medios para dinamizarse que son distintos a los que presenta en *La Vie mode d'emploi*. Así, hablando estrictamente, el ejemplo del paisaje giratorio no se adapta perfectamente a lo que propone Robillard en la categoría de dialogicidad. Ésta implica que la obra plástica sea recontextualizada en el texto ecfrafrástico y lo que sucede con el ejemplo de

Precisamente es que esta recontextualización es previa a la ecfasis. Es decir, tiene que tomarse en cuenta el hecho de que el argumento, del que parte el objeto plástico, se encuentra en un texto distinto al que contiene la ecfasis. Es esta historia la que cambia de contexto al pasar a un objeto plástico que, posteriormente, es representado por la ecfasis. En suma, el proceso se da a la inversa, es decir, es el texto el que se recontextualiza y no el objeto plástico. Así, el modelo de Robillard funciona, una vez más, como una guía útil para el análisis ecfástico, aunque este ejemplo no se adapte perfectamente a las categorías del mismo.

Veamos ahora qué es lo que permite a la ecfasis crear, por sí sola, un efecto dinámico. La lectura del presente ejemplo equivale a entrar, de la mano de la voz narrativa, en el mundo que se desarrolla dentro de este pequeño objeto. Somos conducidos a través de los diversos paisajes presentados en el mismo. El “guía” nos introduce en la narración llevándonos a través de los recuerdos de un viaje en el que se cambia constantemente de ubicación. Así, se pasa de “la orilla de un canal” a “un bosque” y de allí a muchos otros sitios. El “viaje” va del día a la noche y de un lugar a otro acompañado de los personajes que “habitan” la narración. El interior del pequeño teatro, cuyos tambores giratorios parecen imitar la rotación terrestre,

experimenta un constante flujo de cambios espaciales y temporales. Esto hace que la narración pase de un canal a un bosque, de un camino a una calle o de un fortín al mar, dirigiéndose enseguida hacia el interior de un barco y posteriormente a un café parisino.

El movimiento que se requiere por parte del lector – espectador aumenta al enfatizar las transiciones que le dan continuidad al recorrido indicando, por ejemplo, que “al término de una breve *travesía se llegaba a [...] otro lugar* o que un camino rural “*se transformaba poco a poco en una calle de ciudad*”. Asimismo, el cielo pasa, como en “cámara rápida”, de la luz a la penumbra, aclarándose u oscureciéndose según se encuentre uno en un país cálido, en los muelles “cubiertos de bruma”, bajo “una noche de verano muy luminosa” o en un “cementerio desolado”. Los adjetivos que califican los cambios de luminosidad (“sombrio, bruma, árido y desolado” o “cálido, brillante e iluminado”) generan una tensión entre opuestos por los distintos campos semánticos a los que pertenecen. Esto, además de contribuir a la sensación de movimiento al pasar de un extremo al otro, delata el carácter artificial de esta representación de marionetas confiriéndole un aspecto demasiado contrastante que puede llegar a lo caricaturesco. El incesante ir y venir entre la verosimilitud y los indicios que recuerdan al lector–espectador

que se trata de una ilusión, creada y revelada deliberadamente por su autor (*pour le seul plaisir du faire-semblant*), es una constante en la novela de Perec. Así el autor mantiene alerta a sus compañeros de juego, es decir, a sus lectores, en todo momento.

En seguida veremos la forma en que esta ecfrasis se vuelve verosímil, es decir, la manera en que se “demuestra” que este paisaje giratorio existe y que se encuentra frente a la voz narrativa que lo describe detalladamente. Lo anterior se logra gracias a estrategias como las indicaciones de mayor o menor enfoque en determinados detalles, así como el efecto de condensación y expansión de ciertos elementos (lo cual, como vimos, también sucede en el ejemplo de la Visitación). En el caso de este texto, lo anterior se expresa en la minuciosidad con que se habla de algunos elementos de la narración, por ejemplo, las caracterizaciones de lugares como la calle de una ciudad que se describe como: “grande con edificios de varios pisos y tiendas de porcelana y mayólica”. Asimismo, se habla de personajes como los sirvientes, quienes están “vestidos con fez y chalecos cortos, rojos y con bordados dorados”. El acercamiento a estos detalles se encuentra intercalado con la mención de distintos escenarios de mayor tamaño formando así un recorrido de lectura en el que se requiere un constante

cambio de enfoque. En el ejemplo anterior se estudió detalladamente la manera en que se dan los cambios en el texto y cómo contribuyen a la movilización del mismo.

El dinamismo surge igualmente gracias al efecto de perspectiva que se presenta en algunas secciones de la tela pintada. Podemos hablar, por ejemplo, de la segunda serie de decorados representados en el telón de fondo donde existe “un puente desde donde se descubría un panorama maravilloso: una noche de verano muy luminosa, con un cielo resplandeciente de estrellas y una ciudad brillantemente iluminada que centelleaba en el horizonte”. Este caso implica que, en la pintura, el puente se encuentra representado en primer plano, la ciudad en segundo y el “horizonte” en tercero, ya que éste debe encontrarse un poco más alejado que la ciudad para diferenciarse de ella y dar así la sensación de que existe un espacio después de la misma. Lo anterior lleva consigo una ilusión óptica cuyo efecto de profundidad modifica la impresión provocada tanto por la pintura como por el texto.

El que la ecfrosis esté completamente narrada en pasado no puede ignorarse, ya que dicha característica revela el recurrente tema del vacío, que, como hemos visto, tiene un significado de gran importancia en la obra

perequiana. En el caso del paisaje giratorio, el mencionado tema tiene mucho que ver con la historia de Winckler, de donde surge inicialmente la ecfrasis. La anécdota, también contada en retrospectiva en *La Vie mode d'emploi*, se ofrece al lector a través de los recuerdos fragmentados de personas y objetos que algunas vez se encontraron en las habitaciones, ya vacías, del departamento de Winckler. Las marcas más explícitas de la “nada” o el vacío que rodea al personaje son entonces su relación constante con el pasado y la fragmentación, al igual que su propia muerte y la de su esposa que conforman también la anécdota de la novela. Otro de los aspectos donde se manifiesta lo anterior es que, en *La Vie mode d'emploi*, Winckler es el encargado de adherir a una tabla de madera cada una de las pinturas que le eran enviadas por Bartlebooth. Posteriormente, cortaba dichos soportes para hacer rompecabezas con las imágenes que el mismo Bartlebooth armaba más tarde. Una vez reconstruidos y pegados, éstos se sometían a un tratamiento para separar de nuevo las pinturas de la madera, las cuales eran, por último, sumergidas en una solución que las disolvía dejando solamente hojas en blanco.²⁰¹ Las tareas realizadas por Winckler involucran una vez más la noción de pasado, expuesta aquí en el hecho de revertir el proceso de las

²⁰¹ Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 804.

pinturas, al igual que la idea de multiplicidad de partes, ejemplificada claramente por los rompecabezas. Asimismo, el tema de la muerte se encuentra otra vez asociado con Winckler quien se involucra en el proceso de disolución de las imágenes, es decir, con el regreso al estado originario de las mismas. Se puede pensar, por lo anterior, que Winckler, como muchos otros personajes en *La Vie mode d'emploi* y *Un cabinet d'amateur*, se define de forma negativa pues es construido y rodeado completamente por ausencias y recuerdos de personas y objetos que sólo existen en los textos que hablan de ellos. Al encargarse de revivir la historia de este personaje, la ecrasis del paisaje giratorio ejemplifica la función primordial de la escritura en la obra de Perec. Se trata, como ya vimos, de dejar una marca o un testimonio que sobreviva al olvido y a la muerte. Reforzando esta idea, van Montfrans afirma que, si bien el vacío constituye uno de los conceptos que impulsan la escritura de Perec, los textos del autor son una respuesta de trenzado, tejido o sutura ante esta idea de ausencia.²⁰²

El paisaje giratorio es, finalmente, el ejemplo que muestra, de forma más explícita, el efecto de la ecrasis narrativa en toda la novela. También

²⁰² “A la rupture répond un travail de tressage, tissage, suture.” Van Montfrans, *op. cit.*, p. 377.

expone que el hecho de contener tal variedad de elementos en un objeto tan pequeño es posible solamente por medio de los efectos creados por la representación gráfica o pictórica. Del mismo modo, revela que el despliegue de esta condensación de elementos sólo es posible gracias a la intervención del ámbito textual. Asimismo, el ejemplo muestra que, al describir y narrar (al mismo tiempo) el amplio contenido de este pequeño objeto, la ecfrasis le da un “soplo de vida” que lo hace moverse y cambiar frente a los ojos de nuestra mente.

Este efecto seduce al lector por su carácter enigmático. Del mismo modo, según describe la novela, Raffke, el coleccionista, fue seducido por el paisaje giratorio antes de adquirirlo. Sobre su precio en la subasta, se asegura que los compradores se encontraban atónitos ante el elevado costo de salida de un trabajo sin firma. Finalmente, ofrecieron más del doble por adquirir este objeto “de un encanto extraño y casi inquietante”. Inquietante es también el efecto del texto que lo describe, el cual, por más explicaciones teóricas que se hagan sobre sus mecanismos, roza el terreno de lo mágico. Este fragmento, aparentemente insignificante en un inicio, logra un efecto comparable al de la ecfrasis del escudo de Aquiles, uno de los más importantes textos en este terreno, donde, como afirma J. Heffernan, las figuras estáticas son animadas

haciéndonos “ver” cómo, dentro del objeto, una manada de ganado se desplaza desde su corral hasta la pastura.²⁰³ Se ha propuesto que lo contenido en la ecfrosis del escudo de Aquiles encuentra correspondencias con aspectos fundamentales tanto en el texto de la *Ilíada* como en la vida de Grecia en ese momento, haciendo de dicha ecfrosis un símbolo de gran importancia. Se puede observar un resultado similar en la ecfrosis del paisaje giratorio de Perec, el cual funge como detonador de reflexiones sobre la representación, la ilusión, el texto, la mimesis, el juego, la copia o la puesta en abismo. Asimismo, la elección de un juguete como transmisor de estas ideas ejemplifica la concepción de Perec sobre el sentido de lo novelesco así como de la escritura y la lectura en general ya que la esencia de estos elementos emana, para el autor, del aspecto lúdico. Finalmente, la ecfrosis del paisaje giratorio es paradigmática de la idea de Perec sobre el lenguaje en general, el cual, como podrá verse a continuación, implica fundamentalmente una exploración del mundo donde se diluyen las fronteras entre las ciencias, la literatura, el juego y otros campos menos “comprobables” o lógicos como el de la imaginación o los sueños: “Dans le langage, dans l’activité humaine, il y a au départ un besoin qui est de transmettre ces connaissances, de connaître

²⁰³ Heffernan, “Ekphrasis and Representation”, *op. cit.*, p. 301.

ce qui vous entoure, de jouer avec, c'est une manière de la maîtriser, de l'interpréter et de rêver dessus."²⁰⁴

Lo anterior hace eco en las teorías sobre ecfrasis, expuestas al inicio de este estudio, cuyo objetivo es borrar ciertas fronteras creando una nueva forma de concebir las relaciones entre imagen y texto fuera de parámetros como el de la descripción, lo lírico o la idea de un único objeto de arte. El caso del paisaje giratorio es un ejemplo del complejo efecto que surge de un fragmento ecfrástico en prosa que describe y narra lo contenido en un "simple" juguete. Esto, sumado a la reflexión sobre las relaciones múltiples entre fuentes plásticas y objetivos verbales, ejemplificada en el texto de la Visitación, convierten ambos fragmentos en formas de ver concretadas las propuestas teóricas tratadas al inicio de este estudio. Gracias a estos ejemplos fue posible observar de cerca el funcionamiento de la ecfrasis en términos generales así como estudiar el efecto dinámico que acompaña sus modalidades narrativa y genérica.

²⁰⁴ Perec, cit. por Van Montfrans, *op. cit.*, p. 389.

CONCLUSIONES

En suma, la obra de Perec se opone a la concepción de la ecfrafrasis como una especie de accesorio o curiosidad al mostrar su versatilidad e importancia dentro del texto. En *Un cabinet d'amateur* se revela también cómo la narración y la descripción pueden trabajar al unísono para crear los efectos de dinamismo que caracterizan a las modalidades narrativa y genérica, contradiciendo de este modo las teorías que confrontan o separan tajantemente dichos aspectos. Asimismo, el contraste entre los modelos de la Visitación y el teatro de marionetas, muestra la capacidad de la ecfrafrasis para manifestarse en una amplísima variedad de formas que rebasa los parámetros literarios y artísticos. Estos ejemplos exponen, además, que la construcción sucesiva de las imágenes, que se lleva a cabo gracias a la ecfrafrasis, puede resultar tan dinámica como para compararse con la animación gráfica. Puede concluirse, entonces, que los fragmentos de *Un cabinet d'amateur* aquí analizados apoyan propuestas como las de Heffernan, Yacobi o Clüver cuyas

investigaciones contribuyen en gran medida a la ampliación y diversificación del terreno efrástico.

En la obra de Perec cada ejemplo de ecfrosis es un espacio para la experimentación con diversos temas y elementos pero, sobre todo, para la experimentación intermedial. Acerca de esto, el presente trabajo permite mostrar que la interacción entre el sistema verbal y el plástico resulta posible de diversas formas en los casos efrásticos y que si bien existe una mayor inclinación hacia el aspecto verbal, las propias características de la ecfrosis compensan dicha inclinación, pues la verbalización también contribuye a ampliar las posibilidades plásticas. En cuanto a los modelos que intentan sistematizar el estudio efrástico, se vio que las posibilidades de interacción intermedial que ofrece la propia ecfrosis en sus diversos ejemplos, rebasa sus propuestas, como sucede en el caso de la Visitación y del paisaje giratorio. No hay que olvidar que dichos modelos son invaluable para pensar y explorar el terreno efrástico pero, al final, los ejemplos se impusieron como sus propias formas de estudio generando una constante diversidad gracias a la combinación de la ecfrosis misma con el texto que la contiene y con su lector-espectador. Finalmente, los fragmentos de *Un cabinet d'amateur* que fueron analizados en el presente trabajo son una muestra mínima de lo

expuesto por Perec, pero pueden considerarse paradigmáticos de sus propuestas, especialmente en el aspecto intermedial, tanto entre los sistemas de representación, como en el paso entre “la realidad” y la obra de arte.

Uno de los temas capitales que tratamos en la obra de Georges Perec fue el de la representación, y sus aspectos derivados. Ésta se comparó, en algún momento, a una prolífica fuente que engendra elementos con la capacidad de reinventarse y , por lo tanto, de multiplicarse cada vez más. Lo anterior se refleja en el aspecto formal de la novela y llega hasta la relación con el lector-espectador. Una de las manifestaciones más importantes de lo anterior son las pequeñas variaciones que se generan dentro del *cabinet d’amateur* de la novela, ya que son uno de los elementos que permite una interacción cambiante y constante con todo aquel que entre en contacto con el texto. Del mismo modo, los dos ejemplos ecrásticos que se analizaron aquí presentan elementos (como la intertextualidad o la puesta en abismo) que garantizan que su relación con el lector-espectador no sea unívoca ni estática. Asimismo, dentro de este tema, surge una importante coincidencia entre las reflexiones que se desprenden de la novela y las propuestas ecrásticas que estudiamos en la sección teórica de este trabajo. Con esto último, me refiero, específicamente, a la propuesta de Tamar Yacobi quien asegura, como vimos

a lo largo del trabajo, que hay más de una forma de interacción intermedial posible en la ecfasis y que la mimesis entre imagen y texto puede darse en más de un sentido. Lo anterior genera una serie de posibilidades interpretativas que, al igual que las variaciones de Perec, mantienen una relación dinámica con cada lector–espectador. Esto mismo puede encontrarse en la búsqueda de Perec por alcanzar “la invención más allá de la enumeración y la libertad más allá de la memoria”, la cual revela un importante punto en la relación del autor con el tema de la representación. Se trata de su concepción de la plástica, específicamente de la pintura, como una forma de eliminar muros y fronteras, lo que puede verse reflejado, a su vez, en su idea de proliferación o germinación de elementos dentro del texto. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en el tema del reflejo, en la introducción de pequeñas variantes, en el aspecto de la combinatoria, de las citas modificadas o de la puesta en abismo, entre otros recursos que sirven para “liberar” y dinamizar el texto al darle la capacidad de reinventarse a cada momento. La manera en que esta idea acoge o influye muchos de los aspectos formales en la obra perequiana puede encontrarse también en su uso de la ecfasis narrativa, la cual parte de un concepto de la descripción que es diametralmente opuesto a la idea de una eterna “esclava sumisa” de la

narración, como se le consideró en algún momento. Otro punto en común entre los estudios ecfásticos y la obra de Perec es el tema de lo lúdico, que es rescatado en *Un cabinet d'amateur* como un recurso de capital importancia, contraponiéndose así a la rígida concepción de la descripción (que también alcanzó a la ecfasis) como un recurso de poca importancia. Ciertamente ambas llegaron a considerarse “lúdicas”, aunque en un sentido peyorativo, es decir, como meros ornamentos. Esto se transforma en la obra perequina, donde las modalidades narrativa y genérica de la ecfasis se convierten en el instrumento principal del juego que Perec entabla con el lector-espectador.

La invención de la que se habla en *Un cabinet d'amateur*, está ligada tanto a la auto-creación como al el acto de construirse gracias a ese Otro, que es parte de nuestro propio reflejo. Así, en la obra perequiana, el aspecto de la representación como reproducción, copia o reflejo frecuentemente deriva en el tema de la alteridad, como vimos anteriormente. Aquí existe una fuerte conexión entre el hecho de reflejarse en el Otro, y el de encontrar, de esta forma, la propia identidad. Esto constituye uno más de los puentes entre las dos secciones de este trabajo, ya que, tanto la otredad, como la idea de traspasar límites y abrir múltiples vías de interpretación son constantes en muchos de los estudios ecfásticos que revisamos,

conformando, de este modo, una línea de investigación que puede desarrollarse siguiendo las propuestas del presente estudio. Las investigaciones de Heffernan, Pimentel, Yacobi y Mitchell que, como vimos brevemente, tratan dicho tema, coinciden en términos generales en que “la forma de acercarnos a la ecfrafrasis es paradigmática de nuestras actitudes ante aspectos mucho más amplios concernientes a la interpretación”²⁰⁵, como afirma Fowler. En suma, una de las constantes que observé en los estudios críticos sobre ecfrafrasis es que tienden a buscar alternativas ante lo unívoco y lo cerrado. Encontré un reflejo de dicha tendencia en la incansable voluntad de innovación que demuestran las obras de Georges Perec. Específicamente en *Un cabinet d’amateur*, hallé, gracias a personajes como Lester Norwak, un ejemplo de los cuestionamientos del autor frente a los límites entre lo uno y lo diverso y de su interés por proyectarse hacia el Otro o hacia lo Otro.

Finalmente, con todo lo anterior, se reúnen unas cuantas piezas de esta propuesta, que comparaba al inicio del trabajo con un rompecabezas. Algunas parten del aspecto teórico y otras de los ejemplos, pero todas se

²⁰⁵ “(...) I hope it is already clear how the way in which we approach ekphrasis is paradigmatic of our attitudes to much wider issues of interpretation.” D. P. Fowler, “Narrate and describe: The problem of Ekphrasis.” *The Journal of Roman Studies*, Vol. 81 (1991): 25 – 35, consultado en www.jstor.com el 11 -11- 2008, p. 28. La traducción es mía.

suman para formar una imagen más amplia que enriquece el paisaje efrástico al hacerlo más inclusivo. La lectura de *Un cabinet d'amateur* detonó mi interés por el tema de la representación y la efrasis, así como el juego de ecos entre la teoría y los ejemplos que puede observarse en este trabajo. Aquí comprobé que no hay preguntas suficientes para abarcar dicho tema donde cada aspecto, cada, pieza es un mundo. Mi acercamiento inicial a la efrasis narrativa y genérica en la obra de Perec se dio de forma lúdica, a través de las historias que se cuentan, cambian y cobran vida al desarrollarse en cada uno de sus ejemplos. Esto fue el primer paso de un camino al que se fueron sumando los teóricos, las teorías y los términos que vimos en este estudio. Si bien este primer encuentro con el terreno efrástico se transformó en algo mucho más técnico, esto último fue lo que me permitió aproximarme lo más posible a las preguntas en torno al mismo, así como a profundizar en sus respuestas.

Concluyo afirmando que la efrasis es estudiada porque forma parte de las grandes interrogantes en torno a la forma de entender y aprehender lo que se encuentra a nuestro alrededor. ¿Cómo lo asimilamos?, ¿cómo lo expresamos?, incluso, ¿cómo reaccionamos ante el Otro? Es por esto que los ejemplos efrásticos son innumerables y cada uno tiene una complejidad

especial, así como diferentes niveles que se intercalan para crear significado y cumplir su función de doble representación, de falsificación, de curiosidad, de puesta en abismo, de arte, de reflejo, de juego o de espejismo.

BIBLIOGRAFÍA

Ecfrasis

- Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, París, 1970.
- Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), México D.F., 2006.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México D.F., 2004.
- Clüver, Claus, "Quotation, Enargeia, and the functions of Ekphrasis, en *Pictures into Words*, Ed. Valerie Robillard, Amsterdam, 1998.
- Domínguez Caparrós, José, *Teoría de la literatura*, editado por el Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2002.

- Fowler, D. P., “Narrate and describe: The problem of Ekphrasis”. *The Journal of Roman Studies*, Vol. 81 (1991), pp. 25 – 35. Consultado en www.jstor.org el 11 -11- 08.

- Genette, Gérard, Palimpsestos: La literatura en segundo grado, Taurus, Madrid, 1989, Celia Fernández Prieto trad.

- Genette, Gérard, “Frontières du récit” en *Communications* 8, 1966, pp. 152 – 163. Consultado en www.persee.fr el 1 – 07 – 10.

- González Aktories Susana y Artigas Albarelli Irene edits., *Entre artes / entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM / Artigas-Bonilla Editores, México D. F., 2011.

- Heffernan, James, “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, vol. 22, no. 2 (Spring 1991), pp. 297 – 316. Consultado en www.jstor.org el 11 – 11 – 08.

- Heffernan, James, “Literacy and Picturacy. How do we learn to read Pictures?” en *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, editado por Erik Hedling y Ulla- Britta Lagerroth, Amsterdam – Nueva York, 2002.

- Lessing, G. E., *Laocoonte*, Porrúa, México D.F., 1993, Amalia Raggio trad.
- Mitchell, W. J. T., “Ekphrasis and the Other”, en *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Moshe, Ron, “The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme”, *Poetics Today*, Vol. 8 No. 2 (1987), Duke University Press, pp. 417 - 438. Consultado en www.jstor.org el 08 - 06 - 10.
- Pimentel, Luz Aurora, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales, “Poligrafías. Revista de literatura comparada. Número 4, (2003), pp. 281 - 295. Consultado en www.lpimentel.filos.unam.mx el 27 - 04 - 10.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México D. F., 2001.
- Robillard, Valerie, “In pursuit of Ekphrasis” en *Pictures into Words*, VU University press, Amsterdam, 1998. La traducción al español de los términos incluidos en este artículo es de Rocío Saucedo incluida en: Irene Artigas y Susana González edits., *Entre artes / Entre actos: ecfrasis e intermedialidad*.
- Wagner, Peter (ed.), *Icons - Texts - Iconotexts*, editorial Peter Wagner, Berlín - Nueva York, 1996.

- Yacobi, Tamar, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, *Poetics Today*, vol. 16, no. 4 (Invierno, 1995), pp. 599 – 649. Consultado en www.jstor.org el 12 – 12 – 07.

- Zeccheto, Victorino (coordinador), *Seis semiólogos en busca del lector*, Ediciones Ciccus. La Crujía, Argentina, 2002.

Sobre Georges Perec

- Motte, Warren, “Reading Georges Perec”. Consultado en la página de Dalkey Archive Press www.dalkeyarchive.com el 16 - 07 – 10.

- Pouilloux Jean-Yves, Magné Bernard, Ballestero Catherine *et al.* *Cahiers Georges Perec 6. L’oeil d’abord ... Georges Perec et la peinture*, Seuil, París, 1996.

- Van Montfrans, Manet, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Rodolpi, Holanda, 1999.

De Georges Perec

- Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, Paris, 1974.
- Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, en *Georges Perec. Romans et Récits*. Le livre de poche. La Pochothèque, Varese (Italia), 2002.
- Perec, Georges “Notes sur ce que je cherche” en *Penser / Classer*, Hachette, 1985. Consultado en www.escarbille.free.fr/vme/?txt=pc el 08 – 08 – 10.
- Perec, Georges, *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Balland, Paris, 1979.