

2 01046



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POLINIZACIÓN LITERARIA:
PINTURAS VERBALES

T E S I S

COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER LA
MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA

P R E S E N T A D A P O R :

MARÍA DE JESÚS MERCEDES FERNANDA

RÍOS - ZERTUCHE DÍEZ



MÉXICO, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

Apertura	
Capítulo I: Las relaciones entre la literatura y el arte plástico, “ <i>ut pictura poesis</i> ” como diálogo infinito entre ambas arte	12
▪ Ecfrasis como factor de intermedialidad	38
▪ Arte verbal/arte visual: interdependencias y estructuras similares	57
Capítulo II: Cambio de paradigma, deslizamiento de una cultura textual hacia una cultura visual	64
▪ Descripción pictórica: ecfrasis crítica	83
▪ Elementos para un ensayo de tipología ecrástica	101
Capítulo III: Ecfrasis en <i>Daisy Miller</i> de Henry James	109
Capítulo IV: Ecfrasis en <i>À Rebours</i> de J K Huysmans	137
Capítulo V: Ecfrasis en <i>À La Recherche du Temps Perdu</i> de Marcel Proust	211
Clausura	245
Bibliografía	250

Apertura

En las propuestas de Italo Calvino para éste milenio se encuentra la de levedad. que es la primera:

Rápidamente advertí que entre los hechos de la vida que hubieran podido ser mi materia prima y la agilidad nerviosa y punzante que yo quería dar a mi escritura, había una divergencia que cada vez me costaba más esfuerzo superar. Quizá sólo entonces estaba descubriendo la pesadez, la inercia, la opacidad del mundo, características que se adhieren rápidamente a la escritura si no se encuentra manera de evitarlas (I. Calvino, *Seis Propuestas para el Próximo Milenio*)

El escritor simboliza esta especificidad de la literatura con el mito de Perseo; el aventurero griego puede ser fácilmente derrotado si por desgracia ve a Medusa de frente, pero cuando se ingenia para verla indirectamente en el reflejo que su imagen deja en la superficie de su escudo de bronce, logra decapitarla y la vence por fin. Perseo esconde la cabeza del monstruo en una bolsa y la utiliza contra sus enemigos como un arma que los convierte en estatuas de sal.

Calvino nos propone con el mito cambiar nuestra visión de las cosas, mirar el mundo desde otros métodos y con base en otra lógica. nos incita a buscar otras maneras de mirar la realidad para expresarla artísticamente. Nuestra propuesta en este estudio es tender un puente hacia la pintura para regresar con una literatura legible/visible que nos muestre las delicias del nuevo fruto injertado como un fenómeno de intertextualidad e

intersemiotividad entre la pintura y la literatura y una estrategia literaria de precisión e imaginación estética.

Al reconocer que los procesos intertextuales e intersemióticos no están exentos de dificultad en tanto constituyen una relación de copresencia entre dos o más textos (lo que quiere decir que existe una presencia efectiva de un texto en otro) (Genette, 1982), y entre dos o más códigos semióticos -como en este caso el verbal y el visual-, podemos darnos cuenta que las variables interpretativas se multiplican. En el caso de una intertextualidad entre medios (intermedialidad) cuyas formas son distintas, el obstáculo es aún mayor porque involucra un traslado intersemiótico e implica “una traducción” que permite la inserción de la pintura dentro de la literatura. La imagen plástica-visual siempre tiene una misión dentro de la narración, nunca es solamente un inserto de erudición sino que entra formando parte del entramado simbólico, desplegando su máximo potencial para lograrlo. Es por eso que el desarrollo hacia la integración de una doble significación, hace que la complejidad sea el sino de la transposición semiótica y un reto su investigación.

En esta poco usual intertextualidad, la ecfrasis definida por Heffernan (1991, 299) como “la representación verbal de una representación visual”, es la voz de la literatura en el diálogo interartístico y no podemos negar que, el flujo que permite la combinación de ambos medios, se sujeta a variables de muchos tipos; una explicación la encontramos en el hecho de que durante mucho tiempo, las relaciones entre el arte plástico y la literatura han estado envueltas en la ambigüedad de fronteras cambiantes que instalan barreras y prejuicios en los campos de la ecfrasis y la intermedialidad.

La ecfrasis como escritura artística es una preocupación constante dentro del oficio del historiador del arte, representa un trabajo que lo obliga a transcribir, en signos lingüísticos aquella obra de arte plástico-visual que tiene ante sí; para él es un reto

conformar una escritura erudita, amena y plena en sugerencias visuales como contraparte importante del cuadro analizado. En similar situación se encuentra la labor del escritor cuando busca elementos de las artes plásticas que puedan ser introducidos en su obra de forma verbal. El propósito que el autor persigue, es activar por medio de la traslación del arte visual, una o varias funciones dentro del contexto literario de la narración para lograr un efecto y un resultado simbólico distinto.

En tanto recurso literario valioso, en medio de una civilización predominantemente visual, la ecrasis no ha tenido suficiente atención dentro de los estudios literarios, y como Wagner (1996, 2 y ss) lo enfoca, no es sino hasta épocas muy recientes cuando el malestar por el poco avance en los estudios teóricos y el insignificante progreso hacia un cambio de visión se ha hecho evidente y ha dado como resultado que teóricos de diversas disciplinas humanísticas como la filosofía, la literatura y las artes visuales se preocupen por revisar problemas de intermedialidad entre distintos medios de representación. Un diagnóstico acertado sólo es posible tomando en cuenta las interesantes aportaciones que desde el estructuralismo y el postestructuralismo han realizado personalidades como Greimas, Barthes, Eco, entre otros y sin duda también, Foucault y Lacan. Con base en sus teorías, se han revisado los fundamentos de muchas disciplinas que incluyen la historia del arte y la literatura, y ha surgido la necesidad de cuestionar creencias arraigadas entre las artes que impiden ver claro el papel de cada una. Por ejemplo, al elaborar una revisión de la idea de la “mutua iluminación de las artes”, se descartan las ataduras entre ellas que no tengan un sentido claro y pertinente y que han sido causa de dependencias innecesarias que limitan la libertad de expresión de un medio artístico en función del otro.

Los teóricos mencionados han hablado de la importancia de tomar en cuenta el signo, su formación y producción social así como sus problemas de poder y control. En

este sentido Barthes nos ha enseñado que tanto las pinturas, como los objetos, las prácticas sociales y la gente pueden ser estudiadas como “textos” Sus consideraciones de la semiología se aunan a las ideas de Eco; en conjunto nos muestran de qué manera los sistemas semiológicos son una metodología para entender culturas y prácticas sociales y su expresión en imágenes Con sus reflexiones y la de otros teóricos se conforma una base ideológica útil para analizar los nuevos productos híbridos, resultado de las alianzas entre distintas artes en proyectos comunes

Las objeciones de Lessing en su *Laocoon* (1776) han resaltado las diferencias entre las artes y son un punto de partida importante para examinar que el lema horaciano *ut pictura poesis* ha dado lugar a un abuso interpretativo que extiende su sombra en la tradición occidental y somete la relación entre la pintura y la poesía a una mera correspondencia por su parecido (mimesis) no por su identidad y como tal se ha filtrado en la práctica de la ecfrasis Por otro lado, también, el examen de las relaciones entre el arte plástico y la literatura nos lleva a considerar el debatido punto sobre la oposición espacio/temporal entre las artes, aspecto central en el que Lessing se apoya durante el siglo XVIII para sustentar una fuerte argumentación crítica y reclamar la tajante separación de los medios Desde los nuevos puntos de vista, ningún cambio es posible sin trascender esa supuesta oposición entre palabra e imagen visual que impide el natural deslizamiento hacia metas comunes

En los actuales enfoques, la ecfrasis encuentra una evolución más clara hacia lo *iconotextual*, que se entiende como un efecto de lectura en donde los signos verbales y visuales forman un todo que no se puede disolver Pretendemos utilizar la definición de *iconotexto* en los mismos términos en que Wagner (1996, 16) lo hace, esto es, como un artefacto en el que se mezclan signos visuales y verbales para producir una retórica que

depende de la co-presencia de palabras e imágenes. Es un neologismo que aporta una nueva visión para comprender una relación interartística afortunada que encontrará una vía de importante desarrollo y que permite clarificar el concepto de intermedialidad como una importante subdivisión de la intertextualidad, en donde un medio (la pintura) se encuentra dentro de otro medio (la prosa o ficción) impulsando al lector a no dar preferencia a un solo medio sino a considerar a los dos. Conservaremos el término de *iconotexto* como una figura ambigua digna de estudio; su forma ilustra un fenómeno que se demuestra en la tentativa de fusión entre texto e imagen; representa el deseo de fundir dos objetos irreductibles el uno al otro en un nuevo objeto, sujetos a una tensión fructífera en donde cada término conserva su diferencia (Louvel, 1998)

En un intento por entender mejor la evolución de la ecfrasis como figura matriz de la *escritura artística*, consideramos importante iniciar con un breve examen histórico sobre los fundamentos estéticos que sustentan la relación entre el arte y la literatura desde sus comienzos en la tradición occidental. Esto nos permitirá identificar los momentos claves de ese desarrollo que han contribuido a formar el bloque de ideas filosófico-estéticas más importantes y mejor consolidadas en épocas posteriores y su repercusión en la función de la ecfrasis.

Podremos así contemplar que la polémica sobre las relaciones entre artes es actualmente muy extensa y que existen vestigios de la marca del *Laocoonte* en la literatura de ambas artes: desde estudios que ofrecen un reporte meramente histórico (v.g. R. Lee, Hagstrum) hasta los más teóricos que exhiben una riesgosa presunción al considerar que la obra de arte visual se puede traducir a términos de discurso verbal sin remanente alguno (Bann, *The True Vine*). Wagner encuentra sospechosa esta correspondencia que aparece sin problemas y sugiere recordar las enseñanzas del postestructuralismo que ponen énfasis

en la noción del sentido como algo que depende de la inconstante naturaleza del signo. la cual está sujeta a determinantes personales y sociales

También conviene indagar en los fundamentos estructurales y perceptuales de la imagen y del texto verbal; al tomar en cuenta que en la representación de cada medio existe un sustento semiótico que podría hacer factible una "transposición intersemiótica", nos vemos impulsados a observar de cerca el traslado de signos de un medio hacia otro a través de la teoría de la descripción literaria para medir tanto sus posibilidades como sus limitaciones y aceptarlo además como un proceso ilimitado de transcreación y renovación constante. Es importante también, elaborar un reconocimiento del papel que la ecfrasis tiene en un principio dentro de la retórica griega como herramienta subordinada a la narración para después evolucionar hacia funciones más relevantes en las que lo simbólico es la clave de su inserción en el texto. De esta manera podremos ubicar la ecfrasis como ejercicio retórico dentro del texto con todas sus cualidades y, con base en ellas, calibrar su función e importancia en la teoría literaria actual.

Sabemos que los estudios interartísticos en los cuales la ecfrasis encontraría un lugar, significan una labor pionera y con el carácter de una aventura de descubrimientos; sin embargo, existen investigaciones actualizadas que nos muestran funciones poco advertidas de la ecfrasis y representan elementos fundamentales para iluminar nuestro camino, dirigido ante todo a evaluar la obra literaria como un paradigma de posibilidades de expresión y significación. en el cual la inserción de elementos plásticos-visuales no reviste el carácter de una tarea ilógica absurda o, en último caso, innecesaria. Lo nuevo que se presenta es la consolidación dentro del mismo bloque de dos sistemas semióticos que se entrelazan y forman una coalición de mutuo apoyo y reconocimiento sin necesidad de sometimiento de parte alguna

Al voltear atrás nos damos cuenta que la ecfrasis tiene en la poesía un inicio y un largo trayecto histórico como ejercicio retórico en las escuelas griegas. Apreciada desde sus orígenes como un fragmento ornamental adherido a un texto más largo y considerada una digresión de la línea central de la narrativa épica, su desarrollo en la narrativa se ve impedido por innumerables prejuicios. Con el paso del tiempo y al declinar la retórica, las ecfrasis literaria y "crítica" cobran fuerza y sus diferencias son únicamente de grado, así por ejemplo el comentario artístico y el extenso uso de las pinturas transpuestas como "cuadro verbal" dentro de la narrativa conservan el mismo modo, pero están realizadas con diferente propósito.

Poca atención ha recibido el estudio de la ecfrasis en la narrativa en comparación con la poesía y es una de las razones por las que hemos decidido abordar desde la novela la problemática de la ecfrasis. Somos conscientes de que por mucho tiempo ha existido una separación entre descripción y narración y se ha dificultado la afluencia de imágenes dentro de los textos cuya función primordial es narrativa, por lo que debe imperar la acción.

Esto es tangible en tanto que la relación entre texto literario e imagen visual ha sido profundamente ambivalente, algunas veces iconofílica y otras iconofóbica. La ecfrasis, al evocar el poder de lo silencioso, de lo callado, entabla una batalla por el dominio de la palabra escrita que impone sus reglas en el complicado campo del imperio verbal, sin embargo, el arte de describir pinturas se muestra como una fuente de ingenio y creatividad capaz de introducir en el texto la historia y la voz de las quietas figuras del arte visual.

La selección de textos literarios de ficción tiene el objetivo de circunscribirlos dentro de un periodo representativo como es el de finales del siglo XIX y principios del XX en Europa. De esta manera, podemos enfocar nuestra visión a un momento cultural interesante que marca varios hitos en los movimientos artísticos a los que pertenecen, tanto

el arte como la literatura, compartiendo ideales y formas de expresión. Históricamente es un momento de apertura, de conciliación y exuberancia creativa donde se fragua el comienzo de las vanguardias que se consolidan en el siglo XX imponiendo cambios y transformaciones perennes en las artes. Tiempo de búsqueda y cuestionamiento que responde, sin duda, a notables modificaciones en la vida de las personas, derivadas de circunstancias sociales y políticas que afectan su forma de vida y dejan su marca en la manera de percibir la realidad y también en la sensibilidad de los artistas.

De este periodo hemos querido seleccionar ejemplos que resalten por la inclusión de ecfrasis con un papel determinante dentro de la estructura de la novela y que, además, funcionen como una muestra tipológica elemental de los grados de interpenetración de lo pictórico dentro de lo literario. Tres autores se presentan como una veta de investigación interesante: Henry James, J.K. Huysmans y Marcel Proust. Ellos participan, de una manera u otra, en el mismo movimiento artístico de *fin de siècle*. Cada uno, a su vez, representa en sus técnicas literarias, un ejemplo de las amplias tendencias hacia la innovación y hacia la apertura a influencias de todo tipo en esta época; son creadores ávidos de refrescar con nuevas formas y métodos su expresión literaria y con ello contribuyen a renovar los parámetros tradicionales de otras épocas. Orientados hacia el arte visual, se muestran preocupados porque la visibilidad no sea ajena a sus obras y tienen interés por establecer contacto con la pintura a través del conocimiento y profundización de la historia del arte como una fuente de enseñanzas sin fin.

Por medio de las ecfrasis de obras de arte visual reales en sus obras, nos podemos dar cuenta cómo, de la admiración y apreciación del arte, han pasado a su entendimiento difundiendo en sus novelas un mensaje de refinamiento y sensibilidad al conjuntar las dos artes. Cada autor es además un ejemplo representativo de los grados de penetración

pictórica en lo literario. De un paradigma amplio que abarca muchos niveles seleccionamos tres maneras de ubicar la ecfrasis de un objeto plástico verificable en la realidad. En primera instancia ubicamos lo que consideramos una alusión breve como aquella que, a través de una referencia limitada, muestra lo más incipiente de una descripción pictórica, esto es, el título y nombre del creador. La notación representa el ovillejo de una descripción en potencia; es una evocación plástica dirigida a la imaginación del lector y da una vuelta de tuerca para expresar sin palabras, por medio de la pintura, una lección de maestro. tal es el caso en *Daisy Miller* de Henry James.

Un mensaje encriptado en la mención de un nombre propio es una estrategia difícil pues, si bien en la recepción se podría pasar por alto, el simple hecho bastaría para diluir el verdadero sentido que la obra lleva impreso. Es por eso que la ecfrasis, como recurso literario, se destaca en *Daisy Miller*, no en la forma de un sustituto de algo más sino como un elemento que permite explorar en lo insondable y secreto.

La segunda manera es la referencia a una pintura con la característica de un amplio ejercicio ecfrástico. Un ejemplo significativo de este procedimiento, lo encontramos en la obra de J. K. Huysmans *À Rebours*.

Por medio de una descripción pormenorizada que incluye detalles sobre la materialidad de la obra y sensaciones que provienen de su percepción, la imagen se presenta ante nosotros como la traducción verbal de una imagen de museo. Este tipo de ecfrasis guarda enormes similitudes con aquellas *ecfrasis críticas* que han sido el pilar de la historia del arte occidental desde sus inicios y que más tarde en el Renacimiento se hace común realizarlas para su publicación en los tratados o catálogos de arte cuya principal función es comentar, evaluar y poner frente a los ojos del lector de una manera clara y vívida esa pintura que en la mayoría de las ocasiones no puede ser contemplada directamente.

Para finalizar, seleccionamos un ejemplo de ecfrasis oblicua con fuerte impregnación pictórica en *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust. En la lectura del primer libro: *Por el camino de Swann*, encontramos un pasaje que relata los paseos de Marcel rememorando su infancia por la ribera del río “Vivonne”. Ahí tenemos oportunidad de analizar varias metáforas pictóricas inspiradas en una selección de cuadros del pintor impresionista Claude Monet. En este caso, el escritor rompe con cualquier convencionalismo y pareciera que entra físicamente en los cuadros impresionistas, hace un recorrido por los paisajes pintados, examina los objetos que tiene frente a sí y en el desarrollo textual que establece señalando las cosas, describe sus impresiones con base en sus recuerdos, sensaciones y emociones que encuentran equivalencia en los rasgos vitalistas del Impresionismo. La cálida aproximación que hace con la obra de arte: asimilándola por una parte y recreándola metafóricamente por otra, es lo que hace que la ecfrasis aparezca como un ejemplo singular del resultado de la mezcla entre literatura y pintura. Para Proust, de ninguna manera esa unión es gratuita ya que le permite afirmar que más real que la realidad misma, viene a ser la realidad del arte.

En todos los casos debemos identificar las marcas de una *iconotextualidad*. Entre ellas se encuentra el encuadre, la focalización, el léxico pictórico, los géneros pictóricos convocados en el texto como una manera en que el texto adquiere su dimensión legible/visible. Finalmente en cada análisis comprobaremos cómo la imagen se utiliza para hacer ver sin decir, dando un desvío por lo visual, y cómo en su introducción en el texto literario las imágenes no se conservan estáticas sino que se integran al fluir de la narración como auténticos *iconotextos*.

Nuestra investigación se verá cumplida cuando comprobemos que la imagen ecfrástica actúa tomando la forma de un inaccesible y no identificable “hoyo negro” dentro

de la estructura verbal; a la vez que está ausente de ella le da forma y la afecta de manera fundamental (Mitchell 1994. 158) Esto es posible porque la ecfrasis no tiene rasgos textuales peculiares que produzcan marcas de interferencia en la superficie de la representación verbal, esto significa que no tiene nada desde el punto de vista gramatical que la distinga de otras descripciones de objetos o lugares. incluso del relato de acciones. Esto nos permite contemplar que las diferencias entre narración y descripción, como veremos, son solamente de contenido, únicamente semánticas, localizadas en diferencias de intención, referencia y respuesta afectiva (Mitchell. 159)

Por último veremos, en cada caso analizado, de qué manera en la ecfrasis existe de antemano una intención estetizante: se trata de buscar en la realidad una analogía cargada de fuerza espiritual que establezca vías para un análisis de lo sensible (sin duda es una característica bastante común del periodo histórico seleccionado) En el intercambio entre escritores y pintores se establece una complicidad y se hacen experimentos con la flexibilidad y la capacidad poética de la novela. De esta manera, al decir de Lafontaine: “las palabras y las pinturas no son parejas, ni los ojos son las orejas”, podremos reflexionar que, si bien las artes obedecen a distintas maneras de representación, no impide que se acompañen, se ilustren. y en el camino, en algunos casos también, extiendan vías para fortalecer su expresión

Capítulo I

Las relaciones entre la literatura y el arte plástico, “ut pictura poesis” como diálogo infinito entre ambas artes

*It may be a mistake to mix different wines,
but old and new wisdom mix admirably”*

Bertolt Brecht

Comprender cómo ha sido la relación entre el arte plástico y la literatura nos permite apreciar lo que ha resultado de la oscilación fecunda entre imagen artística y lenguaje verbal convocados en un mismo proyecto *iconotextual*. El término *iconotexto* define dos objetos irreductibles el uno al otro pero que muestran una tentativa de fusión mediante una tensión positiva; cada objeto conserva sus diferencias y entre ambos producen un nuevo objeto *otro* (Louvel 1998,15). El resultado es un efecto de lectura interesante en donde en un texto visible/legible se abre el ojo de la imagen cuyas características es nuestro propósito abordar en el presente ensayo

El *iconotexto* encuentra fundamento en el diálogo infinito entre las artes y podemos afirmar que la relación de la literatura con el arte¹ ha sido indispensable y complementaria para la literatura y a su vez, la literatura ha sido fuente de inspiración y estilo para el arte. Las comparaciones entre las dos artes han sido muy útiles porque, a partir

¹ El término arte, proviene del término *Arts* utilizado durante el Renacimiento y define aquellos objetos estéticos creados para su percepción visual como: la pintura, la escultura, la arquitectura y, actualmente la fotografía, los carteles, los dibujos, los collages; por tanto nosotros conservaremos el mismo nombre para referirnos a ese tipo de imágenes visuales y evitar confusiones con el arte literario

de la reflexión de lo que cada una puede lograr en expresión, ha sido posible conocer sus contrastes y diferencias.

En torno al tema se ha desplegado mucha teoría y entre distintas opiniones algunos han hablado con metáforas y otros han buscado paralelismos estructurales retóricos, genéticos. Los ha habido que han encontrado poesía en los lienzos y otros que han tratado de “leer” los textos plásticos² como si fueran una forma de lenguaje con su propia sintaxis.

En este sentido, la *ecfrasis*, entendida como “la representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1991: 299), aparece en esta relación como fenómeno de intermedialidad al realizar una mezcla de lo visual en lo verbal; de esta manera, adquiere la relevancia de un conector intersemiótico.

En tanto figura de la retórica, la *ecfrasis* es fundamental en la literatura; su importancia se destaca por la enorme posibilidad que su uso permite para desplegar contenidos simbólicos sin dejar de lado su intención estética. Esto nos conduce hacia la teoría literaria contemporánea, para obtener la metodología que nos permita indagar en el funcionamiento de la *ecfrasis* dentro de un texto literario, tomando en cuenta que hasta el momento, ha sido un recurso mediador que ha debido enfrentar enormes obstáculos para su certera comprensión. Si tenemos claro cuáles son los principios estéticos fundamentales en los que se sustenta la interacción artística que ha permitido alianzas y dependencias mutuas, podremos después efectuar un balance que vierta luz sobre la función de complementaridad de ambas artes más allá de los intentos de imperialismo (Gilman, 1989) y dominación de un medio hacia el otro.

² Al referirnos a textos plásticos, utilizamos el término de *texto* como totalidad de significación que Eco extiende en su proyecto de semiótica para el arte también. Adelante lo veremos con mayor detalle.

Al focalizar en el análisis de ecfrasis de cuadros figurativos, es punto central el sentido que la ecfrasis adquiere a la luz de las nuevas propuestas teóricas dirigidas a tender puentes hacia estudios de intermedialidad e interdisciplinaridad. La tendencia es desmistificar creencias erróneas que conducen a divisiones y prejuicios y proponer un mejor aprovechamiento de la imagen y del lenguaje en proyectos comunes en razón de una necesidad cultural ineludible de nuestra época.

Esto último es cierto si somos capaces de comprender que dentro del actual complejo proceso civilizatorio que nos envuelve, las distintas artes desempeñan un papel decisivo como productos culturales de comunicación y expresión. Baste ver la importancia de los modernos medios audiovisuales y electrónicos que han convertido nuestro planeta en lo que Mac Luhan predecía como “la aldea global”, franqueando las puertas a la alteridad para su mejor conocimiento e integración. Ante esto, se vuelve conveniente la reflexión sobre la intensa labor conjunta entre imagen visual y texto literario en la historia de las artes, labor sustentada sobre una base de mutuos esfuerzos por solucionar problemas desde los inicios de la tradición occidental y el pensamiento filosófico.

Desde los griegos encontramos estudios realizados por filósofos y tratadistas que veían de cerca la identificación de las artes y su mutua correspondencia. La primera formulación de una comparación entre la poesía y la pintura se establece en el siglo V a.C., tal vez en el VI (Galí, 1999), y la establece Simónides de Ceos (c.556-468) al describir la pintura como una poesía silenciosa y la poesía como una pintura que habla: “*poema loquens pictura, pictura tacitum poema*”. Su idea tiene una importancia fundamental porque en ella está el germen de una concepción global del arte. Plutarco, en *De Gloria Athenensium*, se da cuenta del carácter mimético que para Simónides tienen ambas prácticas y lo comenta así: “Y si unos con figuras y colores, y otros con palabras y frases representan lo mismo, difieren

en formas de imitación pero un único fin subyace en ambos” (I I I 347^a). con lo que deja ver que existe en el poeta de Ceos, aunque de manera indirecta, una noción de mimesis más cercana al concepto platónico de la imitación: no lo real sino algo que se le parece pero que no es lo real: Platón no aborda la comparación de las artes porque las considera, de manera unitaria, como expresiones diferenciadas de un movimiento espiritual único (pp. 167-168) Más adelante, Aristóteles, en el primer tratado teórico literario que es su *Poética*, desarrolla ideas que amplían la teoría de la mimesis, y constatamos que la proximidad entre las diferentes formas de mimesis artísticas es tal que es difícil saber exactamente en cuál de las modalidades artísticas piensa cuando elabora sus consideraciones estéticas. Por ejemplo, empieza hablando sobre la imitación verbal y termina refiriéndose al retrato pictórico y escultórico y al tipo de reconocimiento que ejemplifican. El retrato era un ejemplo de la mimesis visual. lo considera producto de la ilustración entre objeto e imagen y la verificación produce un placer estético al poder reconocer al personaje retratado. Aristóteles reflexiona aún más y considera que la pintura tiene una amplitud de recursos de sensibilización estética; aun si no se conoce a la persona representada siempre queda el obtener gozo estético, tanto por las cualidades cromáticas de la obra como de su ejecución: “Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo que éste es aquél; pues si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, por el color o por alguna cosa semejante” (1448b) Como podemos apreciar, no solamente hace una defensa del arte figurativo, en su calidad de realista e imitativo, sino que también plantea los fundamentos estéticos más sólidos de la pintura. A lo largo de su *Poética* encontramos continuas apreciaciones sobre las artes que corroboran la simultaneidad de su pensamiento estético; al final puntualiza en la proximidad de poetas y pintores como realizadores

artísticos de obras de imitación. Él insiste mucho en que todas las artes son obra de imitación y distingue las diferencias entre los creadores como los que mejor o peor imitan la realidad; esto se debe a que, en el conjunto del arte griego, la literatura y la pintura se plantean sobre la base de una relación realista o idealista entre seres reales y los productos de la representación, lo que da como resultado un arte de arquetipos. Lo importante es que la estética de Aristóteles plantea paralelos entre lo visual-figurativo y lo acústico-temporal como bases importantes de la creación literaria y del efecto estético de la poesía (Hernández, M. I. 1994, 455-456)

Comparaciones análogas existen en el segundo gran documento antiguo sobre la literatura, el *Ars Poetica* de Horacio. Se trata de epístolas escritas quinientos años después de la *Poética* de Aristóteles y que revelan influencia del pensamiento clásico. En Horacio, encontramos que, con leves diferencias razona el paralelismo entre las artes, tomando en cuenta la capacidad de expresión de la pintura que considera más directa que la literatura. Según su razonamiento se percibe más directamente lo visto que lo oído: “O la acción transcurre en la escena o se cuenta una vez pasada. Lo transmitido por la oreja excita menos que lo expuesto ante los ojos, que no le engañan y que el espectador mismo se apropia para sí” (vv. 179-182). La pintura, en su consideración, es más expresiva, y de ahí se deriva su idea que después se convierte en lema en el verso 361: “La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas lejos; ésta ama la penumbra; aquélla, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz”. (vv. 361-365)

Más tarde, *ut pictura poesis* se erige como un dogma y define una conceptualización de la mimesis y del pensamiento como imagen. Al reseñar la realidad, el escritor no hace más que imitar al pintor: imita cómo pinta, imita cómo imita la naturaleza

De ahí que el concepto de analogía con la pintura sea una especificación del concepto de imitación que prevalece en el arte y la literatura durante mucho tiempo: ambas se someten a la tarea de describir acciones humanas y siguen modelos rígidos que exigen perfección, e imitan la realidad a la vez que se imitan entre ellas

De esta manera “*ut pictura poesis*” se convierte en un tópico dentro del mundo clásico; Quintiliano lo afirma en su *Retórica* y se divulga para la posteridad. Durante mucho tiempo se consideran bajo los mismos fundamentos estéticos a la poesía y a la pintura, que, como dijimos anteriormente, deben imitar las acciones humanas y corresponderse mutuamente. Sin duda bajo este lema se plantea un problema que ha propiciado el cotejo entre las dos formas de hacer arte. A partir de ahí se inicia una corriente que obtiene de la comparación entre las distintas artes la mejor vía de penetración en la naturaleza de los fenómenos artísticos

La mayor popularidad de la fórmula “*ut pictura poesis*” y, al mismo tiempo, la gran identificación entre la poesía y la pintura, empieza en el Renacimiento y continúa hasta la mitad del siglo XVIII, periodo en el que algunos teóricos utilizan el término “*artes hermanas*”

Durante el Renacimiento las relaciones entre la literatura y la pintura son complejas y por lo mismo se vuelve difícil establecer una línea definitiva de influencia; sin embargo, existía la tendencia a supeditar la pintura a los temas literarios, denotando un entendimiento más naturalista de la mimesis pictórica que era la esquematización del lema *ut pictura poesis*. Efectivamente, desde la época antigua, las dos artes no estaban consideradas iguales en dignidad, como lo explica François Rastier (1992, 111): “la poésie tirait bénéfice de la prestigieuse théorie de l’inspiration, qui témoignait de ses origines rituelles, alors que la peinture restait rangée parmi les arts mécaniques”. De alguna manera se piensa que la

poesía implica un trabajo intelectual y la pintura un trabajo material y sensitivo. La disparidad surge porque la fuerza en la concepción realista del lenguaje era tal que un poema podía ser comparado a un cuadro, pero la comparación inversa era rara (más adelante comprobaremos que esta concepción es errónea). Recordemos que en la tradición medieval el trabajo de los pintores -precisamente por esta percepción manual y mecánica de su trabajo- está considerado como un tipo de artesanía que los mantenía emplazados con los gremios de artesanos. Posteriormente, la autonomía de la actividad pictórica es un debate fundamental durante el Renacimiento. Las especulaciones giran en torno a la búsqueda de una dignidad liberal que marque una distancia con otros trabajos materiales; el tránsito se hará paulatino hacia una concepción más espiritualizada, influida por Leonardo (*Tratado de la Pintura*), con su conocido principio de que la pintura “es una cosa mental” y, así, el giro estético se vuelve hacia “la imitación ideal”, que valora la invención como un rasgo del artista. En breve se va dando un alejamiento de la *Ars* identificada con la artesanía; la producción artística de pintores y escultores, se define como Arte y su productor es el artista con personalidad propia. Desde entonces tenemos más claro que el arte es, ante todo, un producto mental, una elaboración simbólica -basada o no en la realidad- que se dirige a la imaginación del contemplador. La pintura, después del agotamiento del ideal naturalista de la referencia plástica, se va transformando en una elaboración más independiente e interiorizada; deja atrás las sujeciones referenciales y se encamina hacia las formas más universales y espirituales de la mimesis literaria. Este enlace encuentra pronta rebelión en algunos críticos que no observan con buenos ojos este inicio de autonomía. Para esta época post-renacentista y en medio de conjeturas y controversias, la teoría de las artes visuales busca la independencia de sus orígenes retórico-poéticos vistos como una sumisión; sin embargo, la referencia con la literatura era aún difícilmente ineludible hasta que no se afirma

el prestigio liberal de la pintura con creadores como Tiziano o Rubens (proponen temas e imaginan estructuras y diseños en sus lienzos).

Siglos más tarde es determinante la influencia que ejerce Lessing, importante literato y crítico alemán en su libro *Laocoonte, o sobre los límites entre la pintura y la poesía*, escrito en 1766. Sus reflexiones tienen el objetivo primordial de bloquear el interflujo sostenido entre ambas artes e insistir en su separación, la razón es su franco desacuerdo con un tipo de literatura, muy popular en esa época en Alemania y el resto de Europa que incluye -a su manera de ver- descripciones demasiado largas que logran interrumpir la acción para finalmente distraerla con otras cuestiones. Piensa que la ilustración verbal de imágenes y representaciones de arte no tiene por qué invadir la poesía, concebida para otros fines. El arte plástico, a su juicio, interfiere constantemente en el texto. Lessing se concentra en enunciar las diferencias entre las artes más que verlas como salidas de la misma fuente o dependiendo una de otra. En este sentido, su crítica es el testimonio de una transformación de las concepciones de la mimesis objetiva que era el ideal clasicista simbolizado por el *ut pictura poesis*, al cual permanecían asociadas, innecesariamente, la pintura y la literatura. Con el tiempo esta consideración de Lessing favorecerá el desempeño de ambas artes.

El argumento de Lessing parte del análisis de la escultura del Laocoonte en su expresión dramática detenida y encuentra el pretexto para profundizar en la diferencia entre las dos artes: al comparar (Cap XII) la versión literaria de los antiguos, entre ellos Virgilio, define la pintura como la mimesis de aspectos espacialmente yuxtapuestos y simultáneos de la realidad. A la poesía, en cambio, la encuentra limitada para representar visualmente ninguno de estos aspectos, pero con la facultad narrativa de identificar la sucesividad temporal de la realidad en devenir dinámico. Su tesis principal es afirmar que estos aspectos

de sincronía en la pintura y diacronía en la poesía los hace sistemas diferentes e incompatibles: una imagen tiene sólo "un momento" para exponer su asunto. La poesía, como contraste, es una progresión con un inicio un desarrollo y un final. Por lo mismo, cuando un texto poético intenta describir lo visual, no hace más que mostrar su falta de habilidad para lograr simultaneidad, que es lo esencial de una imagen: si la descripción es corta pierde los detalles que son importantes en la experiencia visual y si la descripción es plena en detalles, entre más añade la posibilidad de la simultaneidad retrocede también. Desde su punto de vista, la poesía debe dejar a un lado la pintura y lo mismo la pintura, inhabilitada como está para contar una historia en términos de principio, desarrollo y final, debe olvidarse de narrar. La pintura, a su juicio, no tiene por qué hacer el trabajo de los poetas. A lo más que el pintor puede aspirar es a escoger el momento central en el que se resume una historia y con el que se implica el comienzo y el final, expresarlo en una imagen congelada ya que no le es posible desenvolverla en el tiempo como todas las narrativas.

Lessing, como nos explica Gombrich (1987: 41), no escribe el *Laocoonte* para tratar sólo de esta distinción ya entonces conocida. Su objeción principal era hacia la idea de que la poesía o el teatro se debían ajustar a las limitaciones de las artes visuales, pensando siempre que esas limitaciones se deducían precisamente de la restricción a un solo momento, a un *punctum temporis* o instante, el que, además, no debería ser un momento desagradable. De ahí nace su argumento sobre las razones por las que el *Laocoonte* de mármol -Fig. 1.1-, no tiene que gritar, mientras que el *Laocoonte* de Virgilio puede gemir y bramar; sin embargo, este principio se deduce *a priori* y es por eso que Lessing considera que las artes visuales deberían concentrarse en los momentos de quietud. Mas tarde, los románticos cuestionan implícitamente estas conclusiones concretas, como lo podemos ver en la defensa

que hace Friedrich Schlegel (1804) del tema del martirio en la pintura, en donde los personajes pueden expresar “en potencia” gran parte del dramatismo. sin dejar de ser verosímiles

Ya veremos en el capítulo próximo. de qué manera Diderot aprovecha esos momentos de dramatismo congelado que percibe en la pintura, como pretexto para activar y contextualizar una narración que tenga impacto en sus comentarios artísticos, estrategia que Huysmans, como podremos ver en el análisis de su ecfrasis utiliza también para “movilizar” con palabras las situaciones detenidas

Situados en este punto, nos podemos dar cuenta que gran parte del esfuerzo de Lessing por separar las dos artes en el fondo no es más que la polémica sobre las consideraciones de la pintura como el medio adecuado para describir y la poesía para narrar y registrar el movimiento (Mitchell. 1993)

Al respecto. hay un centro medular que no podemos dejar pasar: y es el punto de vista del artista pintor quien, impulsado en interés de la verdad a concentrarse mejor en la tarea de dar más realidad a su trabajo, explora en el estudio del movimiento para incluirlo en su obra de una manera menos intuitiva y más verosímil

Lo interesante es que. en los artistas pintores existe, tal vez no de una manera consciente la intención de realizar una pintura que permita conjuntar sin problema la modalidad descriptiva -diseño del espacio pictórico-. y la narrativa -desarrollo de un tema-. con el objetivo de incrementar la fuerza expresiva del lienzo plástico: en palabras escritas por Constable en *Various Subjects of Landscape* de 1832. se busca “la existencia duradera y grave de un breve instante tomado del tiempo fugaz” Tanto el pintor inglés como Delacroix se encuentran en el umbral del nuevo siglo. pertenecen todavía al Romanticismo que lucha por la expresión de sus ideas pero son ya Impresionistas cuando intentan detener la materia

fugitiva (Hauser 1968, 412). Sobre todo Constable, que es el artista más progresista de su tiempo, propicia que la pintura se incline cada vez más a la solución de problemas técnicos y formales; ambos pintores se distinguen por su actitud científica ante los problemas pictóricos que demandan un mejor estudio de la óptica y la visión; por un lado comprenden muy bien que la vida es movimiento y que tienen frente a sí la necesidad de expresarse artísticamente con formas más certeras, que capten el moderno dinamismo urbano e industrial de las grandes ciudades europeas del siglo XIX. Eso los lleva, por otro lado, a buscar la experimentación y la expansión en nuevas técnicas pictóricas y configuraciones formales que les permitan representar cambios y desplazamientos, ‘el movimiento en sí mismo’, dentro de una dimensión bidimensional. Como lo podemos advertir, un giro estético se conceptualiza en este momento y se caracteriza por tres situaciones: una mayor eficacia y conciencia del tiempo, una actitud perceptiva diferente respecto del mundo exterior y el inicio de una tendencia a crear obras de arte más dinámicas que terminan encontrando su máxima expresión en el siglo XX con el arte cinético, manifestación artística que no sólo incluye escenarios con movimiento “en potencia”, como en las pinturas figurativas, sino que el “movimiento mismo”, *artificial*, se incorpora a la obra de arte, dando muestra de estructura, de ritmo, de un espacio que se mueve en el tiempo (Dorfles 1965: 48).

Pocos años después cuando se inventa la fotografía, se inicia una técnica óptica valiosa y se convierte para el artista en el instrumento ideal por su objetivo de coger el tiempo al vuelo. Ruskin, en *Modern Painters*, exalta el verismo de las obras de Turner -Fig. II 2- en comparación con las convenciones anteriores de Canaletto y se lamenta de no poderlo demostrar con el daguerrotipo de una ola. Al paso del tiempo la fotografía evoluciona, los tiempos de exposición se reducen y se vuelve posible captar el movimiento. En 1877 el fotógrafo Muybridge capta la acción en una pista de carreras de caballos -Fig.

I 3-; cada galope se registra en la película sensible como un breve instante de tiempo detenido y esa demostración asombra a los círculos científicos y artísticos que tienen frente a sí aspectos de la realidad que escapaban al ojo más sensible

Se pone en evidencia el hecho de que, en comparación con las cámaras, percibimos con lentitud y no podemos absorber muchas cosas de golpe; si veinticuatro imágenes fijas son suficientes para crear la ilusión de movimiento en el cine sólo podemos verlas en movimiento no como imágenes fijas. Lo mismo sucede con la televisión: como proceso que ocurre en el tiempo, presenta los recorridos de un punto parpadeante sin sentido y la extensión en el espacio de ese punto resulta ser una ilusión, fundada en la lentitud de nuestra percepción. Pero debemos prestar atención, porque es esa lentitud lo que se impone a la limitación del tiempo, al *punctum temporis*, y crea una configuración con sentido por medio del milagro de la persistencia de la memoria (Gombrich 1987, 44): fenómeno fisiológico que, como meditación filosófica, figura ya en las *Meditaciones* de San Agustín. En ellas se analiza lo que técnicamente se denomina como “integración temporal”, que es la combinación de recuerdos y expectativas en un intervalo de tiempo extendido.³

La memoria es de varios tipos: persistencia de una impresión sensorial (que tanta importancia tiene para la televisión, como lo hemos visto). Se trata, al menos en parte, de un proceso fisiológico que hace que la impresión de la luz y el sonido persista por un momento después de terminar el estímulo real; otro tipo de persistencia, es una modalidad de reverberación del estímulo y preserva el recuerdo hasta que se forma una huella más permanente, es la “memoria de eco o inmediata”. Por ejemplo, si alguien dice unas

³ No olvidemos que para Aristóteles (Física, 219a) el tiempo es “el número del movimiento con arreglo a lo que está antes y a lo que viene después”. Para Hobbes el tiempo es “la representación del movimiento en que se imagina un antes y un después, o sea una sucesión”.

palabras que en ese momento no entendemos, pero al concentrarnos en lo que ha pasado comprobamos que los sonidos están todavía allí unos segundos más tarde y resulta posible determinar cuáles eran las palabras. Sea como sea, nuestras impresiones permanecen disponibles durante un breve período; al suceso se le conoce como “margen de la memoria” o “presente aparente” y pone en razón la lógica de San Agustín, cuando observaba que la mente no sólo retiene la impresión pasada, sino que también penetra en el futuro: en su experiencia, al recitar un salmo, mientras dice unas líneas está en un sentido real preparándose para recitar las líneas siguientes, lo que quiere decir, tal como se ha probado con los nuevos estudios sobre percepción, que el futuro inmediato para el que nos preparamos está igual y auténticamente presente en nuestra mente como el pasado. Cualquier *lapsus linguae* lo puede corroborar, las palabras que se pronunciaron con prisa ya estaban presentes en nuestra mente y se mezclaron

Muchos criterios de este tipo llevan a considerar que la distinción entre artes del espacio y del tiempo es engañosa y estéril porque la comprensión de la música o del lenguaje hablado no serían posibles si viviéramos en un presente demasiado estrecho. lo cual nos lleva a reflexionar que el tiempo psicológico es sin duda algo mucho más complicado y misterioso que la mera sucesión de acontecimientos y a reconocer que la pintura y la escultura no son tan claramente artes del movimiento detenido. Fenomenológicamente ese instante no existe para el pintor más de lo que existe para el músico, porque en el acto de ver, al igual que en el de escuchar, acumulamos nuestras impresiones en algún tipo de almacenamiento a corto plazo antes de confiarlas a la memoria propiamente dicha. En este sentido se hace válida la premisa de Gombrich (1987) al plantear como condicionante que si la percepción del mundo visible y de las imágenes no fuera un proceso en el tiempo, lento y complejo, las imágenes estáticas no podrían despertar en nosotros los recuerdos y las

anticipaciones del movimiento -Fig I-4- Lo anterior no deja duda de que al cuadro lo pone en movimiento la imaginación del espectador partiendo de lo que la pintura le da: una *impresión* de acción, y eso es lo que el escritor traslada en palabras como lo veremos más adelante, en el análisis de las ecfrasis de Huysmans y Proust

No es difícil advertir que las teorías de Lessing forman un parteaguas en la relación que se pretendía en un principio fluida natural entre el arte y la literatura. Su intromisión tiene su lado positivo, pues como bien lo hace notar Mitchell en *Iconology* el gran acierto del crítico alemán, su originalidad, es el tratamiento de la cuestión espacio-temporal de las artes y la delimitación de sus fronteras, definidas por sus diferencias que, como hemos visto, son las que mejor luz vierten sobre los términos en los que se da esa supuesta hermandad entre las dos artes

El beneficio que la relación interartística obtiene de las reflexiones de Lessing es que, si en un principio se valoraban en el arte visual y en la literatura sus cualidades imitativas, más tarde y desde otras perspectivas, que incluyen las ideas de Johann Gottfried Herder expuestas en sus obras *Kritische Wälder* (1769) primero y en *Plastik* (1778) después, se tomará en cuenta la habilidad que tienen ambas artes como sintetizadoras de significado en imágenes. Herder plantea sus críticas enfocando el punto de la concepción de Lessing sobre la naturaleza externa de los signos estéticos y en su análisis sostiene que, si bien a través del color y la forma, la pintura crea una ilusión para la vista la poesía mientras crea una ilusión para la imaginación y eso lo logra a través de significados y no, como Lessing argumenta, a través del sonido de las palabras. De esta manera Herder pone de relieve que, para la emoción, no se precisa la simple sucesión temporal, y si, por el contrario, la intensa tonalidad espiritual de la poesía comunicada en conjunto por el significante acústico y el lenguaje (Wellek, I. 215-216).

Para el filósofo que comparte la nacionalidad de Lessing, la poesía debe usar signos sucesivos, pero su secuencialidad es menos importante que la energía (*Kraft*) que ellos contienen; es ésta una energía que mueve a un estado emocional que perdura a través del paso de las palabras. Para él este concepto de energía es la fuente básica del arte y la fuerza que relaciona todas las artes entre sí. Las artes no necesitan estar relacionadas por sus temas comunes que no son fácilmente diferenciables a través de sus signos particulares, en cambio, pueden ser reconocidas como diferentes expresiones de una fuente común; una idea que adquiere significado durante el Romanticismo (Abel 1980: 366). Con este punto de vista, Herder desarma el exclusivismo narrativo-temporal que Lessing atribuía a la poesía como secuencia de sonidos reales y con ello se implanta una tradición de largo alcance en la consideración de las dos artes basada en principios más consistentes.

Así por ejemplo, durante el movimiento romántico en Europa, la estética de lo sublime prevalece con su teoría de la imaginación y no toma una postura radical hacia la separación o no de las artes. Se puede afirmar inclusive que, bajo el ideal romántico de lo sublime, la relación entre las artes es más fluida, porque la ensoñación permite dejarse arrastrar por la fuerza de las palabras y las imágenes. Pintores y poetas buscan una exaltación de los poderes absolutos del arte al que consideran por encima de las especulaciones de la filosofía y la ciencia. Es sin duda un momento muy importante y además el último en el que la iniciativa literaria se manifiesta en forma explícita sobre la pictórica.

Finalmente es de gran peso la contribución del pensamiento filosófico de Hegel en la relación interartística. En sus reflexiones acepta las conclusiones estéticas del siglo XVIII y escribe en su *Estética* que la poesía -el arte hablado- es una totalidad que combina en la misma esfera las artes visuales y la música (con esta idea también entra en desacuerdo con

Lessing) Por otra parte, Hegel sostiene que la percepción mental es capaz de superar la sucesiva apariencia y aislamiento de los detalles individuales y de enfocar la secuencia variada en una sola imagen, fijarla en la imaginación y gozarla ahí. Elabora una distinción entre la imaginería directa como aquella que presenta al objeto o fenómeno en su realidad de la indirecta, que emplea una metáfora o comparación con otro fenómeno relacionado con él en significado. Su punto de vista es colocar ante la poesía y las otras artes la meta de presentar ‘concreciones universales’, concepto que tiene una gran influencia en la conciencia estética del siglo XIX y que define la esencia del arte.⁴

Mitchell agrega un argumento más cuando considera las reflexiones de Lessing. Opina que la visión limitada del crítico alemán se origina también en un miedo irracional⁵ hacia el poder que supuestamente está encarnado en las imágenes y los iconos: piensa que el crítico alemán está obstinado en mantener una postura de revitalización iconoclasta de la época del cristianismo temprano cuando se otorgaba un valor desmesurado, al sentido de la vista como incitador directo del pecado, y se negaban todo tipo de imágenes visuales que indujeran, sobre todo, a la lujuria. El hecho es que, el rechazo fomenta, aún más, la distancia entre las artes.

⁴ Cf. Hegel G. W. F. (1817-1820), *Lecciones de Estética*. Para el desarrollo de la identificación de las artes y su correspondencia, ver a: Markiewicz, Henryk, “Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem”, *New Literary History*, Vol 18 No.3, S. 1987. Park Roy, “Ut Pictura Poesis: The Nineteenth-Century Aftermath”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28, No 2, W 1969. Lee, R. W. *Ut Pictura Poesis*, Madrid, Cátedra, 1982. Alpers, Svetlana y Paul, “Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History”, *New Literary History* III, S. 1972, No 3. Hernández Teresa “La Crítica Literaria y la Crítica de las Artes Plásticas”, *Teoría de La Crítica Literaria* (comp.) Aullón de Haro Pedro. Ediciones Trotta. Madrid. 1994, pp 455-475

⁵ Dentro del contexto moral de las culturas cristianas en buena parte heredadas del estoicismo griego se percibía el poder del arte como ‘engaño’, susceptible de despertar pasiones en sus contempladores y convertirse en un verdadero peligro para la moral pública. Al artista se le pedía una labor en la que la instrucción de las personas fuera primordial; por eso, una mancha que los artistas tenían para salvaguardar su reputación era interpretando sus obras alegóricamente.

Las teorías de Lessing son centro de debate desde su aparición en público y mucho tiempo después. así por ejemplo, la idea de la simultaneidad pictórica ha dado oportunidad para reflexiones desde la teoría del arte en fechas recientes, como lo hemos visto en Gombrich. Por otra parte, tenemos también las reflexiones de Rudolph Arnheim, quien proviene del estudio de la psicología del arte y de sus formas de percepción; desde su punto de vista el planteamiento de Lessing, amén de ser reductivo también está incompleto, puesto que a la luz de nuevas investigaciones y experimentos con base científica se han obtenido datos que clarifican mejor la manera en que el tiempo también es un factor esencial cuando observamos una obra de arte.

El criterio de este teórico encuentra fundamento en una estética formalista y nos aclara que las formas son las unidades de percepción y representación de objetos y de sus relaciones en el espacio. La forma, por tanto, es la frontera espacial del objeto. pero no es algo puramente visual sino más bien es la relación que se establece entre una forma y una cosa. Con esto quiere decir que una forma remite a un contenido y es lo que nosotros percibimos del mundo: “formas significantes” que requieren ser “leídas” e interpretadas como cualquier lenguaje de signos. Nos advierte que la percepción no es tan automática como creemos. sino que siempre se elabora una síntesis, que consiste en poner en orden los estímulos bajo patrones de forma o conceptos visuales que exigen un trabajo que va de lo sencillo a lo complejo y en evolución de lo general a lo particular. Según su teoría, no vemos los objetos simultáneamente, lo que hacemos es ir descubriendo e imponiendo los rasgos pertinentes para su reconocimiento; la finalidad es revelar en la obra de arte esas formas ordenadas en el espacio que transmiten un contenido útil en la percepción del mundo. Más adelante veremos como esto se cumple con puntualidad cuando el narrador de

Huysmans, Des Esseintes, empieza gradualmente a realizar una transposición verbal de esa pintura que supuestamente está contemplando colgada en el muro de su casa

Un factor importante que hay que tomar en cuenta es que en la pintura, la diferencia es que lo que podríamos llamar "revisión de rasgos" se puede hacer sin seguir un orden; por lo menos no como un patrón rígido, de antemano establecido. Pero no se puede hacer igual en la literatura, en donde está implicada una sucesión de signos que hay que respetar para obtener la imagen de un todo de igual manera que en la pintura. Como resultado de lo anterior Arnheim considera que "lo que la obra de arte intenta decir" está sujeto al carácter dinámico de la forma percibida, que se encuentra más allá de la experiencia de solamente identificar su impacto literario, mitológico o religioso, esto es lo que entendemos por el tema desarrollado en el cuadro (Arnheim, 1980 a).

Esto quiere decir que las formas inventadas por el artista deben desplegar sus cualidades dinámicas -interacción de fuerzas dentro de un campo visual perceptible- para poder transmitir el significado de una obra al percibirla. Observando la disposición de figuras, proporciones y otras relaciones que se establecen en un mismo campo visual se puede llegar a obtener un sentido estético de nociones como el equilibrio, la armonía, el orden y la belleza, principios básicos para que la obra visual sea legible y sin los cuales no hay manera de entender lo que la obra de arte trata de decir. La estructura se transmite a través de una configuración de fuerzas visuales que se pueden aprehender en su forma más evidente, más primaria, con la primera mirada a la obra

Lo anterior es un argumento más para darse cuenta de que la percepción no es un registro mecánico de proyecciones visuales recibidas en la retina del ojo sino que implica una actividad constante de aprehender y crear estructuras (en adelante comprobaremos como el escritor duplica el mismo procedimiento en la ecrasis). Labor difícil porque, como

sostiene Arnheim (1980 b) en otro estudio, los patrones visuales de la mayoría de las composiciones pictóricas son complejos como lo son en el espectador los procesos mentales de memoria, atención, nivel de organización y motivación de necesidades, que sin duda pueden influenciar la percepción de un patrón complejo de muchas maneras diferentes. Además, porque la percepción de una obra de arte siempre implica un significado y, por lo tanto, se vuelve recipiente de innumerables connotaciones (en el siguiente capítulo analizaremos qué significa y qué implica esto). Aún así, la mente del contemplador no puede manipular el patrón visual de la manera que le plazca, porque si bien la figura recogida por el ojo puede producir algunas interpretaciones estructurales, también presenta resistencia a otras lecturas. En este sentido tenemos el punto de vista de los historiadores del arte, ellos en general concuerdan en que a veces, entre ellos se presentan variaciones en lo que ven; pero en general son movidos a buscar una organización que ubique bien los aspectos de forma y significado. Ellos manifiestan que no hay un camino mejor para sostener una afirmación estética que demostrar cuáles son objetivamente las cualidades de la obra que adquieren primacía y definen la manera en que puede ser vista la misma aplicando esos criterios de legitimidad. El modelo es basarse en la estructura formal primero para obtener una vista correcta de una obra de arte, independiente de acercamientos individuales y de idiosincrasias culturales que pueden sesgar el significado imponiendo respuestas perceptivas que estén más cerca de la asociación libre de ideas que del patrón formal en sí. Sin embargo, atención con esta última idea, no olvidemos que la práctica ecrástica que desde la historia del arte se realiza tiene como fundamento la objetividad, la demostración. Lo importante es recordar que ver un cuadro implica un tiempo para conocerlo, ordenarlo y así desentrañar su significado.

Como contraparte, en la literatura moderna sucede a menudo, como reconocen los críticos, que la lectura se complica cuando existen estructuras sin secuencias cronológicas lineales y se crea un “espacio literario” lleno de continuos cambios de tiempos y de personajes. La narración se descompone alterándose en una serie de fragmentos que es necesario recomponer como piezas de rompecabezas para ubicar el relato polifónico y disperso en un material viable para aprehenderlo con un sentido lógico. El lector tiene que ubicar internamente las imágenes de forma parecida al que contempla una obra de arte cubista, por ejemplo. En este sentido Arnheim insiste en subrayar que existe paralelismo en los procesos cognitivos tanto al mirar un cuadro como al leer un libro. Ninguno de ellos implica menor esfuerzo o tiempo de lectura.

En la literatura, la habilidad que se requiere para seguir una convención aprendida implica una *competencia literaria*, tal como Culler la introduce en la crítica literaria para explicar un tipo de habilidades necesarias -aparte del conocimiento del lenguaje mismo- para comprender un texto narrativo, en el sentido de seguir un relato, describirlo y resumirlo en un aceptable nivel de abstracción. Esto significa que el lector se enfrenta con una estructura jerárquica en que algunos eventos son más significativos que otros y revela un cierto tipo de habilidad que implica una clase de conocimiento complejo sobre cómo reconocer un buen resumen, correcto, detallado e inteligible. Un paso adelante de esta generalización de Culler lo encontramos en el concepto de *competencia estética* (Beardsley, 1980), en donde se incluye el conjunto de normas diversas involucradas para la adecuada experiencia de las obras de arte literarias y visuales, normas que podríamos llamar universales, en tanto que es posible encontrarlas y enmarcarlas como cualidades que llaman la atención, tienen que ver con la expresión y son componentes de una competencia estética en cualquiera de sus manifestaciones.

Si tomamos en cuenta la posición de Iser (1978), cuando se refiere a que la virtual posición de la obra literaria está entre el texto y el lector, y que su actualización es claramente el resultado de una interacción entre ambos, tenemos elementos para comprobar que la obra como objeto estético se produce por un acto de ‘concretización’ involucrando procesos de enfoque y reenfoque que tienen lugar durante la lectura del texto literario, y que éste adquiere valor mediante este proceso. Desde este punto de vista no hay diferencia entre leyes psicológicas de aprehensión y leyes objetivas sobre un texto, ya que las propiedades de la obra son aquellas que adquiere a través de los procesos psicológicos por los que se le constituye. La competencia estética, como sus análogas la competencia lingüística y la literaria, se podrían manifestar en el receptor en un bien logrado procesamiento de una obra. Como lo expone Iser, el lector se confronta con un campo esencial de relaciones entre personajes y contexto que les rodea, que van cambiando a medida que va aumentando la información narrativa cuando el narrador focaliza la atención girando, ya sea de un personaje a un espacio, o de una acción a un rasgo de carácter, por ejemplo, y la habilidad del lector es hacer de estos signos lingüísticos algo más allá de una mera identificación y darles un sentido consistente.

Iser reconoce que la teoría de la Gestalt en la que se apoya Arnheim es útil para explicar el proceso de lectura: en la actividad que despliega el lector opina que “Through gestalt-forming we actually participate in the text, and this means that we are caught up in the very thing we are producing. This is why we often have the impression, as we read, that we are living another life” (p. 127). En la mayoría de los casos, reconoce Iser, esa habilidad del lector para establecer gestalts unificadas llenando “blancos” y conectando unas cosas con otras se puede extender a las estructuras abiertas que proliferan en la novela moderna en donde precisamente, el punto es resistirse a una sola e integrada estructura para hacer

conciencia en el lector sobre la apertura del mundo; incluso ahí el lector hace selecciones de una posibilidad en vez de otra y toma una decisión sobre el significado que un segmento de relato podría tener. Ejemplos de cómo se lleva a cabo esta competencia literaria y estética o bien “aplicación del sujeto lector” lo podremos ver en cada uno de los análisis de las obras que seleccionamos y de manera especial en las metáforas pictóricas de Proust, como un requisito indispensable para captar y comprender las ecfrasis que se entretajan en la narración.

Volviendo a la percepción de propiedades estéticas en la pintura, filósofos como Goodman (1976) han colaborado con reflexiones que iluminan desde otro ángulo el problema. Él opina que las propiedades expresivas son aspectos que las pinturas llevan pero no forman parte de la obra literalmente. Si sentimos que una pintura es apasionada o feliz, esas propiedades no-visuales no están, desde luego, literalmente presentes en la obra; son términos que sólo se aplican metafóricamente a una pintura. Su argumento refuerza el de Arnheim (1974) en tanto que las obras de arte están estructuradas, tienen una composición y las partes embonan perfectamente en una balanceada totalidad; entonces, percibir las propiedades expresivas de una obra implica ir más allá de lo puramente literal para adivinar su función estética. La expresión de las pinturas se refleja por la disposición de su color, figuras, composición y textura; forma y contenido son inseparables, son parte de un mismo eslabón. En este aspecto es notable el hecho de que existe un consenso en la opinión sobre la manera en que algunos estados de ánimo son expresados por particulares configuraciones de color, línea o forma (Blank et al., 1984). Así, por ejemplo, Goodman aclara que, por lo menos en nuestra cultura, unos rasgos se perciben de manera diferente a otros: ángulos agudos dan la idea de tensión de una manera mejor que los ángulos rectos o las curvas;

composiciones muy atestadas son más llamativas que las que tienen espacios vacíos; colores brillantes reflejan un estado de ánimo mejor que los oscuros

Esto demuestra que existe dependencia en el reconocimiento de similitudes entre elementos de diferentes dominios de experiencia. Si se percibe el amarillo como feliz, es porque se establecieron conexiones entre las experiencias visuales y las psicológicas. Lo anterior nos lleva a deducir que en la comprensión de un cuadro, el espectador -como antes el lector en una obra literaria- es pieza fundamental para interpretar signos visuales y “completar blancos”. Gombrich (1979) sostiene que el arte activa la capacidad proyectiva del espectador y la memoria entra en juego; el contexto le sirve a la mente del espectador para revisar su archivo y buscar la imagen mental que es parte del cúmulo de experiencias de toda una vida y entre otras cosas puede dar la correcta significación al estímulo visual. Por ejemplo, la pintura al fresco de Giotto que se encuentra en la capilla de los Scrovegni en Padua: Jonás tragado por la ballena (1304-1306) -Fig. I-5- funciona visualmente como una sinécdoque formal -una mínima parte para representar un todo-. La memoria completa lo que la unidad perceptible presenta como limitado (en este caso, las piernas volando por el aire, sugieren la visión de una persona como bocado de un enorme pez) asociándolo a imágenes previas en la experiencia y así, si la imitación representa lo que se ve, la imaginación, lo que no se ve -Fig. I-6-.

La ecfrasis como veremos después, tiene también esta capacidad de remover y activar la memoria del lector para urgirlo a atraer a su mente la imagen de la pintura real con todos sus detalles

Un resumen de lo visto anteriormente nos lleva a evaluar que percibir visualmente implica usar todas las capacidades del sistema visual, las capacidades de organización de la realidad y confrontar esos datos percibidos con los esquemas perceptivos almacenados. No

es de asombrar. entonces. que una de las tesis básicas de Gombrich es que el ojo inocente no existe; partiendo de la misma idea Goodman (1976, 25) agrega que el ojo se sitúa frente al objeto obsesionado por su pasado y “por las insinuaciones pasadas y recientes del oído, la nariz, la lengua, los dedos, el corazón y el cerebro. No funciona como un instrumento autónomo y solo, sino como un miembro sumiso de un organismo complejo y caprichoso. No sólo el cómo sino también el qué está regulado por la necesidad y el prejuicio. El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye. No actúa como un espejo que, tal como capta, refleja; lo que capta ya no lo ve tal cual es, como datos sin atributo alguno, sino como cosas, alimentos, gente, enemigos, estrellas, armas. Nada se ve desnudo o desnudamente.” Ver es anticipar, buscar, discriminar, no es simplemente encontrar informaciones (González Ochoa, 16)

Gombrich añade con sus teorías un contrapeso importante a la falaz aprehensión de “golpe” de una pintura aún en la representación más figurativa e imitativa de la realidad. El teórico insiste en que para ver un cuadro es importante ir más allá de la identificación de tema y personajes y aceptar que existen convenciones que es necesario aprender para interpretarlo: esto es, identificar el lenguaje artístico perceptible en el tema y el estilo, desentrañar el contenido simbólico-formal y los contextos históricos, principalmente.

Los anteriores presupuestos le dan consistencia a la moderna teoría del arte y sus argumentos, como vimos, son suficientes para resquebrajar la idea común sobre la simultaneidad pictórica al poner énfasis en el signo y su función en el arte visual. Actualmente se pone de relieve lo importante que es no confundir el signo pictórico con el plano de la expresión del mismo signo; la pincelada como tal no constituye un signo pictórico, ni tampoco las manchas, ni los colores ni las formas; el signo surge de la relación

entre expresión -materia pincelada- y contenido (significado con que la relacionamos); del conjunto de ambos se deriva la función semiótica en el arte visual

Si en los anteriores razonamientos entendimos que la relación entre la percepción, el arte y la literatura pretende, desde una perspectiva compleja que involucra la cognición y la estética, dar una explicación de la obra como una estructura organizada de elementos que transmite información, entonces la dicotomía que plantea Lessing sobre el espacio y el tiempo como dos dimensiones opuestas ya no es válida

Mitchell (1980, 542) nos recuerda que no podemos "decir el tiempo sin mediación del espacio": están íntimamente interrelacionados y por tanto la forma espacial es la base perceptiva de nuestra noción del tiempo. Explica que el espacio temporal, siendo un elemento constitutivo de la literatura moderna, no deja de ser también una pieza importante de la literatura de todos los tiempos y tradiciones. Para comprobarlo, como él sugiere, basta reflexionar que todo nuestro lenguaje temporal está contaminado por imágenes espaciales: lo podemos notar cuando hablamos de períodos largos o cortos de tiempo. Analiza esta premisa en el terreno literario y aclara que como medio artístico no se le puede encasillar únicamente dentro de parámetros temporales, y rechaza la idea de que no puede incluir también la representación del espacio de una manera natural y cómoda

El objetivo de Mitchell es difundir que la idea que contempla el espacio como algo fijo, "congelado", ya no tiene ningún peso. Actualmente el espacio se toma en cuenta como una dimensión homogénea y continua que interactúa con el tiempo y el movimiento (idea que los pintores nunca niegan) y que permite una compleja interpenetración e interdependencia entre estas modalidades. Mitchell extiende su manera de comprender la "forma espacial" en un texto como la manera de ubicar la historia y los aspectos temporales como inteligibles, esto es, como una manera de "ordenar la información coexistente" que

desde luego incluye las descripciones de personajes, objetos, imágenes, sensaciones y emociones que se van dejando "ver". Interdependientes, espacio y tiempo son percibidos como aspectos complementarios de igual nivel, perteneciendo a un mismo campo de debate.

Como hemos ido advirtiendo las ideas de Lessing participan de las últimas manifestaciones del espíritu clásico y efectúan la transición al romántico. Su papel se considera fundamental puesto que es el primero que integra con fuerza la teoría del arte en una reflexión general sobre el signo, y también es el primero que afirma de una manera explícita el arraigo de cada arte en su material. Sin embargo, su intento de proteger la imitación prueba también que el reinado de la imitación sobre el pensamiento estético llega a su fin, anunciando que el Romanticismo está a punto de nacer, junto con su nueva estética que tendrá como rasgo constitutivo el sintetismo o fusión de los contrarios (Todorov 1993, 212). Con estos nuevos criterios se favorece la relación entre las artes y se elimina la separación de ellas en grupos independientes de espacio y tiempo, tal como las teorías sobre el arte lo habían hecho desde sus orígenes.

No podemos ignorar que la polémica de Lessing llega hasta nuestros días y los conceptos surgidos en el *Laocoonte* continúan influyendo tanto las investigaciones sobre la semiología de la pintura como los de la descripción literaria. Sin embargo, ahora es más sencillo comprender que la comparación interartística se sujeta y por lo mismo depende de las consideraciones estéticas de cada época. Si en un principio se valora en el arte visual y en la literatura sus cualidades imitativas, más tarde es su poder sintetizador de imágenes lo que resalta y como tal es aprovechado por algunos periodos literarios más que por otros; en este sentido, las tendencias de finales del siglo XIX son, como veremos en el siguiente capítulo, producto de la escuela romántica.

1.2. Ecfrasis como factor de intermedialidad.

Como una prolongación de la comparación entre las artes hermanas y la *ut pictura poesis*, la ecfrasis se constituye en la figura matriz por la que se alinean otras figuras como la hipotiposis, entendida como una estrategia para presentar un objeto de un modo vivo y enérgico (Beristáin, 1998, 36) y el “cuadro” (*effet-tableau* para Louvel 1998). Mientras que la hipotiposis se distingue de la ecfrasis en que solamente sugiere una analogía pictórica, en la última el objeto artístico está presente en una descripción pictórica; por lo mismo, la ecfrasis es tanto un recurso poético-retórico, como un género literario. Su etimología original consiste en el prefijo “*ek*”: fuera de y “*phrasis*”: decir, declarar, pronunciar; *ekphrasis* significa: “descripciones plenas y vívidas”. Como tal, es una herramienta que forma parte de la Retórica griega y durante el siglo V a.C se practica como parte de los ejercicios escolares con el objetivo de dominarla (Vouilloux, 1986)

En la antigüedad, la ecfrasis como género literario se definía como “una descripción extendida de un objeto en términos vivos y animados”; posteriormente su sentido se fue restringiendo a la descripción de los motivos y las figuras que decoraban un objeto artístico (pintura y escultura) con el objeto de animarlos, darles vida. Dos objetos muy representativos de estos inicios son el escudo de Aquiles y la *Galeria de cuadros* de Filostrato. Sobre todo en este último, además de incluir el efecto que la descripción tenía en el espectador, se buscaba la posibilidad de que el espectador comprendiera qué personajes estaban representados en los cuadros y no dejar pasar su homenaje y correspondiente conmemoración poética. El escudo de Aquiles descrito por Homero y el escudo de Eneas descrito por Virgilio son ejemplos de obras de arte ficticias. Los escudos se consideran como

míticos; John Hollander (1988) bautiza este tipo de descripciones sin referente verificable como "ecfrasis nocional": el objeto y su descripción son creaciones verbales del artista y la ecfrasis es un testimonio del esfuerzo por dar vida a un objeto imaginario

A través del tiempo otras ecfrasis han sido importantes. Mencionaremos sólo unas cuantas muy representativas y en el orden en que muchos autores las enlistan: los tapices de Minerva y Aracné en la *Metamorfosis* de Ovidio; *Rapto de Lucrecia* en Shakespeare; el poema "Ode on a Grecian Urn" de Keats; "Musée des Beaux Arts" de W H Auden; "Pictures from Brueghel" de William Carlos Williams y "When I look at Pictures" de Lawrence Ferlinghetti.

En un principio la poesía ecfrástica describía objetos utilitarios que tenían representaciones visuales simbólicas grabadas, dibujadas o pintadas en ellas, como capas, mantos, copas, vasos, armaduras, armas, y algunas piezas arquitectónicas como frisos, relieves, frescos y estatuas. Todos ellos constituían los objetos de contemplación visual común, tiempo antes de que la pintura en su carácter independiente -pintura de caballete a partir del Renacimiento- lo fuera. La ecfrasis en la gran tradición poética es una celebración, un homenaje y forma parte del género epidéctico⁶

Representación de una representación los modos de la ecfrasis muestran que se trata de una distancia: es la auto-reflexividad de un arte que muestra otro arte en la inserción, la inclusión en el flujo de la narración de un objeto espacial, "espacializando" el arte del tiempo. De Filostrato a Panofsky, la ecfrasis, cuyo objetivo es "hacer comprender los

⁶ La descripción desde la antigüedad no es gratuita: ligada siempre a lo institucional es utilizada para elogiar, para agradecer: una acción de gracias a alguien por algo en determinado momento del año como lo explica Barthes en *Littérature et Réalité* (p 84): "la description a eu pendant longtemps une fonction esthétique - un troisième genre - l'épidictique, discours d'apparat assigné à l'admiration de l'auditoire (et non plus a sa persuasion), qui contenait en germe -quelles que fussent les règles rituelles de son emploi: éloge d'un héros ou nécrologie- "

personajes”, adquiere una función hermenéutica que la enlaza con la teoría de la “*ut pictura poesis*”: es por medio del lenguaje que se puede extender el contenido de una obra de arte para que se vuelva comprensible. es el puente entre el arte verbal y el arte visual.

Con base en las nuevas propuestas teóricas, la ecfrasis, como un discurso que tiene las características de una transposición semiótica, queda no sólo como una mediadora sino como una manera de integrar las artes en igualdad de términos para incrementar y mejorar la expresión. Tomando como base la mutua interpenetración es como la nueva relación se debe contemplar y no podrá ser de otra manera más que creando una zona neutra en donde cada arte acuda sin opacarse en sus diferencias (Bal, 1988)

Comprobar lo anterior nos obliga precisar que, en este estudio, nos vamos a circunscribir a la selección de ejemplos de ecfrasis de pinturas figurativas que se caracterizan por elementos referenciales. Son pinturas realizadas en la modalidad realista en tanto representación plástica que configura modelos que corresponden a una visión estética de la realidad. La selección de una época que se ubica en los finales del siglo XIX y principios del XX no es fortuita; ya hemos visto que hay movimientos estéticos que propician el resurgimiento de la ecfrasis con una nueva vitalidad, por lo mismo, se facilita que la analogía entre las artes se vuelva tan importante como lo fue en el Humanismo tardío y en el Barroco (J Schlosser, 1967: 112-116), en donde el principio de la *sinestesia* implicaba dos cosas: por un lado la cuestión más conocida y consciente de la actuación simultánea de artes diferentes y por otro lado dejaba abierto el problema de asegurar la realidad de esa cuestión simultánea sobre la base de unas facultades comunes y de unos mecanismos universales de producción de la ilusión artística (García Berrio, 1989).

Si tenemos presente que desde la teoría literaria se enfatiza la percepción del texto literario como autorreferencial e intertextual, podremos señalar que existen momentos específicos en los textos que evidencian esta particularidad de la literatura. Una forma de la intertextualidad es la figura retórica de la ecrasis. En tanto que es un elemento de significación importante del concepto de mimesis, introduce en el texto una función intertextual que trabaja para llevar la ilusión de referencia extratextual, la “ilusión de realidad” que propicia la creación de un metalenguaje (lo pictórico en lo verbal), el cual refleja la producción de significados en otros sistemas culturales. Con esto queremos decir que algunas unidades ecrásticas en las novelas no sólo definen la función referencial del texto novelístico, sino también ordenan de varias formas: en alusión, metáfora, metonimia, sinécdoque, como veremos en los siguientes capítulos, la formulación mimética de otros textos culturales. En los posteriores análisis comprobaremos que todo discurso es un tejido de otros discursos sociales y que son, en gran parte, una postura ideológica determinada o bien la cristalización de la sensibilidad de la época; como conceptos se mueven y trasladan de un texto a otro actualizando un juego intertextual de afectación mutua.

Sin duda cualquier descripción, aún más la ecrasis, implica un esfuerzo de coordinación estilística y hermenéutica. Louvel (1998) habla de la “rêverie poétique” que se suscita con la irrupción de la imagen artística dentro del texto, ya sea en forma de cuadro, de grabado o de fotografía y el gozo del lector al contemplar interiormente una “escritura de la luz” a través de la descripción de colores y formas. Cuando el texto convoca la magia de la imagen, mantiene viva y activa la “relación infinita” que abre el diálogo entre las dos artes y la interdependencia mutua. De esta manera, la fusión irreductible entre imagen visual y texto literario forma un nuevo objeto híbrido: el *iconotexto*, en donde cada término conserva bajo una tensión fructífera su diferencia, abriendo en el texto lo visible en lo legible. Su

función dentro de los textos novelísticos no es didáctica o taxonómica, sino poética. con una misión muy certera de movilizar aspectos humanos integrales como es la imaginación, la percepción, la memoria, el intelecto, el instinto y las intuiciones (Louvel, 1998).

Hablar de *iconotextos* nos es muy útil para explicar cómo, en la introducción de una imagen dentro de un texto, persiste una tentativa de fusión multiforme en la que dos objetos son irreductibles el uno al otro y configuran un nuevo objeto inconfundible mezcla de los dos. Así, al explorar las condiciones en que la ecfrasis como “visualización” logra una intersección entre dos campos diferentes que pertenecen a medios distintos, lo verbal y lo visual y dos maneras artísticas, literaria y pictórica, cada una con sus peculiares modos de representación, podremos analizar cómo la ecfrasis configura una variedad semiótica o bipolaridad (Hamon 1993, 22), una intersección que incrementa la fuerza de expresión dentro de una narración, representando en segundo grado una representación de primer grado que sería un objeto plástico, y que representa no sólo la figura de ese objeto sino lo que significa en términos pictóricos y estéticos. En este sentido podemos considerar a la ecfrasis como una cita de un discurso dentro de otro discurso la que a través de la mediación del lenguaje, realiza una nueva construcción de la imagen, la re-presenta, y no únicamente en términos de comparación o parecido con la fuente utilizada.

El concepto de *iconotexto* hace referencia a la inserción de la imagen artística dentro de una novela, viene a centrar la relación imagen-texto en una consolidación más efectiva de opuestos. Desde un nuevo punto de vista, el *iconotexto* aparece como un término provocativo porque intenta suprimir diferencias. Lo *iconotextual* se convierte en el efecto de lectura que resulta de la transposición visual. transposición de un lenguaje a otro con fines diversos. como en los ejemplos que veremos sobre la ilustración de textos, en donde texto y palabra se complementan. forman un todo. un entero que no se puede disolver. Se basa en

el principio de la coherencia semántica que presupone la posibilidad de traducción de los signos lingüísticos y de los signos pictóricos para lograr una lectura constructiva de lo visual y lo lingüístico en un objeto

Para Wagner (1996, 16) el *iconotexto* existe “cuando las estructuras de un medio están literalmente o metafóricamente incorporadas una en otra”; otros autores como Nerlich⁷ y Montandon (1990) restringen el uso del concepto de *iconotexto* a los collages y montajes artísticos desarrollados desde el inicio de las vanguardias a principios del siglo XX hasta nuestros días. Esta modalidad se refiere al trabajo en equipo de dos artistas o más hacia un mismo objeto creativo pero, perfectamente diferenciado; por ejemplo. los trabajos realizados entre Miró y Bretón o entre Eluard, Max Ernst y Man Ray entre otros

Mitchell ha establecido una tipología para las relaciones entre imagen visual y texto más extensa. Para él, “*imagetext*” es el equivalente a un trabajo de incorporación de imagen y texto (equivalente al *iconotexto* de Wagner). “*Image/text*” es un término que funciona para definir un rompimiento en la representación, como por ejemplo, la ilustración de libros, e “*image-text*” serían las relaciones entre lo verbal y lo visual en términos más generales, como el fotoperiodismo. Consideramos que las definiciones de Wagner y Mitchell de *iconotexto* o *imagetext* son la más actualizadas y definen mejor la relación de imagen y palabra en los términos que buscamos resaltar. esto es, como resultado de un ejercicio ecfrástico -sin importar su longitud- dentro de un texto narrativo que entreteje imágenes artísticas

⁷ La definición que nos da M. Nerlich en “Qu’est-ce un iconotexte?” en Montandon, ed. *Iconotextes* p. 268 es la siguiente: “*iconotexte est une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l’image n’ont de fonction illustrative*” y a su vez Montandon en la presentación del libro se refiere al *iconotexto* como “*une oeuvre dans laquelle l’écriture et l’élément plastique se donnent comme une totalité insécable*”. p 7

Esto nos permite ver que si bien la frase “poética visual” se vislumbra como una posibilidad en la que por suerte de un parecido o afiliación entre la pintura y la poesía podríamos pasar de un dominio al otro con derecho propio o en forma natural, el pasaje no está exento de dificultades; sin embargo, tomando en cuenta los límites que sujetan el presente ensayo para resolver todas impera la necesidad de plantear ciertas premisas fundamentales de la semiótica y de la retórica compartidas por ambas artes

Exploremos en la idea que dice que la ecfasis, como discurso, supone una transposición semiótica; en el caso de la pintura es difícil el hecho de trasladar los signos pictóricos a signos verbales puesto que, las unidades de significación en la pintura no son tan precisas como las unidades del lenguaje verbal. Sin embargo, la pintura figurativa, plena en iconicidad, permite establecer un circuito de comunicación más estrecho entre comunicador-obra-espectador. Esto es así porque se puede verificar lo que Bryson (1988) llama “el aspecto discursivo” de la pintura, donde se implanta su dimensión narrativa, su estructura legible

Una imagen creada es la representación de un objeto, tiene rasgos que la hacen interpretable de una u otra manera y esto nos conduce hacia la reflexión de la imagen y su relación con la lengua. Barthes (1964, 40) nos aclara que, en la etimología antigua de la palabra imagen, se encuentra el término de *imitari* que implica el fenómeno de la representación analógica, de la copia. Podemos deducir que la imagen visual es representación, conserva una semejanza con el objeto representado y se distingue de otros objetos significantes por su particularidad analógica, por su alto grado de iconicidad⁸. El

⁸ La iconicidad de una imagen es la dimensión opuesta a la abstracción, es, por lo tanto, la cantidad de realismo que la imagen reviste en comparación con el objeto real. En este sentido podemos hablar de una escala de iconicidad que abarca desde una esquematización o diagrama hasta el objeto tal cual es poseedor de una total iconicidad. Han sido los pintores quienes como artistas han tenido una voluntad de interpretación del

ícono, según la clasificación ya conocida de C. S. Peirce (1965), es definido como un signo de significación analógico, en tanto que, el símbolo es un signo de significación arbitraria. Lo que distingue a la imagen es que lo representado alude a las formas percibidas por nuestros sentidos y que corresponden a nuestra realidad habitual; esas formas tienen dos propiedades que las habilitan como conceptos visuales, poseen generalidad y se identifican con facilidad; a eso se refiere Metz (1970: 9) cuando nos señala que la imagen de un gato se asemeja a un gato, mientras que la palabra gato no se le asemeja. El signo visual o ícono es aquel cuyo interpretante se elabora o se elige en virtud de relación de semejanza entre su representamen y su objeto (Pérez C., 1988: 24).

Sin embargo, para la semiología de las imágenes, la analogía es un concepto que entra en discusión, puesto que, como afirma Barthes (p. 40), unos opinan que la imagen es un sistema muy rudimentario con relación al lenguaje y otros dicen que la significación no puede agotar la riqueza inefable de la imagen. De esta manera, se hace referencia al problema de polisemia e imagen en interrelación constante ya que, en cada imagen subsisten en sus significantes, redes invisibles de significados que pueden ser advertidos o no por el espectador y eso convierte al sentido en algo incierto.

Pero, y a pesar de ello, notemos como en la actualidad, las sociedades de masas que manifiestan una necesidad de comunicación eficiente, valoran la imagen por su capacidad de decir más que un largo discurso. De ahí que la publicidad funciona -en gran parte- con base en imágenes y para convencer. Para hacer el mensaje más persuasivo, utiliza las figuras de estilo de la misma manera que un texto poético lo hace. Por ejemplo, hay un desplazamiento metonímico al anunciar un auto lujoso que transmite un poco de su

mundo visual y en su mayor parte han ayudado al surgimiento de todas estas variaciones sobre el carácter figurativo de la imagen.

seducción al propietario. En un anuncio publicitario, la imagen debe ser lo más analógica posible para que sea comprendida por el espectador de un vistazo y tanto la imagen como la leyenda lingüística que la acompaña deben cooperar en la unificación del sentido: motivar al consumidor a comprar el producto anunciado.

En las imágenes pictóricas figurativas el propósito es estético por encima de otros, exige una interpretación y para ello se cuenta con la semejanza, o sea el mecanismo de reconocimiento de objetos en la imagen. La obra de arte visual es una imagen objetiva, expresión de una imagen subjetiva que se logra manipulando la realidad y esa relación se valida por medio de símbolos.

Es pertinente señalar que el simbolismo en la obra de arte y en la literatura no es fantasía ni ilusión: es expresión de una realidad y se da una doble referencia simbólica en ambas artes: de las cosas a las obras de arte, en el artista, y de las obras de arte a las cosas, en el lector-contemplador. Captar esa doble referencia simbólica es imprescindible para acceder a la experiencia estética.

El concepto de texto⁹, que Eco (1980) extiende a las artes plásticas, permite examinarlas bajo una semiótica que las libera de la imagen perceptiva¹⁰ y de analogías lingüísticas como las unidades mínimas o semas y la doble articulación supuestas en el lenguaje verbal. Al analizar el discurso verbal y el discurso visual según el modelo textual, se comprueba que la tarea interpretativa en uno y otro caso no es muy diferente; en los dos casos el significado no es la suma de sus partes sino que el contenido se transmite por el signo en su totalidad.

⁹ Eco introduce la noción de texto como "artificio sintáctico-pragmático", cuya interpretación está prevista en su propio proyecto. *Tratado de Semiótica General*. Madrid, Lumen, p. 96 y ss.

En la noción de “texto pictórico” se corrigen presupuestos erróneos, como es la aproximación mimética al mundo sensible y resalta como una unidad completa de sentido, en el que adquieren coherencia las unidades que él mismo define (Pérez C., 1988, 19). Por ejemplo, al considerar la estructura dispositiva del cuadro como totalidad textual se alude a la macroestructura sintáctica o dispositiva y también al trabajo microsintáctico o compositivo. -oposición retórica entre *compositio* y *dispositio*-. Tanto en la pintura clásica como en la moderna el rasgo fundamental de la perfección artística se encuentra en la *construcción sintáctica* (García Berrio 1989 466) del cuadro como totalidad textual. Lo que significa que en el cuadro, como en el texto de arte verbal, la cuidada selección de las solidaridades y los contrastes sintácticos entre morfemas individuales es decisiva para el logro del efecto general estético. Basta contemplar el cuadro *La túnica de José* de Velázquez conservada en El Escorial -Fig 1.7-. para comprobar lo importantes que son las actitudes y expresiones de los diferentes personajes: el perrillo que se ubica en primer plano o el báculo dejado caer con desesperación guardan dependencia dispositiva, plástica y narrativa, respecto del centro de interés expositivo que gobierna la composición, la túnica ensangrentada.

Este asunto de la estructura permite una concepción de homología que reemplaza la de similaridad, esto quiere decir que varias cosas se colocan en un mismo orden, entretejiendo una sinonimia que sobrepasa una simple semejanza o analogía entre partes. Con ello se deja ver la manera como se da la relación entre artes afiliadas en modos de funcionar a pesar de sus disimilaridades entre sus temas y sus signos. Tanto en la literatura como en la pintura por estructura se entiende la disposición final de las partes de la obra.

¹⁰ La tendencia general ha ido superando la idea de que una imagen es el fruto de un acercamiento inmediato al mundo, producto de una sensibilidad natural previa a cualquier interés. Gombrich siempre ha considerado

disposición no siempre superficial, sino escondida, oculta tras el tema sin indicación alguna de sus partes o de las relaciones que guardan entre ellas. Cualquier texto, posee una coherencia interna, ya que cada elemento tiene una significación con peso en el conjunto que escapa a la antítesis forma-contenido -Fig. 18- Como podemos ver, la noción de estructura es un aspecto importante para la aprehensión e interpretación de las artes. Hace referencia a la construcción a la forma o composición de las obras.

El aspecto formal es determinante en una obra de arte literaria o visual, pero en el caso del arte, no se puede, como enfatiza Arnheim, ignorar o pasar por alto esa dimensión: en ella nos encontramos con una configuración de la totalidad que es esencial y en donde cristalizan los rasgos estilísticos visibles. El mismo Lessing utiliza en el *Laocoonte* una expresión que ha de perdurar mucho tiempo: “die bildenden Künste” (las imágenes plásticas), para definir las artes visuales, e inicia en forma definitiva la valoración de la forma.

Adoptar las indicaciones del texto pictórico confluye en la correcta interpretación del mismo, la pintura figurativa o la literatura realista, cada una como actividad referencial, requiere, para provocar la “ilusión referencial” que se aplique en su ejecución un conjunto de convenciones técnicas y de presuposiciones semántico-visuales-verbales, no como un valor en sí mismo, sino únicamente como índice de expresividad, esto es, como un sistema más o menos inventariado de procedimientos que permiten, en el texto que componen, una serie de rasgos intencionalmente marcados como signos de comunicación estética, con un efecto sensible y sentimental. Para entender posteriormente los procedimientos de decodificación visual-verbal debemos tener presente que si hablamos de ficción realista y no de realismo estricto, cualquier producto de arte nace como resultado de una “ilusión”, ya

que percibir es encontrar sentido que es lo mismo que poseer imágenes significativas

que, como se asevera en pintura, "ninguna llave pintada en cuadro alguno abre una puerta verdadera" (García Berrio, 1988^a) Lo importante es dejar en claro que la iconicidad constituye la base de la imagen visual; al interpretar una imagen la estamos reconociendo como imitación de la realidad dentro del medio

Al mencionar la analogía visual, no debemos pasar por alto que existen variaciones de tipo cuantitativo y cualitativo, esto quiere decir que existen diversos niveles o grados de iconicidad y diferentes ejes de semejanza según cada cultura; por ejemplo, si en una sociedad se privilegia la forma ovalada por la razón que sea, las hojas de los árboles, las piedras, tenderán a percibirse en esta forma. Esto indica que por mucho que el mensaje visual presente un grado muy elevado de iconicidad, no por ello deja de representar un objeto y por ello, tanto en la literatura como en el arte figurativo, es importante considerar que lo que tomamos como imágenes o conceptos transparentes de lo real, mostrando una aparente inmediatez, no es más que una estrategia engañosa que disimula un mecanismo opaco y arbitrario como es el de la representación, ya que al re-presentar se presenta por segunda vez, se presenta un objeto que substituye a otro objeto. En este sentido y desde el punto de vista semiótico, que es el que nos interesa, las imágenes creadas son signo, son comunicables por la materialidad del significante, pero además, la imagen material en cuanto estética es capaz, según la Fenomenología, de recrear la conciencia de la cosa del mismo modo que la percepción (Pérez C , 84)

En los diversos niveles de codificación que presenta una representación pictórica y o verbal, se vuelve obligado distinguir entre la dimensión denotativa y la dimensión connotativa. En principio es necesario ubicar el significado denotativo como lo inmediatamente referencial, esto es, *el sistema de significación primero* (Beristáin, 106). En este sentido la dimensión denotativa representa el esquema mínimo requerido para que una

obra sea inteligible; llanamente dicho es la configuración de elementos que pueden ser reconocidos por un receptor. objetos o grupos de objetos del mundo visual, en el caso de la pintura. Más adelante, un significado adicional en sentido secundario, que proviene de asociaciones emocionales y valoraciones que acompañan superpuestas al significado básico, se convierte en connotación, y a diferencia de la denotación, aparece en el *proceso* discursivo (p 107). De ahí que la dimensión connotativa abarque todo exceso de información dentro de una obra que no está sujeta a los requerimientos denotativos y que responde a contenidos abstractos o conceptos. La denotación en la imagen visual o verbal no está codificada, en tanto que, la connotación si está en función de códigos más o menos claros y manifiestos. En la captación del carácter simbólico del arte, como lo veremos en los posteriores análisis, existe un conjunto de connotaciones que se dan al considerar la obra de arte como mensaje y que es necesario decodificar.

Los signos icónicos que tienen relación con la pintura corresponden a la categoría semiótica que Eco denomina como "ratio difficilis"¹¹(Eco 1970, 38 ss), en donde la expresión no está regulada por un tipo expresivo previo; en esos casos se configura una "galaxia textual" que debería transmitir un contenido impreciso, 'una nebulosa de contenido'. En general los sistemas de expresión pictórica establecen un conjunto impreciso y variado de procesos materiales, visuales e intelectivos que implican expresiones icónicas y plásticas, articuladas y coincidentes en su materia; la creatividad es un rasgo de valor en la creación de una obra de arte y por lo mismo, la negación e institución de nuevos códigos es desde siempre una función privilegiada de los artistas.

¹¹ Sin embargo, esto no quiere decir que todos los signos implicados en la pintura se presenten en relaciones de "ratio difficilis"; desde la antigüedad existen ejemplos de obras realizadas de acuerdo a tipos expresivos claramente delimitados o sea "ratio facilis" y entre ellos se encuentran las pinturas egipcias.

El resultado es que el conjunto de contenidos como universo semántico en la pintura es inabarcable, sobre todo, porque se encuentran entrelazados contenidos verbalizables junto a contenidos que no lo son o lo son muy poco y contenidos icónicos (con alto nivel de referencialidad) junto a contenidos plásticos (libre utilización de colores y formas). Sin embargo, el hecho fundamental del reconocimiento de un mismo objeto, una casa por ejemplo, en representaciones con distintos estilos o la identificación de los valores estéticos entre un cuadro bueno y otro no, vuelve imprescindible el análisis artístico de forma y contenido o estilo y denotación.

Al reconocer el carácter de semiótica débil de la pintura podemos constatar la dependencia que guarda -en unos casos más que en otros- con el contexto, y la trascendencia que esto tiene para su lectura y conocimiento. La dialéctica referencialidad/irreferencialidad es fundamental para entender la distinción entre signo icónico y signo plástico como dos modos de aprehensión visual dentro de un cuadro. En términos prácticos podemos expresar que existen territorios relativos entre ambos ya que se puede encontrar algo de cada uno en ambos. Podemos precisar que en la pintura figurativa predomina el signo icónico mientras que en la abstracta predomina el signo plástico.

El signo icónico toma sus códigos y su definición de los códigos de representación ilusionistas-idealistas que han sido tradicionales de la pintura. Un cuadro figurativo no sólo tiene signos icónicos, sino también plásticos -forma, color y textura-; conjuntan la expresión actuando en concomitancia y entre ambos consolidan los valores estéticos que siempre han sido importantes en el arte. El papel que tendría una “gramática” de la pintura podría ser útil para identificar elementos compositivos; Kandinsky, en su libro *De lo Espiritual en el Arte*, opina sobre “el lenguaje de las formas y los colores” en la pintura, y en sus ideas podemos percibir el elevado concepto que tenía de la labor del artista. Lo

percibe como alguien que “tiene algo que decir” y por lo tanto “su tarea no consiste en dominar la forma, sino en adaptar esa forma a su contenido”; para él, la comunicación artística tenía el valor de un mensaje

En este sentido, tanto los poetas como los pintores han tomado su vocabulario teórico de la retórica clásica. En la pintura se han hecho intentos para aplicar la retórica con exactitud, mezclando las modalidades argumentativas y narrativas con el fin de lograr persuasión y elocuencia en las imágenes a la par del discurso literario. Es necesario considerar que existen aspectos en la materialidad de la pintura y que Bryson (1988) considera irreductibles a un traspaso verbal sin consecuencias y ese es el caso del color: el color puede transmitir información; si alteramos los colores alteramos la información. El color, desde su punto de vista, puede organizarse como información cuando está integrado a un código de colores, pero “la experiencia del color” se encuentra fuera del código, conlleva una carga “extra” más allá de la función de información. Su teoría es que el color se encuentra formando parte de lo que llama “embodiment”, una particularidad a la que la pintura se encuentra íntimamente ligada por su materialidad, definida como intrínseca y específica en su imitación de lo natural. Tal como lo define Bryson, el concepto de “embodiment” no es un concepto que provenga ni de la biología ni del “Ser” pre-cultural o místico como lo entiende Merleau-Ponty; encuentra un reflejo en la manera en la que Foucault piensa el cuerpo: como un campo de aculturamiento. Visto así, “embodiment” implica un “trabajo” material, es una habilidad cultural adquirida por la experiencia y es algo que está cerca del oficio del pintor en su conceptualización del mundo. Porque como Bryson enfatiza, el uso o aplicación de color en la pintura demuestra un alto grado de entrenamiento cultural y semiótico. Basta darse cuenta, propone él, de la delicadeza y de la necesaria habilidad que requiere un pintor para manipular los códigos culturales y las

convenciones que giran alrededor de los colores. Él considera que el traslado de los colores exactos es una razón importante para que las pinturas no puedan fluir de la misma manera en que lo hacen los textos.

Consideramos que en el momento de efectuar una transposición semiótica es necesario trabajar como en cualquier traducción de un código a otro, con base en equivalencias y medidas afines; con ello se favorece que una traducción correcta no sea literal y, en el caso de la ecfrosis, el lenguaje con sus propiedades semánticas es capaz de construir un objeto verbal con referencia al visual por medio de la figuración. Para Genette (1972, 185) cualquier representación verbal de una realidad no verbal no puede ser más que una “ilusión mimética”, pues el lenguaje significa sin imitar y por lo tanto no puede representar (Pimentel, 2001, 110). La literatura representa no el objeto como lo hace el arte visual, sino su significación y el lenguaje es una estructura de mediación entre lo visual y lo sensible, describir un objeto es entonces “inventar el otro en el mismo” (p 113) por efecto mismo de la recontextualización.

El color puede ser evocado, desde un lenguaje poético que pueda sugerir toda la variabilidad de matices posibles; al examinar un objeto visual en sus características cromáticas, el lenguaje con base en investimentos particularizantes, puede ir detallando los rasgos semánticos, morfológicos y de género al que pertenece; el objeto, analizado así, se describe descomponiéndolo en partes para dar cuenta de sus detalles y, sobre todo, dar una idea más cercana de aspectos como, la saturación, el brillo y demás cualidades luminosas importantes en la percepción visual de los colores. El nombre común, a su vez, representa un pequeño nódulo que se puede desovillar y convertir en algo más extenso estableciendo categorías entre su clase y género, descomponiéndolo, enlistando sus partes. En este sentido, el adjetivo junto al nombre común son elementos privilegiados de todo sistema

descriptivo, intensifican la ilusión de lo sensible porque permiten denotar las cualidades visuales, entre ambos logran el efecto verbal de iconicidad, de rememoración de lo visual y real al restringir el campo de interacción semántico

El nombre propio tiene un lugar muy importante. es una descripción en potencia y aunque de hecho no significa sino que identifica, no es menos cierto que ciertos nombres se imantizan de valores; por ejemplo, el nombre *Salomé*. en cuyo caso tendremos oportunidad de ver de qué manera, el aspecto simbólico de su referente extratextual se actualiza en otros contextos literarios, dando paso a una constelación de nuevos significados.

La descripción pictórica se logra realizando un trabajo análogo al del poeta, en la manera en que Jakobson caracteriza la función poética del lenguaje. o sea como el acento puesto en la forma del mensaje, en el efecto del mismo. La evocación plástica que nace de la descripción verbal compensa la falta de transitoriedad completa al re-crear un nuevo objeto estético elaborado por el tratamiento “poético” del lenguaje implicando la noción de escritura singular, plena en detalles y figuras: una escritura que hace un empleo inhabitual de categorías gramaticales y de construcciones efrásticas que puedan provocar las impresiones más especiales pertenecientes a otras artes, como en este caso a la pintura

En la transposición semiótica, más allá de plantarse en una postura de intentar en todo momento elaborar paralelos realistas -pasando por alto que la transitividad implica riesgos- con los que se podría llegar a disquisiciones ociosas de buscar correspondencias exhaustivas como si de un inventario se tratará lo importante es analizar en términos de significado, qué significa que un escritor describa un cuadro y seleccione algunas cosas y otras no, lo válido es preguntarse qué significa. entonces, ya no en relación al objeto pictórico sino al objeto literario al que corresponde. Sobresale averiguar cómo se establecen las reglas para deambular por un camino de doble vía: del texto visual al texto

literario y viceversa, focalizando, sobre todo, en la forma en que se modifican ambos después de la experiencia de manipulación de uno a otro lado

En este renglón cabe mencionar el papel de figuras retóricas importantes como la metáfora, la metonimia y la sinécdoque para construir significados literarios partiendo de símbolos pictóricos. Así por ejemplo en la metáfora se relacionan semas particularizantes en una intersección sémica la cual reúne lo concreto sensible y lo abstracto de la significación y con ello se modifica de manera sensorial al significante. La metáfora, como figura, atiende más a lo sensorial, tiene capacidad subversiva en cuanto que se dispara hacia muchas posibilidades de sentido y con ello perturba la sucesión lineal del discurso. Permite una pluralidad y simultaneidad de significados, crea multiplicidad por medio de una imagen *estereoscópica* (Pimentel 90). De esta manera, al agregar un sentido que el original no tenía, hace que el espacio se vuelva más vívido e iconizable e incrementa la expresión.

La metonimia se define como la sustitución de un elemento por otro, en donde el sustituyente guarda una relación con el sustituido porque ambos se refieren al mismo conjunto, comparten un campo referencial, lo que significa que, se basa en la adjudicación de un sentido mediante otro que comparte una referencia habitual, como en el ejemplo publicitario que vimos anteriormente. La sinécdoque expone en un enunciado, una parte para inferir un todo, con base en un solo elemento se da por entendido el resto (Tapia, 1991:37), por ejemplo, el *Laocoonte* griego representa una sinécdoque de la historia real. Todas ellas vehiculan la imagen visual dentro de un texto literario regidas por la figura matriz que es la ecfrasis.

Podemos decir que la imagen visual y el lenguaje construyen juntos las estructuras de nuestra relación con el mundo; una función de la lengua -entre otras- es nombrar las unidades que recorta la visión y ayudar a recortarlas; por otra parte, una función de la vista -

entre muchas- es inspirar las configuraciones semánticas de la lengua y a la vez inspirarse en ella (Metz, 15) Es un camino de ida y vuelta que da forma a nuestras percepciones e intuiciones, esto lo comprobamos al ver el extenso uso que filósofos de todos los tiempos han hecho de las imágenes para concretar intuiciones centrales que son útiles en sus construcciones conceptuales y es un motivo entre muchos, como hemos visto, que tienen los escritores para reflexionar sobre el valor de las imágenes visuales en el sentido de su enseñanza sobre lo real y sobre las personas mismas, en general dilucidar: qué saberes detentan y transmiten en la intermediación de su inserción dentro del texto literario; sobre todo porque el trabajo de muchos autores puede empezar con una imagen, una visión seminal que desencadene toda una suerte de visiones creativas.

Focalizar en la ecfrasis es pensar en el papel que tiene lo figurativo que sirve de enlace entre el decir y el pensamiento para puntualizar mejor en lo indecible como voluntad de acercarse a la verdad lo más posible. Por medio de la postura comparativa establecida por el lema, '*como en la pintura*', se establece una relación de analogía entre un cuadro y una situación: un personaje, un paisaje. La ecfrasis se convierte en la figura pictórica por excelencia, en la figura de figuras, que le permite al escritor establecer comparaciones y analogías (Louvel,85). Es en la descripción pictórica con propósitos narratológicos, donde se establecen las bases para una poética del *iconotexto*

1.3. Arte visual/arte verbal, interdependencia y estructuras similares.

A pesar de que el fenómeno de la lectura y el problema de la temporalidad en el arte es complejo, podemos advertir que la función de narrar ha tenido su equivalente visual en el arte utilizando distintos soportes materiales y técnicas de expresión. No es raro para el

arte contar historias que incluyen secuencias temporales con figuras; un ejemplo entre muchos que existen es la *Columna de Trajano*, el monumento más importante de la gliptografía romana y uno de los más famosos documentos de comunicación visual de todas las épocas. En él se relata, con base en figuras esculpidas en bajorrelieve que siguen un diseño en espiral alrededor de la columna, las dos campañas que emprendió Trajano contra los dacios.

Las diferentes escenas representadas muestran secuencias que registran el paso del tiempo. Hay cambios de escenarios que marcan el recorrido de los héroes romanos y se perciben cambios en las actitudes y gestos de los rostros esculpidos de los personajes; muestran sus características físicas y dejan ver los esfuerzos emocionales que realizan en cada momento.

Sin embargo, esta leyenda, como muchas otras representadas en las artes visuales, estaba apoyada por su correlativa oral, textual o ambas. Este tipo de manifestaciones artísticas cumplían una función conmemorativa y tenían la intención implícita de perpetuar los hechos en la memoria colectiva. En cualquier momento histórico y cultural, la imagen visual “decodificable” es un buen recurso para todo tipo de gente, pero sobre todo para la gran mayoría que no sabe leer, como apoyo de la tradición oral. Signos visuales y verbales funcionan alrededor de un mismo significado que apunta a un sentido más preciso.

La dependencia del arte narrativo con respecto a la literatura es muy grande cuando pretende ser un texto de comunicación visual, puesto que, si no conocemos la identidad de los personajes de esas imágenes en otros medios como la literatura, es difícil adivinar a qué relato se refieren; tal vez podemos ver a un prisionero a punto de ser colgado, pero no saber quién es. Desde ese punto de vista existen ciertas restricciones al considerar la pintura “narrativa”: si por ejemplo, tenemos frente a nosotros pinturas de género histórico

realizadas por Rubens, Rembrandt o Poussin, podemos verificar que como imágenes únicas pueden comunicar una “historia” al espectador. ¿pero qué tan preciso es esto? Si comparamos las pinturas narrativas con un icono medieval, aquéllas son probablemente una amplificación, pero si las comparamos con un relato verbal aparecen como una reducción: el relato completo sólo aparece en la memoria del espectador si lo conoce previamente (Kibédi Varga 1988). No es entonces una casualidad que el Abbé du Bos pidiera a los pintores que escogieran temas bien conocidos como aquellos tomados de la Biblia o de la mitología, porque comprendía muy bien que la imagen no era una segunda manera de contar una historia sino más bien de evocarla, de hacer un comentario ahí donde no se encuentra ningún texto escrito.

En general, las series de imágenes ya sea que vayan acompañadas de palabras o no, nos inclinan a interpretarlas como exclusivamente narrativas por el hecho de que necesitamos seguir las y esto toma un tiempo, como ya lo vimos anteriormente. Imágenes integradas en un solo soporte, dispuestas una junto a otra como en el caso de los trípticos, los biombos, los vitrales de las iglesias y la mayoría de los murales se prestan a verlas siguiendo un orden, una secuencia en donde el tiempo aparece como un factor importante.

En este sentido podemos decir que existen factores temporales que se derivan del orden de lectura de una pintura narrativa y en los que habría una posibilidad de acercamiento a los lineamientos literarios que definen un relato sobre la base de un principio, un desarrollo y un final. Nelson Goodman (1981) nos muestra un ejemplo en la pintura *La conversión de San Pablo* de Pieter Bruegel -Fig 19-. En este cuadro se cuenta una historia de manera tan evidente que se nos olvida que nada ahí se mueve, que ninguna parte de la pintura precede a otra en tiempo y que lo que está explícitamente mostrado no son “acciones” que se

desenvuelven sino un estado momentáneo¹² La pintura como una historia sin tiempo queda fuera de una secuencia de sucesos y también de una secuencia de “contar”: el orden para leer la pintura no se encuentra sujeto a una lectura con una secuencia cronológica lineal

Sin embargo, “implícitamente” esta pintura de Bruegel cuenta una historia de sucesos “antes y después” inferidos del momento representativo “explícito” Descubrir los sucesos que están implícitos lleva tiempo, no así los sucesos que la pintura “cuenta”, y en todo caso el orden en que se tomen las dos secuencias no altera la historia, como se alteraría por ejemplo, si vemos la película de una carrera de caballos en sentido inverso empezando por la meta y no por la salida.

En otras pinturas, lo que explícitamente está dicho toma un tiempo y la manera de decirlo lleva un orden. -la historia se cuenta con un principio y un final- Las secuencias siguen una linealidad semejante a la del lenguaje; es por eso que algunas obras realizadas por artistas occidentales se deben leer obligadamente de izquierda a derecha y viceversa si están hechas por artistas orientales Goodman recalca el hecho de que estamos acostumbrados a concebir la narración como una modalidad temporal del discurso, diferente de la descripción; sin embargo, aún en la descripción o representación de una situación momentánea, estática, se implica un momento que sucede “antes” y uno que sucederá “después” La oportunidad para ver de qué manera se realiza esto en una ecfrasis lo podremos ver, en este trabajo, en el comentario artístico de Diderot y en la ecfrasis de Huysmans

¹² Antes de la invención del cinematógrafo era muy difícil para el artista representar el mundo en acción, la aparición momentánea de las cosas se hacía capturando, por ejemplo, el lustre de la seda, el brillo de las perlas, el resplandor de los metales en donde el espectador se ve obligado a deducir la acción anterior y posterior a partir de las pistas que le da el artista Respecto a este tema sobre el tiempo representado existen muchos estudios basados en las “naturalezas muertas” holandesas del siglo XVII (Cf. Estudios de Gombrich Hauser y Bryson entre otros).

Es frecuente que en una pintura no esté indicado el orden en que se cuenta la historia pero la distribución espacial de los incidentes representados varía de muchas maneras en relación al orden en que ocurren. Muchos patrones espaciales resultan de reacomodar las escenas, y eso nos permite comprobar que una narración reordenada de diferentes maneras continúa siendo una narración aunque sufra diversas contorsiones. No obstante, debemos tener en cuenta que en general en cualquier tipo de narración -pictórica o no- cuando empezamos una historia, demasiados giros pueden llevar a perderla y se puede convertir en algo diferente, por ejemplo, un discurso libre sin articulación de secuencias.

Otro aspecto interesante de la manifestación de la temporalidad en el arte lo podemos apreciar en las imágenes concebidas para ilustrar visualmente una novela o cuento. Por ejemplo, obras como *El Quijote* se han editado en infinidad de maneras y en las versiones "ilustradas" se muestran imágenes interpretando el texto de Cervantes; en casos en donde interviene la mano de un artista grabador como Gustave Doré -Fig 110-, las ilustraciones no son solamente un apéndice ilustrativo sino que en ellas se percibe una tendencia a componer los elementos visuales con base en un orden secuencial aunque no esté estrictamente delimitado (esos grabados se vuelven la contraparte visual del relato literario y a la vez conservan unicidad como obras de arte). Podemos advertir que existe un atractivo en ver qué momento preciso de la historia verbal escoge el ilustrador para representar visualmente y qué detalles, que no están especificados en el texto, agrega al inventar la imagen; por ejemplo: el color de un vestido, el tamaño de una roca o la especie de una planta. En la interpretación visual, sucede lo mismo que en la interpretación literaria de un objeto visual; no es válida la presión hacia la comprobación minuciosa de lo que está representado en un medio u otro, como lo analizaremos más adelante, sobre todo en el caso de Huysmans. Lo indicado es contemplar la re-interpretación o la re-creación que funciona

como una versión del artista que imprime su estilo personal en el diseño ilustrativo. Esto lo podemos confirmar también en otro ejemplo. La historia de La Fontaine: *La muerte y el leñador* ha sido pretexto para que relevantes artistas plásticos como Chauveau (1668), Jean-Jaques Grandville (1832), Gustave Doré (1868) y Gustave Moreau (1886) realicen una interpretación visual. Cada obra constituye una pieza única de gran valor artístico; los rasgos estilísticos de cada artista quedan impresos y las obras adquieren autonomía por su calidad y se podrían exhibir independientes del texto literario. En este sentido también, las ilustraciones mantienen una analogía con las ecfrasis de cuadros figurativos que en gran parte son como decía Barthes, "un morceau détachable", esto es verbalmente forman un "cuadro recortable" del resto del texto por su calidad poética y su configuración retórica.

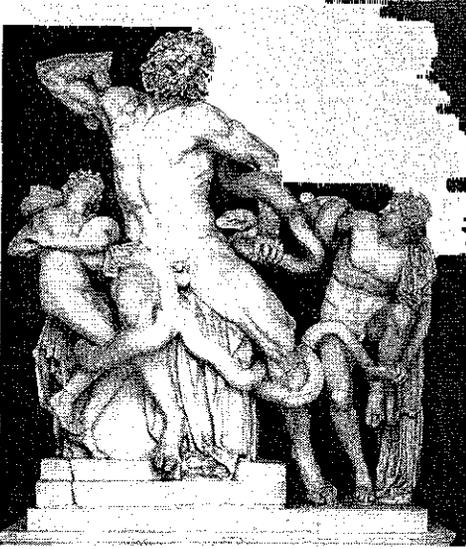
Sin duda a lo largo de la historia del arte se encuentran muchos ejemplos de imagen y texto integrados, manifestaciones artísticas en las que se unen dos modos expresivos de diferente código, reunidos en formas estéticas, que en sí mismos merecen un estudio aparte que no corresponde a este ensayo, pero que es importante mencionar. Entre ellos se encuentran el epigrama antiguo y el *titulus* pre-medieval y carolingio, que se pueden considerar como los antecedentes de los emblemas renacentistas (se perfeccionan durante el Manierismo y el Barroco y empiezan a decaer en el Siglo de las Luces (Bouzy, 1996). Funcionaban en gran medida como la cristalización de lugares comunes que el lector reconocía y aceptaba. Lugar importante ocupan también las medallas y las monedas, las biblias ilustradas, los periódicos, los panfletos, las baladas y más tarde, en el siglo XVIII, un gran número de grabados -como los que realiza Hogart en Inglaterra-. Todas estas formas artísticas se encuentran muy bien integradas y exigen del lector sintetizar un sentido de los dos sistemas, visual y verbal. Lo importante de estos objetos es que conservan una fuerte

orientación artística a la que se subordina la función de ser vehículos de comunicación visual y transmisores de información social y cultural

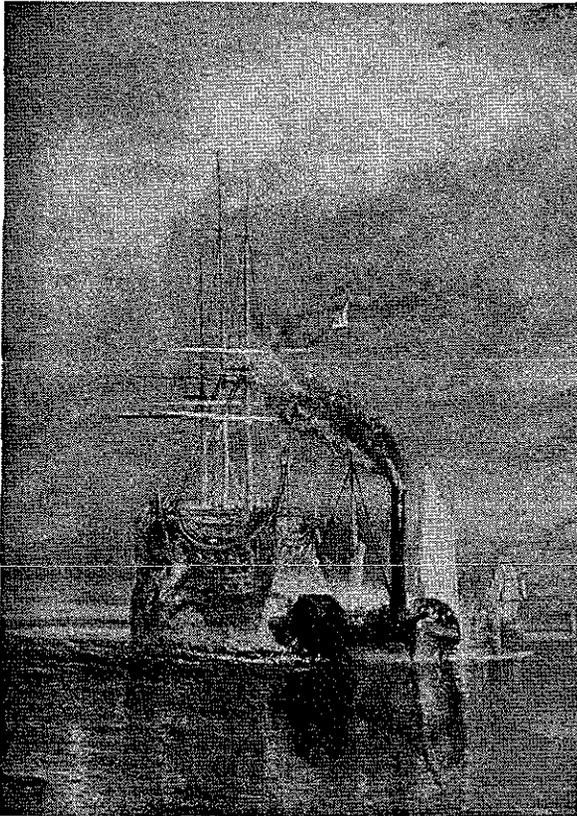
En este punto podemos concluir que el debate planteado por Mitchell en *Picture Theory* es oportuno; él realiza una reflexión sobre la interacción de imágenes visuales y textos como elemento constitutivo de la representación en sí y en consecuencia contempla la situación desde el punto de vista de que todos los medios son una mezcla de otros medios y todas las representaciones son heterogéneas. Por lo tanto, no tiene significado hablar de artes visuales o verbales “puras”. La intención de purificación fue una de las utopías centrales del modernismo que urge se trascienda en la relación interartística, relación que Foucault define en *El Orden de las Cosas*, al reflexionar en el cuadro de Velázquez *Las meninas*. como infinita

Podremos verificar, en capítulos subsecuentes, que la intersección de imagen y palabra en mensajes mixtos son una prueba de que lo analógico y lo codificado no se oponen, se complementan, el primero transfiere códigos y el segundo coopera en el desciframiento. Además la semejanza misma es algo codificado, ya que depende del momento y lugar en que alguien juzga si algo es semejante. Por otro lado, las imágenes, al igual que las palabras, como lo hemos visto, no están exentas de ser utilizadas por la cultura en forma de texto icónico presentando los efectos de la figura y el discurso (Metz, 13) y en este sentido, más que lo analógico lo que importa en un mensaje es lo visual. un cuadro es una imagen atravesada por muchas configuraciones que al mismo tiempo que nos llevan lejos de ella nos introducen en su núcleo. La imagen implica no sólo la imagen de un objeto, sino imagen del trabajo de producción de la imagen (p 19) y lo mismo podemos decir de la imagen literaria

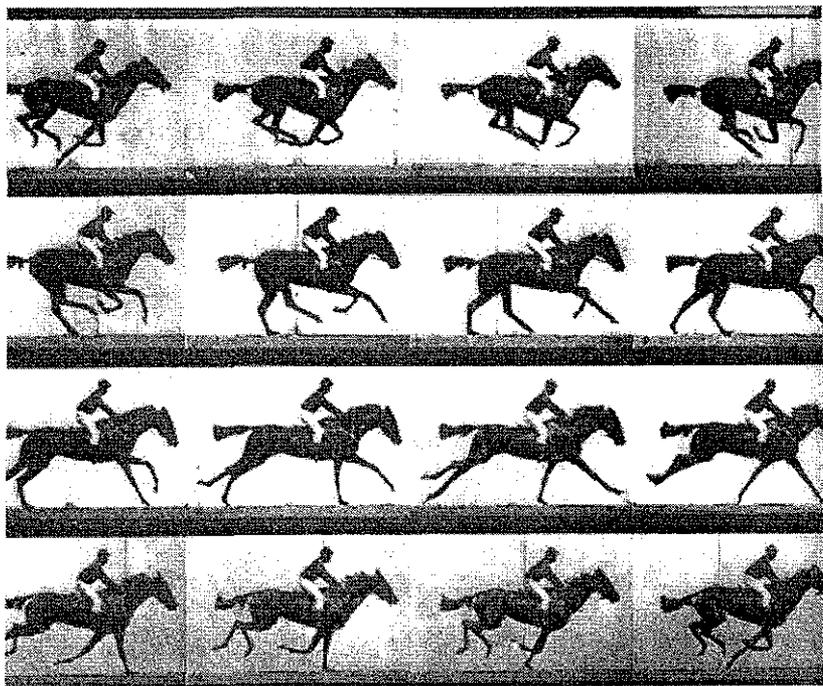
TEJIS CON
FALLA DE ORIGEN



1 - "Laocoonte" griego, época clásica
(punctum temporis)



2 - *El Temerario* (1825),
J. U. W. Turner



3 - *Caballos al galope* (1883-85). E. Muvbridge



4 - *Tres bailarinas rusas* (1898), Edgar Degas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

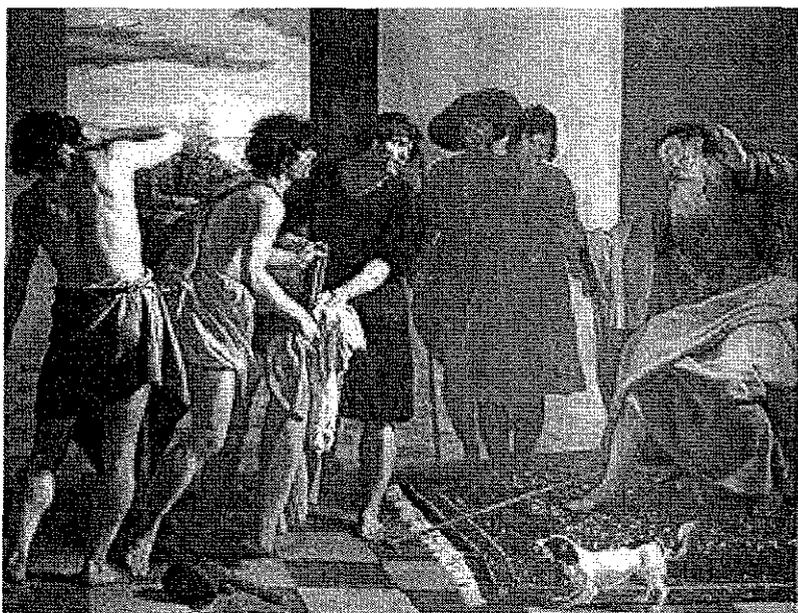


TEJIS CON
FALLA LE ORIGEN

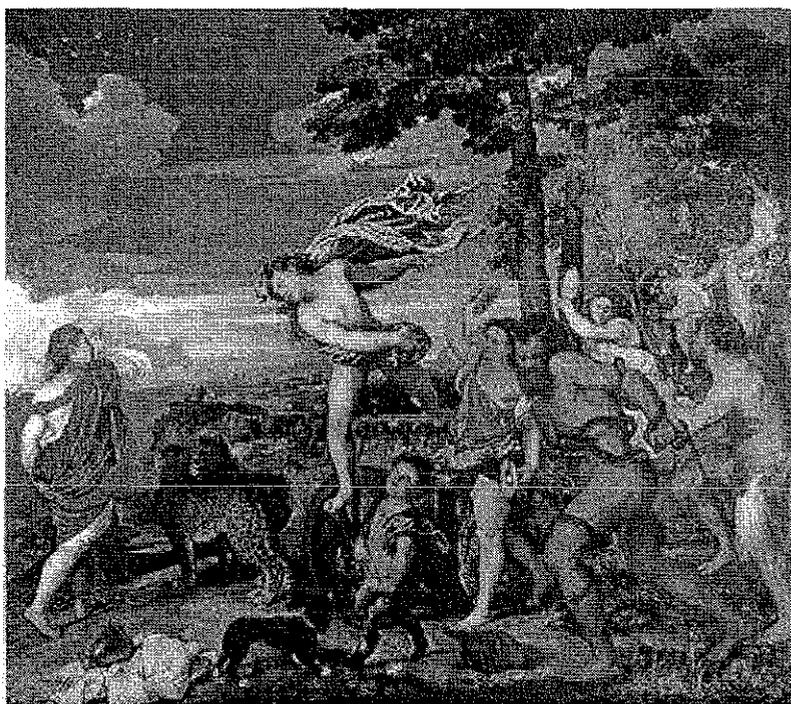
5.- *Jonás tragado por la ballena*
(1304 – 1306) Giotto.



6 - *Tata Jesucristo* (1926), Francisco Goitia (sinécdoque formal).

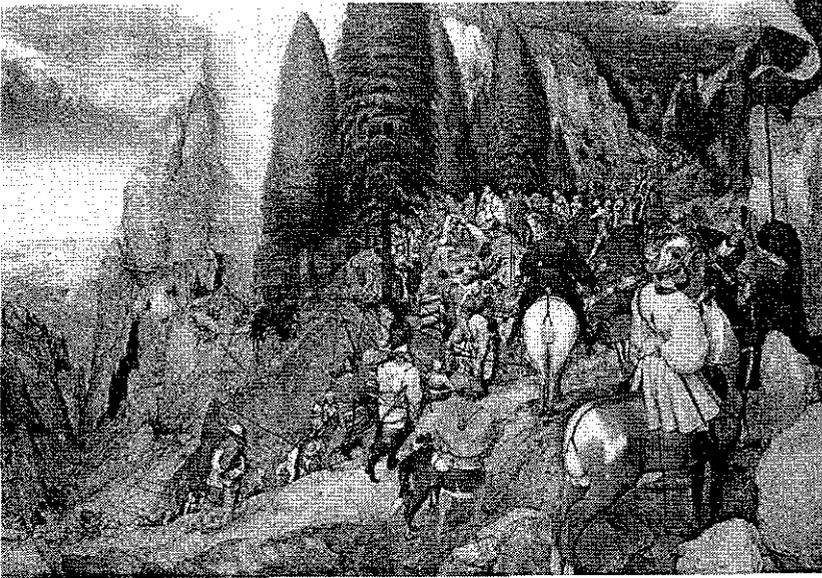


7 - *La tunica de José* (1630), Diego Velázquez



8 - *Baco y Adriana* (1522-1523), Tiziano (ej de estructura pictórica)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



9 - *Conversión de San Pablo* (1567). Pieter Bruegel



10.- *Los sueños del Hidalgo*
(1863), ilustración de
Gustav Doré para *El Quijote*

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Capítulo II

Cambio de paradigma, deslizamiento de una cultura textual hacia una cultura visual

Durante mucho tiempo se privilegia en pintura el género histórico por encima de otros y en particular se le da un lugar especial a la exposición clara de significados esencialmente literarios sobre otras posibilidades. Así, por ejemplo, Svetlana Alpers (1976, 16) nos indica que desde su punto de vista, *ut pictura poesis* es un argumento no pensando en la poesía pictórica sino más bien en la pintura narrativa, y agrega que Lessing no se toma la molestia de aclarar cómo son las condiciones para que la pintura narre sin perder su fuerza descriptiva. Si consideramos, como ella sugiere, que la narración de temas era uno de los atractivos en la pintura renacentista¹, y que eran precisamente las pinturas “que decían algo” con base en los detalles más naturales las mejor apreciadas y convincentes, es casi imposible dejar de preguntarse ¿por qué, si tradicionalmente la pintura se había considerado como un medio espacial, no-verbal, era necesario que “hablara”? -Figs II 1, 2, 3- Para el artista renacentista era fundamental tener habilidades imitativas y éstas estaban ligadas a lo narrativo como fin; es algo que se les pedía a los pintores, “sugerir” evocaciones verbales narrativas, como lo podemos apreciar en las críticas de Giorgio Vasari²: muestra

¹... When we read sixteenth-century descriptions of paintings, such as the numerous ones in Vasari's *Lives of the Painters*, we find a casual mixture of praise for imitative details and a reading of the expressive gestures and expressions of the figures who tell the tale” (ibid. P. 17)

² Giorgio Vasari nació en Arezzo, Italia. Desde muy joven se inclina hacia el estudio y contemplación del arte. Más adelante, se forma como artista pintor y se interesa por la pintura en general y por el desempeño de otros artistas contemporáneos suyos: de sus investigaciones, a mediados del siglo XVI nace el libro *Vidas de los Artistas*, considerado como el primer intento formal de crítica de arte. Vasari contempla el nuevo papel del artista en la sociedad renacentista, dirigiéndose paulatinamente al ejercicio de una profesión independiente. (Cf. capítulo sobre Giorgione en la edición de Penguin books de 1968 p. 272)

desesperación ante las pinturas de Giorgione porque no sabe qué representan. no puede leer la acción y por lo tanto no son susceptibles de ecfrafrasis³

En la pintura, las escenas bíblicas con mujeres llorando, hombres en acción luchando, niños enfermos. se habían convertido durante esa época en lo que los críticos se referían como lo más elevado en narrativa pictórica; Leonardo en su *Ultima Cena* -Fig II 4- nos muestra un ejemplo de la imitación como base de la cuestión narrativa: en todos los rostros encontramos expresiones bien de amor. de angustia, o de desconcierto; gestos reforzados por detalles pequeños como la dirección de las miradas, la posición de las manos, la postura del cuerpo que incluía la ropa, el diseño del atuendo, su color. su textura. las formas de sus pliegues, que mucho podían indicar de la actitud orgullosa y elevada o humilde y replegada de su poseedor, la cercanía o lejanía de unos personajes con otros, bien en actitud de apertura y solidaridad hacia los demás o de recelo y desconfianza. Era posible decodificar estos signos con relativa facilidad que representaban un atractivo para el espectador, ya que podía establecer una relación directa con la obra de arte visual, que se le volvía inteligible ante sus ojos

La crítica de arte que nace en el Renacimiento debe interpretar las pinturas por el tema, verbalizar las acciones y las posturas, hablar de lo que ve a simple vista. Inaugura así una tradición que se consolida con los estudios de Panofsky sobre iconografía⁴ (estudio de

³ Ecfrafrasis en tanto uno de los ejercicios retóricos más elaborados en poesía para describir obras de arte

⁴ La iconografía es el estudio del significado de las imágenes. Se extiende desde las instancias más específicas como los atributos con los que identificar a las figuras desde la mitología clásica o la doctrina cristiana hasta lo más general, como por ejemplo el significado que una composición en particular tiene para toda una cultura. Los estudios de Panofsky (1892-1968) le han dado a la iconografía un nuevo status que va más allá de ser una materia auxiliar para la historia del arte y la convierten en un instrumento relacionado con la teoría del signo y por tanto con la semiótica. La iconología es un nivel de significación de la iconografía menos específico, menos obvio y más intrínseco. requiere para su análisis conocimiento especializado para entender las redes simbólicas en las que se inserta el significado de la obra en su totalidad. La iconología no consiste por tanto, en averiguar quiénes son los personajes o qué lugar, fruta o flor vemos representado. la iconología

los temas) e iconología, (estudio de los símbolos pictóricos) aspectos teóricos que orientan la apreciación pictórica durante mucho tiempo. Como lo podemos deducir, en la pintura figurativa es fundamental el papel que juega el espectador para entender el tema de la obra de arte, que por otro lado, representa una intervención deseada por el artista que crea su obra teniendo al receptor en su mente y colabora con él para su comprensión. Indirectamente, Aristóteles expone en su teoría sobre la catarsis la particularidad de modelo que tiene la mimesis trágica. El desencadenamiento de emociones de terror y de compasión con sus efectos anexos de implicación y distanciamiento sólo es posible cuando el espectador tiene conciencia de que asiste a un *simulacro verosímil* de acontecimientos reales y no a una acción verdadera de la realidad. Al emerger como modelo, el texto realista facilita la identificación con la referencia textual y su adhesión emocional, pero también asegura una distancia de riesgo personal propio y de experimentar sentimientos de amargura y conmiseración por desventuras de personas reales (García Berrio y Hernández 1988a)

En este proceso de reconocimiento, de decodificación de signos, es un gran apoyo el análisis que la crítica artística ha ofrecido desde la época de Vasari hasta nuestros días, sobre todo porque funciona como un complemento a la relación directa y recíproca que se establece entre obra y espectador y aglutina la interpretación en aspectos temáticos concretos.

Este tipo de manifestación artística, de enlace entre obra y público, pertenecía a una cultura textual que predominaba en el sur de Italia desde el Renacimiento y que requería, como hemos visto, acentuar la dimensión narrativa de la pintura, anteponerla a los valores plásticos, y así al contar una historia lo que hacía mejor era reafirmar en el

de un retrato, por ejemplo, es la pose, el vestido y los significados sociales o psicológicos que se le puedan atribuir a la figura (Cf. E. Ferne (comp.) *Art History and its Methods* p. 345)

espectador la historia textual que funcionaba como un hipotexto⁵ Cualquier narrativa visual solamente era efectiva, en ese momento, cuando tenía su fuente textual junto, como lo podemos apreciar en los textos ilustrados en que palabra e imagen siempre encuentran un equilibrio de expresión. La imagen apoyada en un texto contribuía a unificar el sentido.

Ahora bien, “modernismo” es el nombre que se usa para marcar el rompimiento con una tradición textual y para denominar el momento en que sucede el giro hacia la independencia de las dos artes en busca de su propia especificidad y particularidad. Aparece un nuevo modelo de acción retórica y de expresividad que no dependerá más de intentos por significar y decodificar significados. La retórica se volverá un apoyo únicamente para el sentido, de la misma manera que el color será un componente del diseño. Desde este nuevo punto de vista la retórica se entiende no en términos literarios ni de significado pictórico sino como recurso que se dirige a la presentación expresiva. Más adelante estas nociones de literal y retórico son reinventadas diferentemente en la separación de las artes lo mismo otras nociones clave como tiempo y significado, palabra y figura, color y diseño (Melville y Readings, 1995, 10). Como un trabajo de reinención constante, el modernismo aparece como una lucha perenne por encontrar, entre la literatura y el arte, los términos más adecuados de traslación de las dos maneras posibles: con y entre las artes; el giro, a la vez que genera un fuerte impulso hacia la reintegración, también se encamina hacia el incremento de lo propio esencial como lo veremos más adelante.

Fácilmente se puede constatar el comienzo de esta autonomía siguiendo la huella que deja la pintura en el siglo XIX. Inmersa dentro de un movimiento de repliegue sobre sus

⁵ G. Genette en su modelo de transtextualidad (Palimpsestes, 1982, 13), establece que todo discurso es un tejido de otros discursos sociales ya sea por postura ideológica o por ciertas formas que marcan la presencia del otro. La relación hipertextual se da entre dos textos al mismo nivel A y B: el texto presente es el hipertexto y el texto anterior es el hipotexto.

mismas instancias pictóricas, intenta desembarazarse de todo aquello que aparezca como no-pictórico y en su esfuerzo por liberarse de la tutela literaria llega al punto de “sustraerse de todo aquello que la predisponga al lenguaje a su núcleo verbalizable, descriptible” (Mavrakis, 1998). Lo que se logra con esto es establecer una disimetría sin precedentes entre escritores y pintores: es la época en que la literatura siente una gran nostalgia por la pintura que ha dejado de lado los tratamientos literarios. Lo que resulta de la declinación de la pintura de género histórico, de la “emancipación” de la pintura respecto a la literatura con géneros no narrativos más aptos a favorecer la aprehensión del mundo “aquí y ahora”, en su materialidad ontológica y en su “presencia”, es mostrar que para los pintores la doctrina de la “ut pictura poesis” que le permite a su arte adquirir cartas de nobleza alineándose bajo los criterios de la literatura, ya no tiene razón de ser. La pintura inicia un camino sobre la base de la percepción visual, su experimentación y plasmación en el lienzo; ahora es el “cómo” se realiza la obra lo que adquiere un primer plano.

En este punto, todos los esfuerzos de Lessing por establecer una reglamentación que respete las fronteras entre las artes -ya que la literatura, según él, era superior a su hermana gemela y era preferible no intentar mezclas-, tienen el impacto de una prohibición y como tal, no es bien recibida por los escritores que la consideran una impertinencia y una amputación a su trabajo y no se resignan a la limitación. Si bien los escritores admiten que el tratamiento de lo visible no sea realizado completamente bajo sus medios, no creen que esa labor se la deban dejar como exclusiva a los pintores. Durante el siglo posterior a Lessing hay ejemplos de que la sentencia no se admite, lo que se refleja en una literatura descriptiva, llena de referencias pictóricas de ecfrasis de todo género, lo que para muchos representa un objeto de preocupación (Vouilloux, 1994). Sin embargo, el escritor rebelde no las tiene todas consigo; un gran enigma es para él confrontarse con otro tipo de pintura

que elude la descripción verbal y que es otra forma de representación pictórica realista que se abre paso en el siglo XVII al norte de Europa y más tarde en el siglo XIX en Francia. Como forma de representación lo que persigue es hacer un énfasis en la descripción caracterizada por la suspensión de la acción narrativa. En esta modalidad pictórica definida como pintura descriptiva, no hay signos que comuniquen los estados de ánimo ni tampoco grandes detalles del contexto. Así, por ejemplo, en el caso de Vermeer, su pintura es una estrategia para representar un mundo ficticio buscando maneras diferentes a las narrativas; para él es una forma de experimentar con las posibilidades del medio. Este artista intenta atraer al espectador por medio de un enlace directo, esto es, tratando de que reconozca su propia vida cotidiana en los personajes representados, revirtiendo así las convenciones de su época al ocuparse de pintar a la “gente común” en situaciones diarias, sencillas y diferentes a las de los personajes célebres narrados bajo las premisas de una anécdota. Por otra parte, también en España encontramos este tipo de pintura descriptiva en lo que podríamos ubicar como un caso aislado, igualmente representativo e importante en la figura de Velázquez, pintor de la Corte (cabe mencionarlo aquí porque una obra suya con estas características, el retrato del Papa *Inocencio X*, es traspuesto en ecfrasis por Henry James, como veremos más adelante y tiene valor simbólico dentro de la novela *Daisy Miller*). Por ejemplo, en su obra *El Aguador* los personajes comparten un tono serio, solemne y contemplativo, muy a la manera de otros pintores como Caravaggio y Rembrandt que muestran su preocupación por la representación en sí misma y establecen paralelos con las mismas intenciones de los artistas holandeses: Vermeer a la cabeza. Velázquez como retratista explora en la profundidad, en mostrar lo inexpresable. Su propuesta estética está basada en el interés que suscita la manera en que los temas se representan y eso es lo que motiva ver sus cuadros.

Revierte el principio albertiano, y en lugar de que el artista encuadre el mundo para pintarlo, el mundo produce su propia imagen sin necesidad de marco

En estos pintores, la realización pictórica de una situación y un momento específicos adquiere fuerza de presencia y expresión. Su efecto es eminentemente teatral, en donde en gran medida los artistas son escenógrafos de la luz, como lo podemos verificar también en el caso de Rembrandt. Pero además, la pintura holandesa, a la cabeza, facilita la integración de los descubrimientos de la Física, en particular de la óptica de la época, como lo podemos comprobar en el minucioso trabajo de los pintores holandeses preocupados por el detalle y la luz que proviene de los objetos más que de la luz emanando del ojo del espectador cuando explora los objetos. Es un estilo de pintura que continúa dentro de una tradición antropocéntrica y abre paso a las teorías de Kepler, en donde se contempla la visión como un simple aparato de recepción de la imagen en el fondo del ojo (Louvel, 1998). Como técnica experimental, la pintura holandesa registra el mundo como imagen en el fondo de la retina y es lo que Kepler llama "pictura", a diferencia del modelo albertiano, que somete la representación a un cuadro, a una ventana abierta sobre la representación. Esta manera de pintar se caracteriza por la autonomía del sujeto frente al espectador que ya no se pone cara a cara del punto de fuga en la dirección impuesta por la perspectiva para apreciar el cuadro. La perspectiva en un punto de fuga implica una tiranía para observar el cuadro desde un punto de vista ideal, único, encuadrado y ordenado en una mirada fija, para que la imagen ofrezca la vista de su plenitud y constancia, y es un hecho artístico común en la tradición italiana. Pintura como la de Vermeer -Figs. II. 5, 6-, sustituye esa mirada única por una mayor libertad de mirar los paisajes y escenas diversas desde puntos un poco más lejos o un poco más cerca y desde formas más amplias o más circunscritas que sugieren la

movilidad del observador y su posibilidad de “revisar” la tela desde todos los ángulos que la representación permite (Arnheim, 1989)

La pintura holandesa es sin duda una lección de óptica pero también de estética. En ella existe ya un principio de polisemia, característica del arte moderno, y se abre la posibilidad a interpretaciones más variadas que se suscitan por la relación de observación entre el espectador y el cuadro en su multiplicidad de imágenes. Esto representa un atractivo enorme para los escritores por la cantidad de sugerencias visuales que refieren a símbolos y conceptos abstractos. Por ejemplo, al examinar el cuadro *La Boda de los Arnolfini* de Van Eyck -Fig II 7-, podemos notar que en principio representa un retrato de dos personas como un reflejo de su identidad física y de su intimidad; sin embargo, es más que eso, contiene una trama de símbolos cristianos. Esta red semántica con base en signos icónicos la construye el pintor, pensando en que el contemplador es capaz de reconocer y hacer una lectura del cuadro con facilidad. Esto a veces no es posible porque con el paso del tiempo el significado simbólico se vuelve hermético. La iconología de Panofsky identifica esta red como una instancia que denomina “símbolos disfrazados”. Así un acontecimiento íntimo como éste se convierte en una escena que contiene significados relevantes que es necesario descifrar. Estos significados se obtienen de la relación entre los objetos representados de los cuales son muy importantes los pequeños detalles que comunican algo fundamental de la vida de las gentes en esa época: el pacto matrimonial que se establece en privado y envuelve el cuadro dentro de una atmósfera espiritual, en la que el diminuto perro significa fidelidad, la naranja en la ventana alude a la prosperidad y a la fecundidad y el espejo, como reflejo de la interioridad, enfatiza la intimidad que anuncia a su vez la próxima maternidad (Alpers, 1976). La red simbólica que connota un mensaje diferente de un simple retrato se articula en detalles periféricos que le dan a la obra una carga expresiva fundamental y

contribuyen a mover la mirada de un lado hacia el otro en una suerte de reencuentro con la pintura

Son cuadros que requieren ser interpretados tomando en cuenta la insistencia de Gombrich (1979) de que en arte “existen convenciones que es necesario aprender para interpretar un cuadro”. Sin duda la pintura holandesa del siglo XVII es una pintura exigente, que más que aludir a la competencia literaria del contemplador necesita para ser comprendida un “ojo atento”, que sea capaz, primero que nada, de prestar atención a la imagen, de entender la claridad y detalle que el artista presenta y captar lo importante que es la superficie pictórica; de qué manera sobresalen las habilidades técnicas desplegadas ahí, la forma de su belleza, su inmediatez visual y sobre todo ver que en su mudez existe una fuente de fuerza y placer y no una incapacidad. Este tipo de pintura, como lo vimos en el ejemplo de Van Eyck, no se puede describir buscando el conocimiento de sus fuentes literarias, ni de sus temas o conceptos que permitan un análisis iconográfico de sus imágenes; su poder descriptivo se debe contemplar en la manera como estos pintores resuelven ser descriptivos sin enfatizar la superficie, -lo esperado en la pintura- sino más bien borrando esa superficie con pintura y pincel. Lo nuevo que se revela es un tipo de profundidad pictórica que deja ver una profundidad psicológica sin igual.

Lo importante, como lo resalta Alpers en *El Arte de Describir*, es que la pintura holandesa corresponde a una cultura visual, apunta hacia la imagen visual como emblema de sí misma. El signo icónico, tal como se representa en la pintura descriptiva, cumple un papel de gran utilidad para el escritor como manifestación y enseñanza de la representación de lo visible. Podemos afirmar que estos pintores enseñan a ver a los escritores y ejercen su influencia por la selección del detalle, lo que significa encontrar nuevas fórmulas para acercarse a los objetos visuales. No es entonces por casualidad que en el siglo XIX se valore

el impacto de la pintura descriptiva, y los “maestros de antes” franceses como, George de la Tour, Nicolás Poussin, Jean B. Chardin -Figs. II 9, 10, 11 y 12-, y holandeses sean redescubiertos⁶. Sus retratos, naturalezas muertas y paisajes aparecen en efecto más aptos para favorecer la aprehensión del mundo “aquí y ahora” en su materialidad ontológica, en su “presencia”. Estas cuestiones precisas de la pintura no pasan desapercibidas en los escritores, sobre todo porque a muchos de ellos este aspecto del conocimiento concreto de la realidad les fascina y los alienta, a su vez, a promover una evolución temática en la literatura que ya la pintura había iniciado al despegarse de contenidos históricos. Las nuevas circunstancias ponen al desnudo lo que a la literatura le está haciendo falta: desarrollar mejor la capacidad de dirigirse directamente al espíritu a través de imágenes materiales.

Otro argumento que tiene impacto en la representación literaria de lo visible lo constituye también el novedoso invento de la fotografía, que a partir de 1839 es ya capaz de imprimir una imagen en un material sensible a la luz. Una imagen que pareciera que duplica lo que el ojo ve, como una réplica de la imagen que se forma en la retina. Sabemos que esto es falso porque la fotografía no puede estar en lugar de la visión, ya que ésta no puede formularse, como dice Snyder (1980, 509), “sin referencias a maneras de atención enormemente variadas y complicadas; el producto de tal formulación será siempre relativo a algún propósito o a un conjunto de operaciones incorporadas a un propósito”⁷, con lo que quiere decir que la garantía que ofrece la imagen fotográfica no es mayor de la que puede ofrecer una imagen pictórica. Su significación no deriva de su capacidad de decir cosas sobre el mundo, es decir, de ser reflejo de la realidad; sin embargo, en sus inicios se aprecian

⁶ En 1842 *Thore-Burger* el gran investigador francés se queda fascinado ante “la Vista de Delft”; hecho que lo anima a descubrir y singularizar toda la obra de *Jan Vermeer*.

⁷ La traducción es nuestra.

sus cualidades imitativas y también el hecho de que continúa dando la idea de la representación enmarcada de una porción de espacio delimitado que refuerza la metáfora de la ventana iniciada en el Renacimiento. Podemos aseverar que la actividad conjugada de los pintores y los fotógrafos ha producido la conciencia en los observadores de que las imágenes significan porque son naturales, porque se relacionan con lo que representan de la misma manera en que la visión se relaciona con lo visto.

Aunque la lista de diferencias con la visión es grande y se resume en que no vemos las cosas de la manera como la fotografía nos las muestra, esto no impide que en cada fotografía persista la idea de que existe una conexión natural entre el objeto fotografiado y la imagen fotográfica. En este sentido la fotografía pide ser considerada como realista y así la hemos aceptado, a pesar de que falla en sustituir la experiencia visual, y es porque su representación se asemeja a la manera como se acostumbra representar a la naturaleza.

Desde el punto de vista epistémico, y esto es lo que llama la atención del escritor del siglo XIX, la introducción de la fotografía y sus productos forma parte del conjunto de imágenes visuales que produce la cultura, imágenes que sirven para dar información acerca del mundo y que son portadoras de conocimiento. Presente en ellas y de una manera esencial se encuentra lo simbólico como parte fundamental de nuestra relación con el mundo visual. Gombrich (1979) lo puntualiza muy bien al decir que la imagen tiene la función de asegurar y reforzar nuestra relación intelectual con el mundo, reafirmarla y precisarla, perfeccionarla y dominarla.

Por otra parte, desde mucho tiempo antes, campos del saber como el de la historia natural se inclinan hacia una tendencia por realzar lo visual sobre otras formas de aprehensión y conocimiento de lo real y así, al ordenar lo visible como un conjunto de conocimientos. Foucault (1966) explica que las ciencias solamente tomaban en cuenta

cuatro variables: la forma, el tamaño, la cantidad y la manera como se distribuyen las cosas en el espacio. Desde este "registro" científico de ordenación y comparación de elementos que inunda el discurso y contamina paralelamente a la descripción científica y literaria, muchos elementos, como el color y sus matices, el brillo, la textura, el movimiento y otros que podrían hacer que un objeto visual tuviera una catalogación formal más completa y efectiva, se consideran secundarios. La literatura comparte esta manera limitada de reportar lo visual y el necesario reajuste se inicia a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando la descripción como modalidad textual alcanza una fase distinta provocada sobre todo por la necesidad de precisión y detalle.

Una circunstancia importante se da en las artes después de 1850; se trata de un giro hacia un nuevo concepto de vida en el que juntos, pintores y poetas, abordan los problemas de la forma desde perspectivas que destacan los problemas sociológicos y revolucionarios. Diversos acontecimientos, como el nuevo clima espiritual en las grandes ciudades, su movimiento, su ritmo y su constante transformación, reclaman una respuesta artística para su representación más eficiente. En esa complejidad de la vida urbana, los artistas sienten la obsesión por lo psicológico y su expresión. Sin duda, el interés por lo contemporáneo lo invade todo; como consecuencia la descripción adquiere un papel primordial para explicar fenómenos sociales y toma una posición sobresaliente respecto de la narración (Hatzfeld, 1952). Desde el punto de vista estético, tanto la poesía como el arte buscan captar esas instantáneas de la vida que concentran la sensibilidad del momento; así se inician las pautas del Impresionismo (1860-1910) con su objetivo muy claro de estudiar la luz, el color y el movimiento y todo lo que hace posible plasmar en un lienzo la ilusión visual de realismo. De esta época, Courbet en la pintura y Flaubert en la literatura son ejemplos notables del acento descriptivo en sus obras realistas, cuya meta principal es no sólo designar las cosas

sino dotarlas de visibilidad. evocando la cualidad de la experiencia sensual. sugiriendo algo así como una aprehensión sensorial directa en la mente del lector de los objetos y lugares. Esta concentración en los matices cualitativos del mundo material, así como en las facultades perceptivas y afectivas capaces de captar esos matices representa un nuevo rumbo en la forma de la novela del siglo XIX.

A la luz de los estudios de Hamon (1993) sobre descripción nos damos cuenta de que en la novela del siglo XIX empieza una valoración del trabajo literario. sobre todo, de aquél en donde se revelan los rasgos estilísticos del autor, su conocimiento del mundo y su léxico apropiado. La descripción se vuelve, en palabras de Hamon, "le lieu textuel où s'est manifesté le plus visiblement le "travail" de l'auteur".

Una mayor habilidad para describir. mayor virtuosismo para señalar e incluir el mundo material de los escritores son razones importantes por las que. durante esta época, aflora la necesidad de apoyarse en eso "concreto" de la labor pictórica que, desde el punto de vista del escritor, se vislumbra como deseable pero a la vez inalcanzable. Al respecto se hacen continuas incursiones en el espacio de los pintores para probar las herramientas literarias al contacto con los cuadros, que muchas veces ya no se dejan "narrar", y ponen en entredicho los medios literarios tradicionales que se apropiaban de la visión de los pintores con toda inocencia en los tiempos de la *ut pictura poesis* clásica.

El desvío que separa las dos artes no concibe negar el lazo milenario y en evidencia insoluble. Decididamente ese lazo permite que el escritor obtenga apoyo para construir una nueva relación con la pintura además de poner una distancia con el fin de descubrir lo que ella es. o sea, aceptar que ella es "otro" respecto a la literatura y analizarla desde ese punto de vista: como una experiencia de laboratorio. No es fortuita la multiplicación en la literatura europea del siglo XIX desde Hoffmann a Wilde. de historias

de pintores y de cuadros (sobre todo retratos) (Mavrakis, 1998) El escritor como espectador debe usar frente a la pintura la competencia visual que posee (que sólo en una pequeña parte es específica para la pintura y usará con seguridad otros tipos de competencia que su sociedad tiene como los más importantes, como lo hemos advertido anteriormente) Su labor consistirá entonces en aprender a ver en conocer cómo son las maneras y modos de la actividad visual y su transformación en la representación pictórica y fotográfica, en la producción de imágenes. El propósito que animará al escritor a acercarse a las imágenes visuales tendrá, entre otros objetivos, el de averiguar de dónde provienen esas imágenes y cuáles son sus leyes. De esa exploración obtendrá claves para comprender mejor la situación de sí mismo en el mundo y así poderla expresar literariamente; deberá entender que la imagen, como producto de la actividad humana, no es un duplicado de la realidad externa sino que se enlaza con las actividades materiales e imaginativas y se une a los principios de cohesión del sistema, como es lo imaginario (González Ochoa 1997, 88). La pintura representa la concreción visual, punto de vista del artista pintor que se muestra en forma inmediata, de golpe, y en la que el espectador accede en la contemplación de la pintura de perspectiva a racionalizar su propia visión, y así lo mediato y lo inmediato están en alianza más allá de lo puramente visual. Aprender a ver el qué y el cómo en el arte se vuelve necesario para el escritor que quiere incursionar en lo que la poesía había hecho desde los griegos al utilizar la hipotiposis y la ecfrasis, pero ahora se busca también la descripción de una obra de arte con propósitos de integración a la estructura hermenéutica de la novela.

Algunos ejemplos literarios de esta época son notables, por ejemplo, en *L'Oeuvre* de Zola. Claude Lantier, en su personalidad de pintor, posee conocimientos estéticos que justifican sus declaraciones artísticas y lo convierten en un garante de lo verdadero al hacer

uso de un lenguaje técnico especializado para describir dentro de la novela. Sus comentarios y conclusiones establecen un sesgo hacia la crítica artística y evaluación del arte de fin de siglo, con lo que se definen claramente los propósitos de integración de las artes dentro de la narrativa, en el sentido de colaboración y mutuo apoyo. En el mismo caso se encuentra Frenhofer en la obra de Balzac *Le Chef d'œuvre inconnu* y desde luego Elstir en *La Recherche* de Proust. En todos los casos se busca no tanto atraer a los pintores a la literatura sino más bien establecer un diálogo con ellos y compartir el centro de los problemas artísticos.

Podemos ver entonces que si desde la representación lo que se intenta es dar la idea de la imagen visual y sus detalles, se vuelve necesario para el escritor tomar el riesgo de aventurarse en eso visible que se esconde y se repliega en sí mismo y que lo incita a buscar las condiciones que hagan posible la expresión verbal de los significados pictóricos ensamblados en puntos y líneas, superficies y volúmenes que caracteriza a una descripción pictórica y que incluye la experiencia vivida, la sensación recogida de la contemplación del cuadro. No es raro, entonces, que él cuestione al lenguaje como medio y los límites que presenta al elaborar un inventario de lo visible; además se debe confrontar con la complejidad del acto descriptivo y asirse a él como un recurso literario fundamental para su labor, entenderlo como un efecto del texto con una misión esencial: incorporar en la literatura un esfuerzo por abrir un espacio en la sucesividad narrativa, crear mediante la ecfrasis una “ilusión espacial”.

Trabajo difícil para el escritor, puesto que la descripción ha sido un recurso mal apreciado durante mucho tiempo debido a que se percibe como sinónimo de digresión y sin una verdadera posición teórica, como no sea la de subordinación a la narrativa. En el papel de una cajita de herramientas que favorece la extensión del texto, su “amplificación”, la

descripción no se aprovecha. Durante mucho tiempo la oposición narración/descripción ha sido una realidad que impone una postura negativa; la descripción se convierte en una práctica textual limitada que se debe controlar para que no se vuelva excesiva y amenace de “golpe de estado” al relato narrativo que se considera lo más importante (Louvel, 1998). Por lo mismo, pende sobre ella un enorme recelo que se manifiesta en la advertencia de prudencia al tratar de incluirla en cualquier relato. Las reflexiones de Lessing colaboran para obstruir su utilización; desde su punto de vista sólo son eficientes las descripciones narradas que aparecen en los poemas homéricos en donde el tiempo de la aventura es el mismo que el tiempo de la lectura, o sea que los objetos van apareciendo simultáneamente a las acciones y así lo paradigmático de la lista se funde a lo sintagmático de la narración sin detener el tiempo de la lectura (Vouilloux, 1994). En efecto, para Lessing, como para muchos otros, Homero acierta en la descripción en acción; su estilo es preciso en la selección de datos y en la expresión directa y ágil, la descripción del “escudo de Aquiles” en la *Iliada*, es un ejemplo supremo, un modelo puesto que se crea un híbrido entre narración/descripción y al revés. Lo que hace Homero es emplear una descripción por imágenes al poner en acción aquello que describe, en la misma manera en que funciona una secuencia cinematográfica.

Hamon (1993) puntualiza en el hecho de que la descripción como conector intersemiótico entre lo figurativo y lo visual, introduce en la narrativa una dimensión que asume funciones narrativas valiosas sin dejar a un lado su estética del suspenso cuando hace composiciones en *tableaux*, *tranches de vie*, *scènes*; formas que cumplen un papel importante en la producción de los textos realistas y naturalistas de Flaubert, Balzac, Zola y los Goncourt entre los iniciadores de estas tendencias en el siglo XIX. Para ellos es fundamental ubicar al ser humano en su medio rodeado de las cosas que intervienen en su vida, y de ahí que se vuelva necesario describir para dar una idea más apegada de lo real; al

mismo tiempo que se neutraliza lo falso. se busca el efecto de verdad para lo cual la representación exige tomar de la realidad auténticos "recortes de vida" en donde se privilegia lo visual: objetos y detalles son un artificio del lenguaje. mediatización para crear convenciones. normas que produzcan ese efecto de realidad articulando el discurso en un *como si*: como si lo narrado en verdad hubiera ocurrido pasando por la objetividad de un descriptor creíble. confiable

Como práctica textual. la descripción es imprescindible desde muchos puntos de vista; resalta como conector inter-semiológico entre textos o entre textos e imágenes y además, en sí misma. como un "cuadro". por sus cualidades descriptivas-pictóricas. tiene la capacidad de servir de inspiración y de modelo para otros artistas: algunos pintores utilizan la descripción como punto de partida para crear un cuadro. En este sentido el mérito que tiene y que constituye su piedra de toque es su capacidad de lograr un efecto de realidad; efecto que en muchos sentidos lleva al lector a pensar que existe fidelidad con la realidad. sin embargo, es una "ilusión referencial" que incorpora en el texto objetos seleccionados, que tienen relaciones significantes entre sí y fuera del texto, y le confieren sentido de concordancia al universo diegético en el caso de la novela realista, al establecer un contrato de inteligibilidad con el lector. Esto es posible porque la descripción no indica simplemente un objeto, sino que lo presenta en cierta forma *visible* dando cuenta de sus propiedades y de sus circunstancias destacables. estableciendo un lazo entre lo pictórico y lo visual al convertir los temas en figuras. Describir se vuelve un procedimiento para "hacer ver y hacer creer", es hacer creer que uno ve. que uno siente, que uno toca. que uno siente envidia. "que uno es como los pájaros que creen que las uvas pintadas por Zeuxis son reales"

Es importante tomar en cuenta que desde el punto de vista del realismo. Barthes (1982) nos incita a reconocer que en toda descripción la anotación de detalles que

parecieran “inútiles”, se vuelven notables dentro de la estructura del relato; aún por insignificantes que sean tienen una significación referencial que ayuda a connotar la atmósfera del relato, y como él lo remarca: si el efecto de realidad solamente se logra por los pequeños detalles que acompañan la narración de acciones, se vuelven indispensables. Para estos escritores y sus sucesores, la descripción constituye una forma del desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico o el lugar en donde se concentran los valores simbólicos del relato. En ese caso, muchos teóricos coinciden en que saltarse las “descripciones por sentirlas demasiado pesadas” implicaría suprimir la densidad realista de un texto y su eminente carácter social reduciéndolo a una secuencia de aventuras.

Esta manera de apreciar el detalle como valioso recurso literario, colabora para que a fines del siglo XIX, una descripción significativa reemplace a una descripción ornamental. Flaubert señala este nuevo punto de vista cuando se refiere a la producción de su novela *Madame Bovary* y expone con claridad que no existe en el texto ninguna descripción aislada, gratuita; “todas sirven a mis personajes y tienen una influencia lejana o inmediata sobre la acción” (*Vid* correspondencia de Flaubert con su amiga Louise Colet)

La lectura de un relato no significa para Barthes, solamente perseguir con la vista hacia dónde desembocará la historia; él puntualiza que también es necesario reconocer estadios, proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo” narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro (estructura del relato). Por tanto, en el orden del discurso, las descripciones son básicas como elementos de la obra que entran en relación con otros elementos y forman redes de sentido. Descripción y narración dejan de ser opuestos porque están en interacción perpetua. Hamon (1993, 92) insiste en señalar que siempre hay de lo narrativo en lo descriptivo y a la inversa. Narratólogos como Chatman (1980, 119) han

razonado sobre la manera más correcta y comprensiva de entender que la descripción se asienta en la estructura temporal: la narrativa requiere una ordenación del tiempo doble e independiente. la línea del tiempo en la historia y en el discurso. Lo que sucede en la descripción es que la línea del tiempo en la historia se interrumpe; los sucesos se paran aunque nuestra lectura o tiempo del discurso continúa y tanto personajes como elementos que les sirven de *escenario* se convierten en un *tableau vivant* (tengamos esto muy presente cuando más adelante profundicemos en el término *iconotexto* como una fusión igualitaria)

Cuando un escritor introduce en su trabajo novelístico la descripción de una obra de arte, de alguna forma comparte la actividad del historiador del arte: hacer que el lector complemente su trabajo imaginativo con símbolos visuales que le permitan ampliar su paradigma de significados. Es por eso que dentro de lo descriptivo se va cavando un nicho singular que define a la descripción pictórica en relación con la literatura. no solamente desde el punto de vista de lo que constituye la descripción de una obra de arte sino, lo más importante, tomando en cuenta criterios narratológicos y lingüísticos

La obra híbrida que se crea al integrar la imagen visual en el texto está relacionada en este momento con la visión quebrantada, perturbada de fin de siglo, la cual desemboca en las consecuencias que aparecen a principios del siglo XX como son la dislocación del ver y del sentir en la escritura, influenciada por los descubrimientos científicos: psicoanalíticos, genéticos, amén de los cambios sociales e históricos que van modificando la visión de un mundo estable. Cuando pasan por el filtro racional y sensorial humano, esas visiones y percepciones de un mundo en conflicto. en convulsión pero también en transición, persiguen ordenar el caos y los artistas no tienen frente a sí otra elección más que escribir o pintar, creando su propio cosmos. organizando el mundo a su manera. Para Wendy Steiner (1982. 5) el arte es revelador de una época. de eso que es esencial. en la selección de un género. de

una estética para un artista; por eso la manera en como los creadores enfrentan el diálogo entre las dos artes se convertirá en un testimonio del “espíritu de la época” o bien en lo que Mario Praz llama como *ductus*, la “escritura de una época” En este momento histórico de cambio de siglo. que es sobre todo de desconcierto y de adaptación, se puede observar un rasgo persistente en hacer uso de un lenguaje figurado en utilizar, con frecuencia, metáforas para dar cuenta de una realidad, de una experiencia, metáforas cuya fuente proviene principalmente de lo visual y que ayudan a reevaluar la teoría literaria en tanto que episteme (como conocimiento) y como un medio eficiente para aprehender por un lado y rendir cuenta por otro, de lo real y de lo conceptual con gran plasticidad.

En este renglón no debemos dejar de mencionar un hecho decisivo para la estética del arte de fin de siglo y principios del nuevo como es la idea de las correspondencias sensoriales y afectivas entre seres y cosas. Estas correspondencias tienen eco literario y poético en sonetos de Baudelaire y Rimbaud y dejan ver sus preferencias mentales por “la sinuosidad o las redondeces lánguidas, afeminadas; la regularidad, la simetría, los ángulos agudos, las asperezas; las superficies rugosas o pulidas” (Castagnino 1987, 192). Esto inicia una tendencia en la literatura que intenta ir más allá de la significación de los vocablos y despertar en el lector iniciado sugerencias de color, de movimiento, oscuras asociaciones, símbolos sutiles, efectos fundados en la correspondencia de distintas sensaciones que sin duda desembocan en la oscilación infinita entre lo visible y lo legible y su conformación *iconotextual* lograda mediante el recurso retórico de la *ecfrasis*.

2.1 Descripción pictórica, *ecfrasis crítica*.

La descripción pictórica es lo que de alguna manera le da continuidad a la */// pictura poesis*, que define una conceptualización de la mimesis y del pensamiento en

imagen. Asimilado en un sentido amplio, lo pictórico o bien lo icónico corresponden a un concepto de imagen, o sea, a la forma que puede abarcar diversas expresiones como pintura, dibujo, grabado y fotografía y que son un recurso utilizado con frecuencia dentro de los textos narrativos, desde muy diversas maneras y propósitos. Examinar en retrospectiva esos momentos nos permite plantear el símil humanístico *ut pictura poesis* como definitivo para demostrar, contra corriente, que la poeticidad se sustenta en principios universales buscados en la realidad constatable del comportamiento antropológico, simbólico y pulsional de la imaginación, como lo vimos en el primer capítulo, y que sirve aquí para constatar que las imágenes artísticas, en la confluencia de movimientos y tendencias del arte de fin de siglo XIX, representan un impulso hacia el descubrimiento y comunicación de la alteridad y se vuelven tan importantes como su contraparte, los conceptos intelectuales y sensibles que se derivan del oficio literario.

La evolución en los usos y funciones de la ecfrasis da cuenta de un proceso, por el cual, logra el rescate de sus restricciones retóricas. La nueva valoración y reafirmación como recurso literario se sustenta, en buena parte, en las reflexiones y aportaciones sobre la escritura artística que desde la historia del arte realizan teóricos como Svetlana Alpers; ella revisa la situación de la ecfrasis en la actualidad y estudia la función de la crítica artística en artículos como “*Ekphrasis and Aesthetics Attitudes in Vasari’s Lives*”, publicado en 1960. En este ensayo se favorece que el término se acuñe como un neologismo sin dejar de lado las bases retóricas y poéticas que tiene como base de la apreciación del arte en el mundo griego. Posteriormente, la descripción de una obra de arte, como parte de un comentario artístico y estético, se convierte en lo que Fort (1996, 62), como ya dijimos, denomina “ecfrasis crítica” en referencia al trabajo que los críticos de arte, desde el Renacimiento hasta nuestros días, han ejercido.

La descripción pictórica que desde la historia del arte se lleva a cabo, tiene la función de lograr una mejor visibilidad de la obra de arte. Parte de la premisa de que la mirada no es algo dado y, por tanto, la descripción no es el resultado del ejercicio de la mirada, sino al contrario: al esforzarse por describir se termina por ver bien (Recht, 1998). En el trabajo de movilizar conjuntamente las facultades visuales y la capacidad de encontrar un equivalente lingüístico a las formas plásticas, la obra de arte se convierte en un objeto de conocimiento; el análisis pictórico sólo es posible cuando es traducido en palabras puesto que, como lo expone Grabar (1972, 565) existe una paradoja a la hora de definir “los modos” de representación visuales y literarios: “It is as though the abstract possibilities of language lead in literature to concretely definable subjects and images, while the concrete elements perceived visually lead to a definition of the arts in abstract modal terms”

Al iniciar la descripción de una pintura narrativa se toma en cuenta “un momento” preciso de una historia detenida entre el “antes” y el “después” del relato; tal y como vimos en el estudio sobre la temporalidad en el arte y también en la ilustración de obras literarias y como posteriormente lo analizaremos en Huysmans y Proust. Para comprender el sentido, es necesario activar dentro de la descripción la historia completa, o lo que es lo mismo, la trama narrativa. El cuadro no se haría inteligible si la ecfraesis solamente transcribiera los “cuerpos en el espacio” tal como Lessing dice que la obra de arte es.

Esta manera de describir tiene que ver con el concepto de iconografía de Panofsky en donde, para desarrollar el tema artístico que la obra singular tiene, pasa del nivel descriptivo al nivel narrativo para que la interpretación iconográfica sea viable. Como vemos, al final es una mezcla de las dos modalidades lo que permite dar cuenta de una obra de arte: describir narrando. Cualquier ecfraesis se ordena con una finalidad que siempre está determinada por la intención del sujeto que describe; por ejemplo, existen diferencias entre

la descripción que hace un sociólogo de un cuadro de Van Gogh y la descripción del mismo cuadro que hace un escritor. Al considerar que los aspectos formales y de contenido de una obra están intrínsecamente relacionados, una interpretación bajo los términos de una secuencia narrativa, señalará la subjetividad del descriptor como un elemento que no tarda en aflorar. Al respecto Goodman (1976) señala que por el hecho de que no disponemos de un sistema notacional como el de la música o el del cine, la descripción se estructura en partes que no dependen de la obra sino que atienden a las finalidades planeadas por quien describe.

Cuando la ecfrafrasis da cuenta del estrato de la narración secundaria -iconográfica- en función de la significación intrínseca -iconológica-, cubre una intención explicativa y en los casos en que se exponen los medios formales por los que se transmite la parte iconográfica existe un propósito analítico (que es el que tiene tendencia a extenderse en Francia desde la segunda mitad del siglo XVII). La ecfrafrasis que se pretende crítica se conceptualiza como un mapa visual de la obra de arte, se obliga a conducirse en ciertos parámetros, debe seleccionar qué es importante ver primero y qué después y cómo en conjunto con otros elementos, debe lograr sintetizar una expresión estética y un campo simbólico. La primera dificultad a la que se enfrenta la descripción de un cuadro es transformar la extensión espacial en temporal; con ello se vuelve patente la dependencia de la descripción hacia un vocabulario eficiente para nombrar las partes y los aspectos de la pintura y se utiliza también un lenguaje especializado que los teóricos han definido en su confrontación con los problemas artísticos (Recht, 1998).

Lo importante para el ejercicio ecfrafrástico es su necesidad de nombrar los diferentes niveles de visibilidad, clasificarlos y ordenarlos conforme a una jerarquía. El orden de la descripción debe seguir el orden que el pintor ha seleccionado en la realización de su

composición para que la concordancia se extienda a lo largo de la descripción. En la mayor parte de los casos la ecfrasis se desarrolla partiendo de lo general y continua después explorando en lo particular, pero también se vuelve independiente de aquello que el pintor intencionalmente privilegia. Esto es porque la objetividad de la descripción no existe más que en su intención primera, ya lo hemos dicho, y es un punto que quisiéramos explorar con más detalle, ya que deriva en aspectos importantes de la ecfrasis artística. Tomemos un ejemplo: para el tema que Miguel Ángel despliega en el cuadro titulado *La Conversión de San Pablo* hay una referencia bíblica que dice: “Y en su trayecto, llegó cerca de Damasco; y de repente una luz que venía del cielo brilló alrededor de él: Él cayó al suelo y oyó una voz que le decía: Saúl, Saúl ¿por qué me persigues?” (Los Hechos 9: 3-4)

Vasari, en la ecfrasis que hace del cuadro, lo cuenta como sigue: “Pablo, con miedo y asombro, se ha caído de su caballo... rodeado por soldados encargados de levantarlo, mientras otros se van en variadas y hermosas actitudes, aterrorizados por la voz y Gloria de Cristo, y un huidizo caballo arrastra al hombre que trata de retenerlo” (Vasari, 144).

Carrier (1987), al examinar el texto de Vasari, nota que existen modificaciones a la historia bíblica. Al recontar, el artista italiano hace una versión que incluye detalles que no se mencionan en las Escrituras y además, como lo podemos comprobar al observar el cuadro de Miguel Ángel, el texto crítico nombra la figura principal pero deja afuera la presencia de los ángeles que se ubican encima de Pablo y no aclara cuál es la posición de Pablo en relación con Cristo.

Freedberg (1975), crítico contemporáneo, describe lo que ve de manera diferente: “Aun los ángeles que asisten a Cristo tienen poca gracia y los actores humanos son

explícitamente sin hermosura... como si sus pesados cuerpos hubieran sido arrojados en sus actitudes de miedo o fuga y fueran incapaces de ningún movimiento por voluntad”

En lo que pareciera una misma mirada reflexiva ante el cuadro de Miguel Angel, nos damos cuenta que los dos críticos escriben viendo la misma pintura en forma distinta; Carrier señala que Vasari escribe una ecfrosis extendiendo únicamente un inventario de lo que formalmente encuentra en la pintura y Freedberg interpreta la pintura haciendo ya un análisis sobre la composición de la misma, esto es, la manera en que los elementos se relacionan y se corresponden entre sí con base en un objetivo concreto

Por esta razón Carrier llega a pensar que la ecfrosis y la interpretación son dos formas de escribir separadas; sin embargo, una reflexión de este tipo le da peso a una dicotomía que de hecho no existe; la interpretación forma parte de una descripción previa que consta de diferentes etapas ecfrosíticas según la función que cumple el texto con respecto al objeto plástico, tal como constataremos más adelante con el ejemplo de Diderot. En el caso específico de Vasari sus ecfrosis respondían a la baja demanda que las interpretaciones de pinturas tenían entre el público de su época. El artista renacentista realizaba en su momento ecfrosis elementales (por decirlo de alguna manera); actualmente la exhibición, el mercado y el público de arte son diferentes, forman una compleja red de actividades alrededor del fenómeno artístico y marcan una pauta importante en la apreciación de las obras; ahora es muy difícil imaginar lectores satisfechos con las ecfrosis sencillas que realizaba un artista como Vasari: se reclama análisis de la estructura formal, de la composición simbólica, explicación de detalles, ubicación en la Historia; sobre todo, llevar a cabo una exploración de la obra de arte visual tomando en cuenta un sustento teórico que colabore en su interpretación. Vasari inicia la crítica de arte en el Renacimiento y su trabajo deja impreso la influencia de otros descriptores de arte anteriores a él; por ejemplo, de

Libanio en el siglo IV. Él describe una pintura de la Casa del Consejo de Antioquía y detalla el tema de la representación. Jamás aborda las relaciones espaciales, las proporciones, la esfera cromática, etcétera, por lo que se vuelve imposible reconstruir el cuadro a partir de su descripción.

Una explicación es que el concepto de ecfrasis, como recurso desarrollado por los sofistas para "hacer creer" (Recht, 1998), fomenta la ilusión en el nivel semiótico y en el de la representación y pretende que los signos convencionales y arbitrarios del lenguaje puedan ser sustituidos por los signos "naturales" del arte visual. Esa sustitución puede provocar en la mente la misma impresión vívida que se produce en la retina ahora con la impresión que deja la percepción del objeto de arte. La ecfrasis, vista así, es una forma literaria altamente codificada que obedeciendo las leyes de su género selecciona en la representación visual los rasgos que la hagan más apta para brillar dentro del sistema crítico literario dominante. Esta sería una razón de por qué muchas veces ecfrasis realizadas en determinado periodo y por un mismo autor pueden aparecer repetitivas, respondiendo a una fórmula. Algo de esto nos muestra Vasari, cuando habla continuamente sobre la habilidad artística de un pintor, pero no se ocupa demasiado en demostrarlo.

Después de Vasari muchos otros escriben sobre arte y el paso de la ecfrasis elemental a la ecfrasis como descripción-interpretación traza un camino de una sola vía. Diderot es un literato de talento que incursiona en la crítica de arte y obtiene mucho éxito; es un ejemplo significativo del cambio y transformación de los códigos y las convenciones de la ecfrasis como una forma literaria. Él subordina estos códigos y convenciones a los nuevos requerimientos que exigen funciones como analizar, reconstruir e interpretar las estrategias artísticas e inicia una escuela de descripción pictórica que tendrá muchos imitadores en épocas posteriores. Como contemplador le interesan las metas y los efectos

que los pintores buscaban en la realización de sus cuadros; su propósito es entender el trabajo del pintor y poderlo explicar en palabras; se muestra muy interesado por los problemas artísticos y su resolución en casos particulares. Esto lo podemos verificar en sus consideraciones teóricas en torno a la pintura y al arte en general que escribe a manera de tratado

Diderot inaugura al declinar la retórica, la tradición de las grandes descripciones literarias de cuadros y del más refinado comentario artístico. Son ecfasis a las que les podemos conceder cierta autonomía, las podemos disfrutar sin tener el cuadro “real” frente a nosotros; a partir de ahora, se inaugura una tradición que Baudelaire retoma y ejerce también con maestría. De esa manera “la descripción de un cuadro”, encuentra un lugar muy importante como un objeto literario autosuficiente.

Como un trabajo paralelo a su labor de creación literaria de novelas y ensayos, Diderot incursiona en la crítica artística combinando un trabajo literario-plástico. Se inicia en esta modalidad escribiendo sus *Salons* en la revista quincenal manuscrita *Correspondance littéraire* durante los años de 1759 a 1781, por encargo de su editor y amigo Friedrich Melchior Grimm. Pocos en número eran los suscriptores; sin embargo, entre ellos se encontraban lectores cultivados: príncipes alemanes, la Reina Catalina II, Emperatriz de Rusia, la Reina de Suecia, el Rey de Polonia y el Gran Duque de Toscana, entre otros (*Vid. Solana Díez. Denis Diderot: escritos sobre arte*)

Para Diderot es un gran desafío escribir sobre imágenes que no tiene presentes. Sólo al imaginar, al recordar las obras, podía explicarlas a un público lejano que no tenía oportunidad de verlas; sus ecfasis debían estimular la imaginación de sus lectores. Con esta labor que lo inicia como crítico de arte se sitúa en la tradición iniciada por los dos

Filóstratos que hablan de pintura y Calistrato de escultura con una gran abundancia descriptiva

Desde un principio el literato francés adopta una postura en contra de las descripciones italianas de arte, aquellas que abundaban en detalles imitativos pero que dejaban poca sustancia como contenido. en las que era difícil expresar la belleza y mucho menos se podía producir en nuestra imaginación la imagen de un todo armonioso. Es consciente del efecto de "trituración" que una descripción detallada puede hacer en la captación de una imagen artística; sin embargo, en algunas ocasiones sucumbe a la densidad de la descripción y hace las mismas enumeraciones fastidiosas que tanto reprueba en otros cuando hablan, por ejemplo, del cuerpo humano

Algunos críticos, al examinar las interpretaciones de Diderot, afirman que gran parte de sus comentarios y reseñas se fugan hacia los linderos de la imaginación y la literatura y tienen poca conexión con el modelo pictórico. Pero como bien lo ha demostrado Bernadette Fort (1996) en el análisis que hace de la descripción de Diderot basada en el cuadro de Fragonard, *Coreso y Calliope* -Fig II 13-, existen muchos elementos que prominentes historiadores del arte contemporáneos como Michael Fried (1987) han tomado en cuenta como importantes para el estudio de Fragonard.

Por otra parte, al analizar ecfrasis de tiempos históricos anteriores se puede comprobar que han sido muestras interesantes de cómo se percibían las obras en determinado momento al develar las actitudes estéticas y su respuesta de una manera perceptiva. Sin duda en el ensayo *Coreso* se refleja la respuesta estética del autor, pero lo que Fort considera como lo más sobresaliente es que Diderot lleva la descripción más allá al girar las convenciones ecfrásticas y subordinarlas a lo que considera más valioso, o sea interpretar el qué y el cómo del trabajo artístico en esa obra.

Fort bautiza el trabajo que Diderot realiza como crítico de arte como "ecfrasis crítica": los recursos literarios de la ecfrasis al mismo tiempo que delinean la imagen visual acarrear un significado en el que se corresponden el efecto que tiene la obra en el contemplador y los principios artísticos que provocan estos efectos

Una crítica artística-literaria como ésta cuestiona la "naturalidad del signo artístico", ya que no existe nada natural en el hecho de elegir formas, colores y personajes al pintar un cuadro. Responde igual que el texto literario; sus signos son convenciones que se organizan de diversa manera dentro de la pintura reflejando posturas y actitudes, expresiones faciales, distribución del espacio, elementos narrativos, la forma de la luz y la sombra. Lo que hace Diderot es una lectura del cuadro de *Corese* poniendo en evidencia el sistema pictórico por medio de convenciones textuales que implica su escritura ecfrástica, como son la subjetividad, el afecto, la narrativa y el ilusionismo

Diderot no desperdicia su talento literario para aprovechar recursos textuales que le sirven para mostrar el significado del cuadro por medio de una narración amena; en este caso específico, revela su amplia creatividad, construye un ensayo basado en una aventura subjetiva para hablar de la pintura de Fragonard y es lo que vale la pena analizar.

Con una estrategia singular abre su texto disculpándose porque no ha visto la pintura exhibida el día anterior y añade que algunas lecturas sobre Platón y la imagen mental de una caverna le han hecho soñar en algo extraño. En esa paradójica situación se ve transportado a la caverna de Platón y describe la pintura desde una focalización indirecta que, como todo sueño, privilegia la vista por encima de los otros sentidos y pone en punta la estrategia ecfrástica de la visualización. Diderot se pone en el lugar de Fragonard a la hora en que pinta este cuadro: enmarca una composición alrededor de la función del contemplador y ve la pintura como si estuviera en el lugar del hombre viejo que está fuera

de la escena central. Esto le permite tomar una posición de intermediario entre los personajes de la pintura que contemplan el drama de Coreso y los lectores que también indirectamente observan la pintura de Fragonard a través del *mise-en abyme* visual. Diderot, como soñador-narrador, extiende la cadena de miradas que en principio se originan en la pintura y se prolongan a través del lenguaje de la visión, primero a su interlocutor Grimm y después a todos sus lectores. El literato y crítico francés disimuladamente y con gran ingenio, desarrolla una ecfrasis oblicua porque, en un principio, parece que se va a ocupar de otro asunto menos del cuadro de Fragonard.

Examinemos un momento el trabajo artístico de Fragonard en esta pintura *Coreso*. Utiliza una técnica pictórica que ilumina más acuciosamente ciertos personajes con la intención de destacarlos a la vista. Diderot utiliza la ecfrasis para imitar este trazo pictórico por medio del recurso retórico de la hipotiposis (describir vívidamente lo que los ojos ven). Por ejemplo, al dejar caer una luz intensa sobre el rostro del personaje anciano que se encuentra detrás de la columna, Diderot lo traslada así: “me parece estar viéndolo, con la luz de las brasas ardientes iluminándolo y los brazos extendidos sobre el altar: veo sus ojos, veo su boca, le veo abalanzarse, oigo sus gritos” (Solana Díez, 1994, 67). Mientras describe su sueño en términos afectivos, deja ver su exacerbada sensibilidad con frases como “su corazón fue oprimido” “secándose unas lagrimas”, o bien “exclamó un grito de sorpresa y pavor” que hoy en día sonarían excesivos; Diderot persigue elaborar una ecfrasis que sea capaz de: comunicar las sensaciones o sentimientos que se suscitan al contemplar esa escena tan sensacionalista e inusual, en donde Fragonard pone juntos temas de religión pagana con temas de deseo sexual y de pasión suicida. Esta exhibición de sentimientos funciona para comprobar la efectividad de la pintura y constituye una reacción crítica en sí misma, que en el siglo XVIII era muy importante para calibrar la excelencia de una obra. De esto Diderot

conoce bien; muestra también las reacciones de los espectadores dentro de la pintura, como una estrategia crítica anclada en la retórica afectiva del cuadro que refuerza como una epífora, la pasión y fuerza que la obra encierra como rasgo importante. Lo podemos apreciar en este pasaje: “El acólito que está al pie del candelabro tiene la boca entreabierta y mira con espanto; el que sostiene a la víctima vuelve la cabeza y mira con espanto; el que sostiene el barreño funesto alza unos ojos espantados; el rostro y sus brazos extendidos del que me pareció tan bello muestran todo su dolor y todo su espanto.” (p. 68)

Lo que pretende Diderot con la repetición del sentimiento de espanto es poner de relieve lo que en el cuadro de Fragonard está expresado de una manera elegante como una atmósfera emocional dominante en todos los personajes paralizados de espanto en el momento previo al sacrificio de Coreso por su amor a Calliroe. La desafortunada historia del sacerdote de Baco, que ha visto rechazado su amor por la bella Calliroe, se dirige a realizar el castigo que su dios exige como sacrificio, pero en lugar de matar a su víctima, lleno de frustración y exaltado de pasión, voltea el cuchillo hacia él y se lo clava en medio del pecho ante la vista de los aterrados e incrédulos espectadores que presencian la escena. La pintura representa ese momento de la auto-inmolación de Coreso y Diderot desarrolla este instante en doce páginas de escritura que transforman esta estática pintura en una narrativa. Diderot cuenta desde el principio la historia de Coreso y Calliroe mostrando episodios que desde luego no están en el cuadro de Fragonard, resaltando cosas que iluminan la relación previa de ambos. Esto, que actualmente aparecería como una digresión era una norma constante en la práctica de la ecfrafrasis desde la antigüedad. Dar detalles de la historia le permitía a Diderot contextualizarla para aquellos oyentes que nunca habían tenido oportunidad de conocerla. El despliegue narrativo de un cuadro pictórico aparece en el siglo XVIII como una consecuencia natural de la relación con la doctrina del *ut pictura poesis* que

considera a la pintura como un arte espacial y a la literatura como un arte temporal. Para Diderot no había ningún inconveniente en sacar de la constricción pictórica -del *punctum temporis*- el tema literario y desarrollarlo narrativamente, porque consideraba que era una manera a su vez de evitar los riesgos de la descripción (muchas veces en su pluma éstas tomaban la forma de largas listas y enumeraciones de detalles)

Al reconstruir la historia de Coreso va más allá de solamente describir las figuras sobrepuestas en el cuadro y se iguala con las descripciones de los objetos homéricos que en palabras de Lessing “se escribían en el proceso mismo en que se realizaban se ponían o se usaban” La pintura de Fragonard es del género histórico y el pintor deja implícita en ciertos rasgos la temporalidad, en donde se pueden ver momentos “antes” del sacrificio, como el desmayo de Calliroe que presagia su propio suicidio, y momentos “después” en la expresión de la figura que se encuentra encima de Coreso y que señala la cólera que lleva al sacrificio

El cuadro de Fragonard es en sí mismo una interpretación plástica, una descripción visual muy vívida de un tema histórico-literario y la ecfrasis narrativa que desarrolla Diderot establece una similitud entre la forma de representar del escritor Pausanias y la fuente y género del pintor. Al poner en antecedentes sobre la historia al lector, logra que su operación como intermediario entre imagen y lector, encuentre una clausura armónica. Como escritor de ingenio que es, busca estrategias adecuadas para la interpretación más acertada; es por eso que al re-trazar la secuencia de los eventos, Diderot revela, por una parte, la imaginación del artista, y al reconstruir la historia en su narrativa selecciona los pasajes que le permiten penetrar mejor en el simbolismo de la obra. Al hablar de la orgía de Coreso con las bacantes tiene oportunidad de desarrollar una función hermenéutica en donde además proyecta sus fantasmas sexuales. Como lo asevera Fort (1996: 72), esos comentarios, leídos dentro del marco semiótico que Diderot establece como propio.

cumplen la función de ‘iluminar la naturaleza transgresiva profundamente sexual y de naturaleza mórbida que presenta el drama pictórico de Fragonard’ De la misma manera la metáfora que utiliza de la cueva de Platón es un ingenioso recurso para evocar los principios estéticos y técnicos de la pintura de Fragonard y paliar las limitaciones de la ecfrasis para transmitir efectos pictóricos La imagen mental de Platón de una cueva iluminada por un rayo de luz que emana del fuego, es re-elaborada por Diderot para estimular la imaginación y configurar, metafóricamente, el ambiente encerrado del cuadro de Fragonard y subrayar su calidad técnica de estar representado como un claroscuro Con base en el concepto de ilusión que maneja Platón para explicar la propensión humana a guiarse por apariencias, Diderot construye su ensayo como una alegoría para hablar de la representación pictórica en general y sobre la escena ilusionista que presenta Fragonard en este cuadro

Desde un principio Diderot nota el carácter de teatralidad e ilusionismo como aspectos centrales de la pintura, y en su ecfrasis intenta compaginar -y lo logra bien- esta estética teatral con base en estrategias textuales que correspondan entretejiendo realidad con ficción en su propio texto Consciente de la ilusión que se despliega en la pintura, Diderot, con sus argucias textuales, se coloca en un lugar paralelo al del pintor ilusionista al consolidarse como escritor ecfrástico Enarbolará una forma nueva de crítica de arte, que retomaremos como “ecfrasis crítica”, muy útil para los estudios de arte y que, en manos de Diderot, se convierte también en una pieza poética con derecho propio, rivalizando con el trabajo del pintor y formando parte de una pieza de crítica de arte valiosa por sus revelaciones interpretativas sobre los mecanismos profundos de la obra de arte

Más tarde, Baudelaire ejerce también desde la literatura la crítica de arte en el siglo XIX a través de sus reseñas de exhibiciones pictóricas El momento en que él escribe sobre arte coincide con la declinación de la retórica y la escritura artística desvía el enfoque que la

descripción pictórica tiene en su origen como documental, esto es, en función de un catálogo y archivo para convertirla en una forma de explicación y análisis de obras ejemplares (Vouilloux 1994) Baudelaire continúa el proceso iniciado por Diderot en cuanto a elaborar críticas más literarias, dirigidas a un público general y menos especializadas para conoedores; es una época, además, que se interesa por la idea de las correspondencias y principios comunes entre las diferentes formas de arte, percibiendo cada vez más las obras como entidades autónomas y vivas e inscritas en la unicidad

El escritor francés aprecia y admira la obra de pintores como Delacroix, con el que mantiene amistad; siente por él un gran entusiasmo como creador artístico e inclusive se identifica con sus concepciones estéticas. Dedicó muchos comentarios para explicar cuáles son los ideales y métodos del pintor y pontifica con entusiasmo sobre su maestría para armonizar el color, la cual considera un hecho sin precedente. Del cuadro *Cacería de Leones* escribe el efecto que produce sobre su alma, dejando “une impression riche, hereuse ou melancholique”, y en seguida agrega su interpretación haciendo énfasis en el colorido:

On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à la harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale. Un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie:

Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges.
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber

Lac de sang: le rouge; *_ hanté des mauvais anges*: surnaturalisme; *_un bois toujours vert*
le vert, complémentaire du rouge; *_un ciel chagrin*: les fond tumultueux et orageux de ses
tableaux; *_les fanfares et Weber* idées de musique romantique que réveillent les harmonies
de sa couleur

(Baudelaire, Ch. "Exposition Universelle 1855: Eugène Delacroix").

Notemos el acento que el literato pone en el colorido, intentando hacer un traslado semiótico a las palabras y subrayando su importancia expresiva en la pintura de Delacroix

El diseño, o lo que Vasari llamaba la *sprezzatura*, era lo que mejor se apreciaba desde el Renacimiento en la pintura. No es que el color fuera ignorado o desconocido -baste recordar las últimas pinturas de Tiziano-, pero siempre se prefería que el color no diera demasiada textura óptica y estuviera circunscrito a la línea figurativa para no confundir la idea del cuadro; lo anterior formaba parte de las formulaciones comunes en el desarrollo de la pintura barroca en Europa. Desde la última mitad del siglo XVII se oponen en Francia los coloristas a los partidarios del diseño (entre los que prefieren a Rubens o a Poussin) (Vouilloux 1989). El color queda considerado como un predicado del objeto, una cualidad de orden secundario como un aspecto inherente al fenómeno luminoso y dentro de un código

que asocia significaciones naturales y convencionales a los colores. Delacroix es uno de los que se liberan de la idea de limitar el color dentro de contornos -Figs II 14 15-

Baudelaire resalta el diseño como un aspecto correcto en esta pintura. puesto que se distingue porqué no pretende “enfermant une figure comme une camisole de force” sino al contrario: al rebelarse el pintor contra la “barbare invasion de la ligne droite” se apodera de líneas curvas y sinuosas muy similares a las que se encuentran en la naturaleza misma. Bajo el entusiasmo de la prosa poética que le caracteriza, re-presenta el cuadro también bajo este formato y, como Rimbaud y Apollinaire, se ve tentado a remediar la carencia de léxico para los colores y asocia los adjetivos con nombres en construcciones metafóricas. Su descripción no describe el cuadro, no lo narra, pero toma en cuenta elementos como son el color y las figuras que, formalmente, tienen gran expresividad y cualidades pictóricas y que presagian el nacimiento de corrientes más libres como las que inauguran Gaughin y Van Gogh. Al final, el escritor subraya el hecho de que considera al pintor muy talentoso y cercano a los poetas por seleccionar temas literarios con nuevas propuestas técnicas de expresión pictórica que los revitalizan y les dan fuerza y con ello, sin duda, se consolida la relación interartística.

Los comentarios artísticos de Diderot y también de Baudelaire se ubican en lo que KibédiVarga (1989) denomina como metarrelaciones entre la imagen visual y el texto literario. Se refiere a un tipo de relaciones indirectas que no nos permiten hacer un paralelo entre palabras e imágenes: funcionan entre personas que crean artefactos culturales visuales por un lado y por otro lado personas que elaboran comentarios -ecfrasis- con respecto a ese tipo de creación (es un concepto que no se contrapone con el de la ecfrasis crítica de Fort). En el último caso podemos comprobar que la amistad Baudelaire-Delacroix aflora no solamente en el hecho de extender un homenaje tácito al amigo sino en aportar a su vez una

pieza poética que se ubica a la altura de la obra comentada. La obra y su comentario ponen a los dos artistas en el mismo nivel de calidad expresiva y de creatividad pero además le otorgan a la interpretación un nivel ontológico importante con lo que se cumple plenamente la función de la ecrasis como recurso de intermedialidad entre lo visual y lo verbal. Otros casos similares los podremos ver en cada uno de los análisis que más tarde desarrollaremos, en donde existe una amistad directa entre pintor y escritor como en el caso de Huysmans-Moreau o bien una simpatía y admiración a distancia por el conocimiento y apreciación de las obras.

2.2.- Elementos para un ensayo de tipología ecrástica.

Si hablamos de un proceso de re-creación en la ecrasis crítica, es debido a que existe una selección subjetiva de los elementos del cuadro que es lo que permite cualquier giro o transformación en la descripción pictórica, como ya lo analizamos en Diderot y en Baudelaire también. En esta traslación subjetiva, el medio de partida, la pintura u otro objeto plástico, podrá sufrir todas las metamorfosis, todas las manipulaciones que el escritor considere sean necesarias imponerle para que esa obra de arte visual cumpla la función asignada dentro del texto. Esto se puede constatar en la obra visual real; el lector podrá observar los fenómenos de alteración, corrupción o distorsión, en resumen todo cambio que provoca un desfase entre la obra y su representación *iconotextual* con fines pragmáticos (Louvel, 1998)

Lo anterior nos lleva a explorar las funciones que tiene una obra plástica dentro de una novela. Entre las más notables están: ser parte de la decoración, llevar un rol simbólico, ser piedra de toque para reflejar los actos y las emociones de los personajes, ayudar a

caracterizar un personaje, ubicar una época determinada, hacer conciencia de algún detalle o detalles concretos, predisponer una atmósfera emocional social o intelectual. En todas ellas se activa un mecanismo de efecto de realidad que se transmite como "ilusión referencial".

Cada escritor, según la intención que persiga en el diseño de su tejido textual, utiliza la ecfrasis de una manera diferente. La ecfrasis se convierte para el autor en pretexto que le añade algo a su texto; además, el objeto que nos presenta está investido de poder que refleja el estado del espíritu del sujeto que mira y proyecta su interior en la interpretación que elabora. Un ejemplo de interpretación y tratamiento diverso nos lo muestra Riffaterre (1994, 227) cuando analiza de qué manera dos escritores elaboran, según el interés de cada uno, diferentes ecfrasis del cuadro de Tiziano: *Venus con Instrumentista*. Claudel se guía por la faceta espiritual del cuadro y Sollers realiza una interpretación erótica siguiendo la necesidad del relato que tiene en producción. Cada autor puede utilizar los elementos artísticos como una simple ilustración o transformarlos para que se adecuen a una nueva función. Lo anterior nos permite reflexionar en la libertad que tiene el escritor para usar las obras de arte con creatividad; tomando en cuenta los rasgos más simbólicos y representativos de ellas; este uso es ilimitado.

El papel que la ecfrasis tiene en la actualidad paulatinamente se ha ido aclarando, con las aportaciones que teóricos como Heffernan (1991, 299) ha realizado. Para él ecfrasis es: "la representación verbal de una representación visual" y con ello excluye a los objetos que no son obra de arte. La definición de Heffernan insiste en la representación como función en los dos: el texto visual y su ecfrasis, que al final hace del objeto resultante, un fenómeno extra-textual. Más tarde, Clüver (1994) presenta una definición más abierta y flexible, ecfrasis es "la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto de un sistema de signos no-verbales". La definición es más amplia, incluye las verbalizaciones no

específicas del campo literario como aquéllas que elabora la crítica del arte y de los textos que no necesariamente son obras de arte como los carteles publicitarios o fotografías. También incluye a la arquitectura, a la música y a la danza.

Lo que pretende Clüver con la nueva definición es dar un giro al discurso ecfrástico preocupado por los modos de representación en un discurso de representación, de re-escritura y traducción. Contemplado desde la crítica y desde el punto de vista de un trabajo de transformación y metamorfosis, este cambio permite un mejor aprovechamiento de la figura por la extensión de posibilidades que adquiere. Si tomamos en cuenta que la ecfrasis es la re-creación verbal de la obra de arte visual, se considera como una clase de interpretación y además de tropo puede ser un género literario porque su escritura es básicamente sobre arte.

La ecfrasis puede variar de extensión, ocupar un texto entero, como en *Musée des Beaux Arts* de Auden, o ser solamente el segmento de un texto más largo, que es un caso común entre novelistas que hacen de la ecfrasis de una obra de arte -como en el caso de Huysmans- o de un modelo artístico -en el caso de Proust-, una descripción separable en sí misma, pero que forma parte fundamental del texto total que es la novela.

En la relación que surge de la parte (la ecfrasis) con el todo (el texto), el objeto visual se convierte en un inserto con un marco verbal (tiene el efecto de encuadramiento, presenta al objeto y lo distingue del texto anterior) puesto ahí para significar en un sentido nuevo y para servir a nuevos propósitos. Buscan su eficacia como lo diferente, “lo otro”, que proviene de un medio de representación y comunicación distinto.

En una medida importante, la función de la ecfrasis es sacudir nuestra percepción utilizando fuentes de representación, temas y objetos artísticos visuales. La finalidad es provocar en el lector, con la intromisión de lo inesperado, un efecto de extrañamiento por la

combinación de elementos de sistema signico distinto. La figura ecfástica como referencia abreviada nos lleva al modelo u objeto artístico para actualizar los detalles que no se nombran, pero que tienen el valor de toda alusión que se dirige hacia el significado completo con base en referencias extra-textuales que se materializan en algo concreto

En general podemos decir que leer una alusión plástica es leer dos textos sobreimpuestos, descifrar un palimpsesto. el texto alusivo y el texto aludido. Es entender el giro por medio del cual desemboca el sentido; la referencia pictórica abre el enunciado narrativo a las palabras que designan la pintura y son signos que permiten denotar la pintura. El enunciado alusivo, así como el enunciado referencial, explotan de una manera que les es específica un material lingüístico determinado: los elementos que designan el lenguaje y que comprenden los nombres y las descripciones. Los nombres son por una parte, los nombres propios de los pintores y por otra parte los títulos de los cuadros; tanto uno como otro son tipos constitutivos que se sostienen en la referencia que con frecuencia los combina; los dos designan el referente y hacen un llamado a la competencia cultural del destinatario. a su capacidad de memoria y movilización de saberes, en una palabra, a los elementos que hacen referencia a la necesaria competencia literaria que anteriormente mencionamos

El nombre propio, nominación que constituye la referencia y funciona como legado en el que se organiza la comunicación social tiene un peso importante. Tanto el título como el nombre propio se inscriben en un código y pertenecen al campo del archivo. del catálogo. de la ficha. susceptibles de ser traducidos ya que están provistos de sentido: es por eso que a la denominación explícita de la referencia, la alusión. en cualquiera de sus formas es un sustituto de procedimientos de designación implícita. El elemento nuclear de la inserción de la imagen artística reside en los elementos de la descripción. en tanto que en ellos, se combinan frecuentemente los nombres y participan activamente en la expansión ecfástica y

temática de los enunciados referenciales y esto nos lleva a considerar que el análisis de las inserciones y el mecanismo de lectura se induce por el desciframiento analógico de nombres y de las descripciones no acopladas a los nombres (Louvel 1998)

Los modos de manifestación de la imagen en el texto queda establecida tomando en cuenta desde la aparición más discreta a la más evidente y desde el lugar más sugestivo al más objetivo y concreto. De la misma manera, el grado de impregnación variará desde el “trazo” más ligero hasta la emulsión mejor ligada, pasando por la co-presencia de elementos irreductiblemente compañeros funcionando en conjunto (Louvel, 1998)

Clüver nos sugiere una tipología para el análisis de las ecfrasis literarias. En principio toma en cuenta la referencia o alusión breve. La extensión de una ecfrasis dentro de un texto puede abarcar solamente una frase que en relación con el texto completo se puede considerar como un elemento ligero que mantiene un balance desfavorable con el resto del relato, sin embargo, aun siendo una alusión breve, puede llevar tantas interconexiones y referencias que se convierta en un elemento imprescindible en su densidad y complejidad, por la que todo el texto gira alrededor de él al adquirir una dimensión simbólica inadvertida.

Tomando en cuenta el grado de penetración de lo pictórico en un texto, la alusión breve ocupa en cuanto elemento morfo-sintáctico el nivel menor. Sin embargo, como obra de arte insertada representa un objeto de inferencia hacia los lugares privilegiados de la codificación de saberes; como composición artística es un llamado a la intuición, y en reflejo activa la memoria e intenta recomponer los detalles no nombrados de un cuadro para descubrir el sentido simbólico que otorga al texto narrativo.

Examinar la imagen dentro de la economía del texto se vuelve pertinente en tanto que la pausa descriptiva afecta el tiempo, el ritmo y la puesta en relieve; el efecto será

diferente si se trata de una ecfrasis muy larga, de varias páginas o si se trata de una alusión que como una viñeta sólo ocupa una línea. Una alusión breve a una obra de arte entra de golpe en el texto sin romper el *continuum* temporal verbal, se presenta, de igual manera, como un signo pleno en simbología y por lo mismo, en ambigüedad y es el lector el que tiene que encontrarle sentido y propósito en el texto.

Una segunda clasificación es el ejemplo de la ecfrasis de modelos pictóricos, en donde, por medio de la similitud, se logra una relación meta-artística con propósitos definidos; la concibe el autor al tomar de la realidad un estereotipo pictórico o modelo conocido e introducirlo en su ficción. Yacobi (1995) puntualiza lo central y específico de los papeles narrativos que tiene un modelo pictórico: funciona como fuente visual aludida en textos, por ejemplo, la Virgen y el Niño, un paisaje de Turner o la sonrisa de la Mona Lisa. Son lo que podemos considerar un cliché visual que reporta rasgos estilísticos, composiciones y diseños pictóricos y que son transmitidos por la subjetividad de un observador ficticio. Dentro de un texto narrativo adquieren fuerza como argumento y caracterización y también como punto de vista.

Yacobi afirma que los modelos pictóricos y la ecfrasis narrativa son importantes dentro de los estudios ecfrásticos ya que reconoce que representan una forma que ha sido subestimada: en la intersección de ambos elementos se compone una ecfrasis de un modelo visual que es diferente a la descripción de una obra de arte única. Por ejemplo, existen novelas que, en la descripción de la ubicación espacial de los personajes en reuniones familiares, hacen un guiño a la composición de cuadros como *La Última Cena* de Leonardo; un ejemplo lo tenemos en *Primavera en Fialta* de Nabokov, durante una escena que transcurre en un restaurante parisino. La pintura *El Almuerzo en la Hierba* de Manet, es evocada como una reunión familiar al final del paseo a lo largo del río Vivonne en *Por el*

camino de Swann de Proust Otro ejemplo es la evocación del *Laoconte* en el abrazo de dos trágicas hermanas en *Cuentos de invierno* de Isaak Dinesen En ningún caso se alude a una pintura o escultura específica, pero sí como afirma Yacobi, a un modelo pictórico, a una imagen visual generalizada, conocida, difundida por las artes plásticas

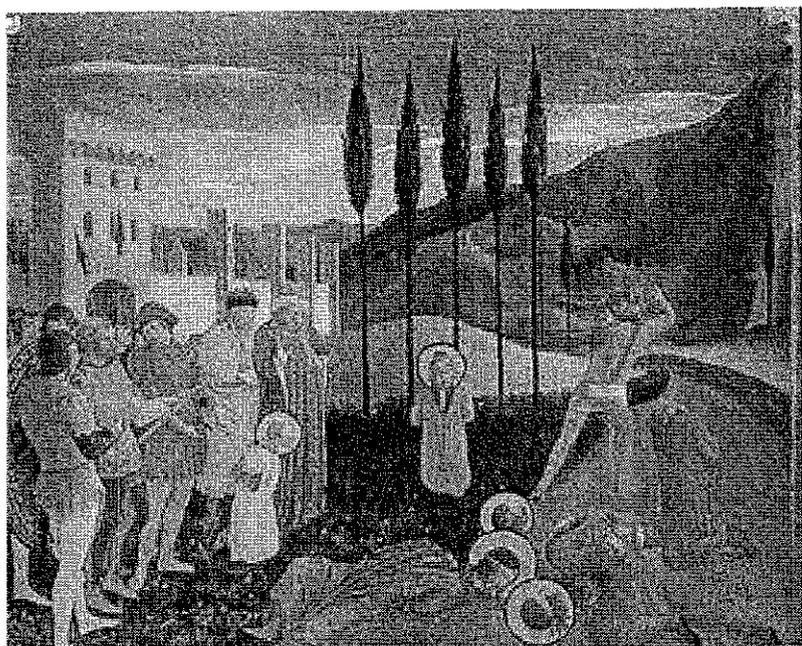
En el presente estudio, la relación entre los ejes de la imagen y del texto trazará una curva que pasará por el análisis y modo de funcionamiento de una alusión breve como una forma reducida de descripción en donde sólo se nombra título y autor de la obra de arte, como es el caso de *Daisy Miller* de Henry James Posteriormente se analizará un ejemplo que nos muestra una construcción efrástica de un cuadro que existe y que se introduce en una novela; ahí se puntualiza en los detalles de la obra al enumerarlos y, como resultado, su forma textual guarda enorme similitud con los comentarios que tienen el valor de una crítica artística especializada en el análisis e interpretación del arte visual Para ello nos servirá el ejemplo que se encuentra en la novela *À Rebours* de J. K. Huysmans Por último, tomando un pasaje de *La Recherche* de Proust se analizará la alusión metafórica a modelos pictóricos, a la cristalización verbal de rasgos estilísticos, diseño y composición de algunos cuadros importantes del pintor impresionista Monet incorporados en la narrativa y que sirven de pretexto al narrador para la construcción de metáforas que conducen a la reflexión de problemas existenciales.

En todos los casos, el “anclaje” referencial servirá para “hacer verdad” para autenticar y anclar el relato en el tiempo, en un lugar “real” y sin dificultad alguna para el lector de verificar su origen Porque al citar un cuadro real, perteneciente al mundo del lector, se demuestran las modalidades de la interpictorialidad y se da oportunidad al lector de recobrar la imagen en un libro de arte o en un museo para ver aquello que se describe Al tener frente a sus ojos el origen pictórico de la representación textual, podrá verificar las

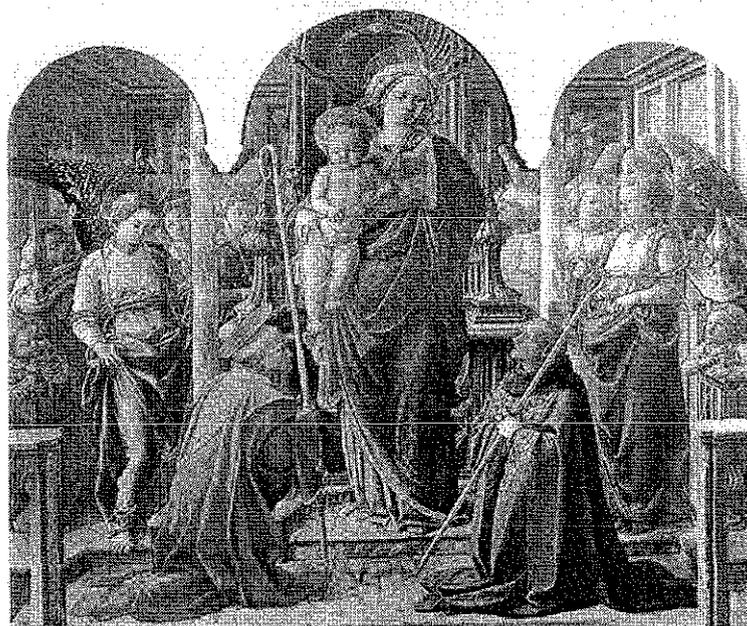
eventuales metamorfosis y apreciarlo como un medio que le ayuda a deleitarse en la contemplación de un objeto perdido y así recobrado prolongando, como dice Louvel, la ensoñación.

Se cumple el propósito del autor que utiliza la imagería como una manera de repartir los saberes con el lector y establecer con él un acuerdo. Finalmente, todo nos encamina a reflexionar en el espectador ecrástico como el que contempla una pintura a través de los ojos del poeta y tiene conciencia de que la obra visual, así representada, sigue siendo una ficción poética y que la obra visual presentada en una galería permanece como una representación real. El potencial para un choque de “lecturas” y de entendimiento de la obra de arte está siempre presente, pero es en el juego retórico iniciado por los escritores y continuado por el lector invitado a realizar algo que parece imposible, como es atender dos cosas al mismo tiempo, lo que permite al lector situarse dentro de un papel muy diferente al del lector ordinario: en su lectura debe hacer la relación entre las dos artes desde una posición poco usual e inestable (Benton, 1997). Ahora entra en juego de una manera especial, su competencia como constructor de sentidos (su competencia estética y literaria); el reto de lectura lo anima a iniciar un proceso que, lo hará más consciente de su propio potencial creativo y de su inteligencia.

Desde este momento, el factor determinante para un lector, es explorar en la “poética del *iconotexto*” como una nueva posibilidad de integración y vuelta a la *natural* relación entre las artes, en donde el texto y la imagen visual se mezclan en emulsión, jamás en fusión total; siempre se encontrarán vestigios, huellas de uno en otro. Su misma forma heterogénea permite una relación de analogía imposible de reducir a una relación de identidad. El *iconotexto*, concebido de esta manera, funciona entonces como bi-média, es decir, un texto híbrido bajo el ritmo de las apariciones de la imagen, investido de una función poética relevante, como lo comprobaremos a continuación.



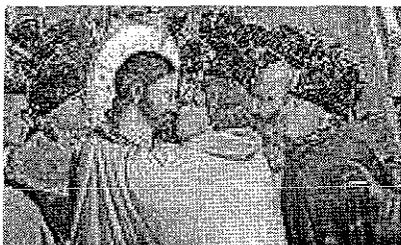
1.- *Martirio de San Cosme y San Damián* (1440), Fra Angelico



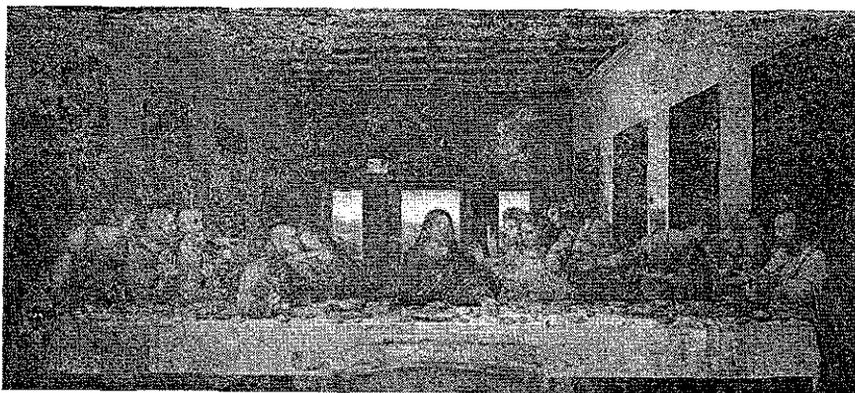
2.- *La Virgen y el Niño rodeada de ángeles San Frediano y San Agustín* (1437-38), Filippo Lippi



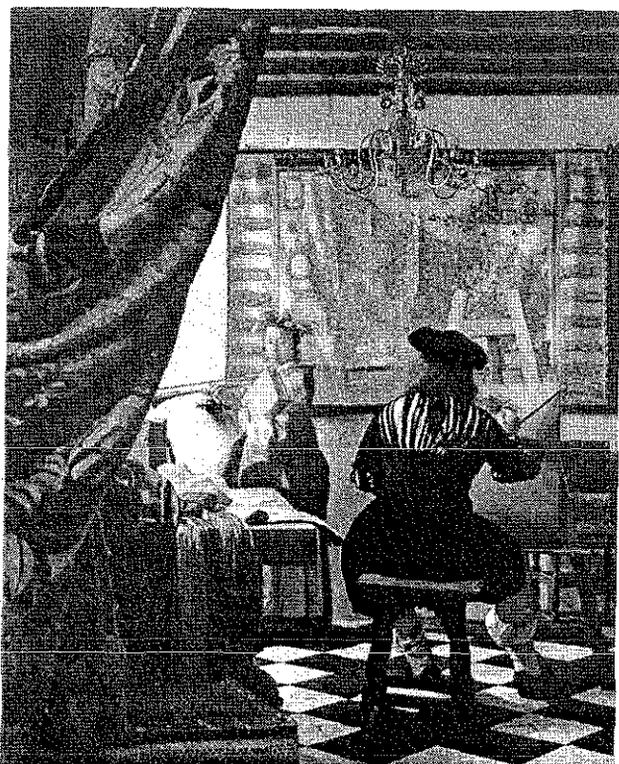
3.- *El Beso de Judas*
(1304 - 1306), Giotto
(con acercamiento de
detalle)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



4 - *La Ultima Cena* (1495 – 98), Leonardo Da Vinci



5 - *El Taller* (1665), Jan Vermeer

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



6 - *La Callejuela* (1640),
Jan Vermeer

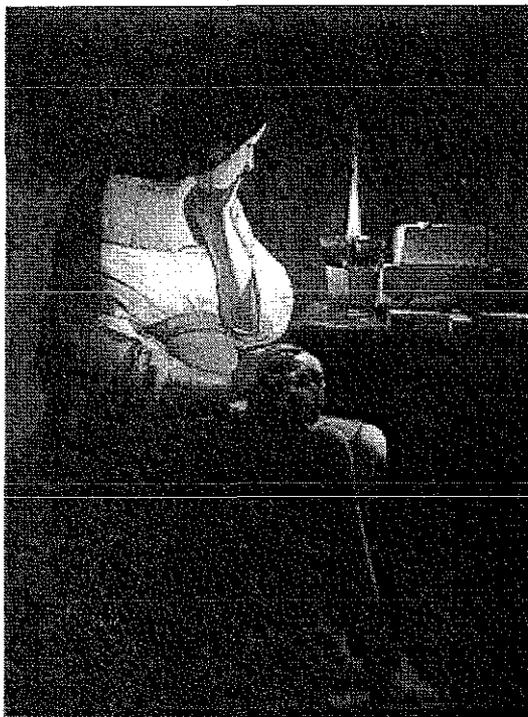


TECIS CON
FALLA DE ORIGEN

7 - *El Aguador* (1620),
Diego Velázquez

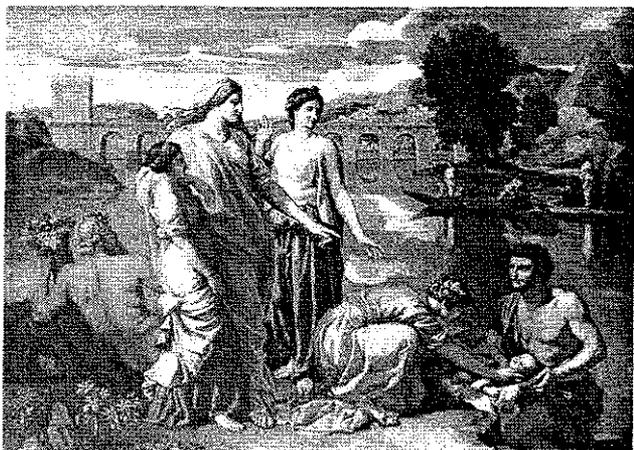


8 - *La boda de los Arnolfini* (1434),
Jan Van Eyck



9 - *La Magdalena a la luz de la Vela* (1640 - 45). George de la Tour

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



10 - *Moisés salvado de las aguas* (1650). N. Poussin



11 - *El Tramposo* (1635). George de la Tour

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



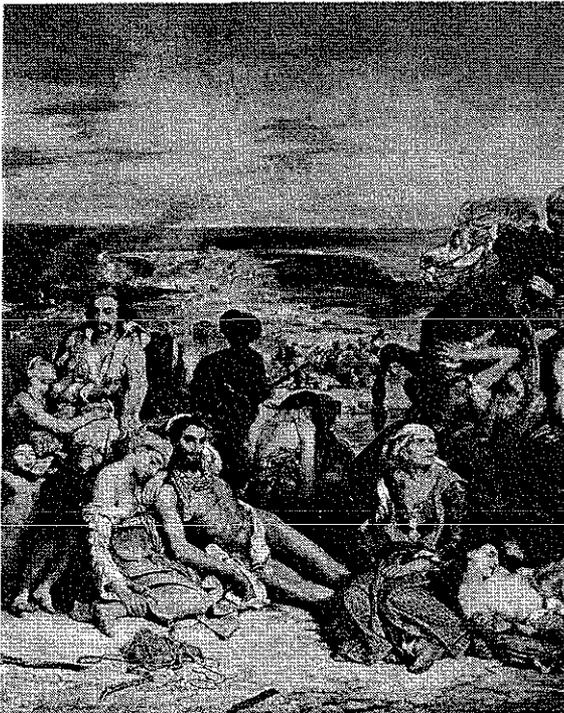
12.- *El Niño de la Peonza* (1737). J. B. S. Chardin



13 - *Coreso v. Calleroe* (1765). Jean Honoré Fragonard



14 - *Cacería de leones* (1830). Eugène Delacroix



15 - *La batalla de Scio* (1824). Eugène Delacroix

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo III

Ecfrasis en Daisy Miller de Henry James.

*Il faut aussi que tu n'aïles point
Choisir tes mots sans quelque
méprise:
Rien de plus cher que la
chanson grise
Où L'Indécis au Précis se joint.*

Verlaine

Cuando una ecfrasis aparece dentro de un texto literario como una sola frase adquiere las características de una alusión breve. No obstante, al establecer dentro del texto interconexiones y referencias se convierte en un elemento imprescindible que, en su densidad y complejidad, puede hacer que el texto gire alrededor de esa cita y ésta logre alcanzar una dimensión simbólica inadvertida. La figura ecfrástica como referencia abreviada, configura una evocación plástica y disimuladamente presenta al objeto artístico visual. Pretende con ello actualizar los detalles que no se nombran pero que tienen el valor de toda alusión: introducir un significado completo a través de un extratexto como una manera entre otras de formar parte del proceso intertextual al que se sujeta la literatura.

La literatura como simulacro lingüístico que es, está llena de significados y acarrea el lastre de contextos anteriores y de otros medios también que provocan una incontrollable intertextualidad. Esto es posible porque el discurso literario analiza (explora, tergiversa, remeda, cuestiona, exagera) los modos de ser del discurso no ficticio. Así el fenómeno de la citación o representación de un enunciado en otro -traslación discursiva- (Reyes, 1984, 42) nos lleva a contemplar la dimensión intertextual, en donde en todo texto hay otro texto.

Genette (1982, 3), en su modelo de transtextualidad, que él define como “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète. avec d’autres textes”. nos muestra las variables que van de lo concreto hacia lo abstracto dentro de una relación intertextual; entre ellas, se encuentran la cita textual, definida como la presencia más completa de otro texto en el texto leído; la paráfrasis, que es la introducción en las propias palabras de lo que dice el otro, y la alusión, que es la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que se evoca. Dentro del juego intertextual, lo importante es determinar qué porción de un texto se introduce en otro texto y de qué manera su discurso se actualiza afectando este segundo texto, que a su vez modifica al primero, ya sea porque funciona como una versión o porque se ha focalizado desde un nuevo punto de vista. Pongamos atención en esto último porque nos abrirá nuevas fuentes de exploración del fenómeno intertextual.

Cuando se trata de la inserción de una imagen visual en un texto, como sucede en *Daisy Miller*, y que adquiere la categoría de una alusión breve, podemos hablar de intermedialidad, puesto que se trata de un traslado inter-semiológico (se ponen en relación dos sistemas semiológicos). La imagen, en este caso, está presente en el texto por efecto de citación explícita, como una presencia icónica dentro del curso de la narración llevando con ella un referente verificable. Lo que se logra es dar un desvío de la cita textual convencional, conservar la misma intención de construir un discurso erudito, pero ahora desde la inclusión de elementos de otros campos artísticos capaces de integrar imágenes muy concretas con el objetivo de reforzar el significado total de la novela.

Tomando en cuenta que dentro de la economía de la narración existen reglas precisas, se vuelve imprescindible averiguar qué papel tiene la cita textual que hace referencia al retrato de un personaje histórico, del Papa *Inocencio X* -Fig. III 1-, pintado

por Velázquez dentro de la obra de James. Este óleo, reconocido dentro de la historia del arte como emblema del realismo (entendido como la imitación más natural de lo real), cuando se inserta en la novela forma una relación paratextual con la misma, llevando consigo su carga semántica y el conjunto de interpretaciones que la crítica artística le ha ido atribuyendo desde su realización en el siglo XVII. Debemos tener presente que Genette llama “paratexto” de una obra de arte a la barrera textual o umbral que formaliza las expectativas y la recepción del lector de manera decisiva.

La pintura es una alusión “discreta” y como tal, no se la puede tirar por la borda; es, sin duda, una ecfrasis muy corta que desde luego no reviste el carácter de un ejercicio ecfrástico completo, en el sentido de un desarrollo textual en el que se incluya un inventario de sus formas o un comentario sobre su significado. Pero como sutil evocación plástica tiene valor en cuanto a que es un elemento importante que introduce una “ilusión referencial” y reclama un trabajo de reconstrucción descriptiva en la memoria del lector o bien de localización en un libro de arte, y así desde la recepción se podrá comprobar que la imagen figurativa como elemento simbólico tiene una influencia determinante en la articulación del discurso en una isotopía (dirección significativa de lectura), como es la parodia del discurso moral religioso. Por otra parte, la imagen introduce el impacto de lo icónico, de la imagen como texto con un significado pleno y latente, un sentido que espera ser activado. Es el impacto de “la pintura que habla” y que permite decir algo mientras la poesía busca el silencio, mostrando que la relación de la “ut pictura poesis” se encuentra apta para transmitir verdades más “figurativas que literales” (Louvel.85)

La novela se publica por primera vez en 1878 y de ninguna manera pasa desapercibida al contrario. Es la historia del conflicto entre una joven norteamericana y la

moral y las costumbres europeas. es por eso que tiene una enorme repercusión en el momento en que aparece y después; primero por su calidad literaria y más adelante porque detecta y descubre contradicciones sociales y culturales del momento. El conservadurismo europeo se pone a flote cuando James utiliza elementos literarios sorpresivos y efectivos para reflejar la situación de los dos continentes en donde vive. La imagen de autoritarismo de Inocencio X aparece justo en el momento en que la muchacha se toma libertades no asimiladas por la sociedad. como por ejemplo deambular por la ciudad europea. visitar exposiciones y monumentos sin una custodia que la vigile a ella y a sus acompañantes masculinos. Ese aspecto de su conducta sorprende, ante todo, a las damas de sociedad que ponen en marcha una campaña de desprestigio y rechazo. Winterbourne, el personaje masculino más cerca de los sentimientos de Daisy por su juventud y similar origen americano, siente pena por las habladurías desatadas:

Winterbourne was not pleased with what he heard. but when coming out upon the great steps of the church, he saw Daisy, who had emerged before him get into an open cab with her accomplice and roll away through the cynical streets of Rome, he could not deny to himself that she was going very far indeed. He felt very sorry for her. (James 67)

Más adelante él comprueba que otras personas tienen percepciones similares respecto al comportamiento de la joven:

He met one day in the Corso a friend a tourist like himself who had just come out of the Doria Palace, where he had been walking through the beautiful gallery. His friend talked for a moment about the superb portrait of Innocent X by Velasquez (sic) which hangs in one of the cabinets of the palace. and then said. -And in the same cabinet by-the-way. I had the pleasure of contemplating a picture of a different kind- that pretty American girl whom you pointed out to me last week. Who was her companion? asked Winterbourne. A

little Italian with a bouquet in his button-hole. The girl is delightfully pretty, but I thought I understood from you the other day that she was a young lady du meilleur monde. So she is!
answered Winterbourne (James 68)

Daisy siente la adversidad y en la visión que obtiene de las imágenes que pertenecen al Vaticano, como ésta del papa, se paraliza y se confunde aún más. La presión es tan fuerte que, en ese momento, se inicia en ella un proceso interno que la obliga inconscientemente a renunciar de lo que en esencia es como persona.

La "ilusión de realidad" en el texto se da al nombrar el cuadro de Velázquez realizado y exhibido en la ciudad de Roma. Se hace referencia al mundo real, y de esta manera Europa queda en el trasfondo como un escenario de costumbres sociales saturado de rigidez, oculto en apariencia a sus visitantes. En términos retóricos, la imagen icónica (con alta referencialidad) es un elemento en el discurso que tiene por misión "persuadir" con una cita visual reconocida y apreciada dentro de la historia de la pintura, por su tema, por su virtuosismo técnico y su profundidad expresiva. Estas cualidades estéticas son, sin duda, las razones por las que el escritor selecciona la obra y la transfiere a la novela, y a la vez una manera también de exponer sus saberes ante el lector y establecer un acuerdo con él. Mediante una ecfrasis que representa en segundo grado una imagen visual "altamente realista" -que expone la personalidad del retratado a flor de piel-, se permite un sesgo en el relato al "decir con imágenes" e implicar un sentido.

Heffernan (1991) señala las inscripciones en antiguas estatuas, tumbas o columnas funerarias como una manera de permitir que el objeto mudo se identifique a sí mismo con declaraciones como: "soy la tumba o la columna de determinado personaje". Por otro lado plantea que, si la representación requiere la ausencia de la cosa representada, el título de

una pintura es la representación verbal de la pintura, ya que responde al tipo de preguntas que se contestan en las inscripciones de los sepulcros, ¿quién es? y ¿qué es? De esta manera se inicia el proceso de interpretación para nosotros al mismo tiempo que se empieza el trabajo de convertir la pintura en narrativa partiendo de títulos muy pequeños; por sí mismos los títulos pueden expresar con precisión lo que la ecfrasis con frecuencia busca: una crítica radical de representación (Heffernan, 304). Heffernan presenta el ejemplo del título de la pintura de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*. Con el nombre podemos concluir que no es la pintura de una verdadera pipa, sino una representación gráfica de la manera en que las pipas se representan convencionalmente en anuncios y libros de texto. La pipa como una imagen estereotipada y suspendida en el espacio con una etiqueta en la base, "pipa", asume, entre otras cosas, la existencia de una larga tradición de inscripción y prosopopeya dando voz a los objetos y ocupando un lugar detrás de la historia de la ecfrasis; en este caso diría: "je ne suis pas une pipe". Finalmente, el teórico argumenta que una teoría comprensible de la ecfrasis debiera hacer lugar a los títulos de las pinturas porque, como lo ha sustentado en sus investigaciones, la ecfrasis es lo narrativo y lo prosopopéyico, libera el impulso narrativo que el arte gráfico controla y permite a las figuras silentes de arte gráfico hablar. Tal es el caso de *Ode on a Grecian Urn* y *Ozymandias* de Keats y Shelley respectivamente.

John Fisher (1988) reitera que los títulos: "son nombres que funcionan como guías de interpretación", y James, al nombrar la pintura, ya implica una descripción-interpretación aunque solamente consista en dos nombres propios, el título de la pintura y su autor: Inocencio X, de Velázquez. Ambos datos implican una particularización que funciona como una distinción de otras pinturas y de otros autores; el título, de cierta

manera, funciona como una leyenda textual y limita el sentido resaltando los atributos del retrato que forman *a priori* los significados del mensaje y, en este caso, lo intentan de la manera más clara posible: se trata de una celebridad retratada. El escritor presenta la obra sin añadir un detalle más al mensaje lingüístico encriptado en el título; el cuadro funciona como una incitación para activar nuestra memoria, nuestro recuerdo y guiarlos hacia una visión y percepción estética. Es un recurso literario que busca dirigir nuestra mirada fuera del texto y unirlos al resto de miradas que con anterioridad han visto y han juzgado la obra formando un consenso de admiradores. El análisis se perfecciona con los estudios del cuadro realizados desde la historia del arte, evaluando su calidad artística en relación a otros cuadros de la misma y de otras épocas con los que se puede comparar. La imagen, después de su examen artístico, (representa una época, un estilo, una manera de ver y de sentir) se presenta revestida de una significación muy valiosa. Así, la ecfrasis, por breve que la encontremos, abre un mundo de posibilidades de interpretación por su capacidad para modificar el contexto en el que se inserta y que nos lleva en última instancia, a reconocer el fuerte impacto que el relato adquiere con su presencia.

Henry James nos ha mostrado ser un escritor "visual" y eso fácilmente se constata en muchas de sus obras; algunas inclusive tienen un título "a la manera de un pintor" como *Portrait of a Lady*. Reconocido por muchos, James aparece como un notable ejemplo de un novelista cuya visión es, en alto grado pictórica, en el sentido de estar condicionada por imágenes visuales; Hopkins (1970: 1-2) lo reitera cuando especifica en él esa función de la siguiente manera: "He saw because he had seen, that is, the remembered picture brought into focus for him the otherwise blurred living scene, and conversely, the scene reinforced the reality of the picture"

Las descripciones de paisajes y de otros objetos exteriores, son también en *Daisy Miller* una forma constante que utiliza James para asociar las ideas con las cosas de una manera muy visual; le permiten desplegar el sentido estetizante que propone en su novela. el que comparte, junto con los movimientos artísticos de la época, una modalidad de expresión orientada al integrismo de las artes. Cuando, por ejemplo, describe la atmósfera que se logra dentro del estadio romano a la luz de la luna, imprime en ella muchas reminiscencias -en forma de sugerencias verbales- del estilo de algunos pintores románticos cuando utilizan el tenebrismo o claroscuro en sus obras para lograr más dramatismo. Es un ambiente visual cuyo efecto encuentra correspondencia con el estado de ánimo de Daisy, por las circunstancias desoladoras en las que se encuentra y que presagian un oscuro final.

Tomando en cuenta la opinión de Hopkins, la ecfrasis como alusión se adhiere a la dimensión semántica del texto con el peso de un argumento implícito. En este caso se vuelve provechoso focalizar tanto en el análisis del discurso como en la dinámica intertextual. Los textos narrativos de ficción al igual que los poéticos se consideran redes, en las cuales los puntos más interesantes surgen de los nudos llamados “alusiones”. La intertextualidad activa innumerables discursos y pone frente a nuestra memoria un universo sin fin de elementos que entran en la categoría de lo “*déjà lu*” y “*déjà vu*” identificables en la recepción.

La novela plantea un problema ético personal que provoca conflicto entre las sociedades europeas más conservadoras de fin de siglo XIX. Estos círculos consideran la rebeldía como una cuestión que sale de los lineamientos morales valorados entre “la gente acomodada” y que rompe los códigos aceptados en lo que al comportamiento de las mujeres se refiere.

Es una cuestión de límites y es por eso que en el universo diegético al cual Daisy Miller pertenece, se presiente que con su actuación “ha llegado demasiado lejos” y un mar de suspicacias se agita a su alrededor. El narrador focaliza en la conducta de ella y la convierte en el centro de interés y en el objeto de curiosidad de los otros, pero sobre todo, en el núcleo de la obra al representarla como la piedra de toque de prejuicios, opiniones y convenciones que revelan la personalidad de los otros personajes y sin duda, el pulso de los tiempos. Lo que de ella sabemos lo oímos por las impresiones y evocaciones que reflejan el efecto que su persona provoca. Es a partir de las apariencias como esa conducta se va configurando para los demás como “la raíz del problema”

Entretejiendo un entramado de alusiones se va construyendo la historia; James aprovecha cada juicio y cada opinión externa para ir elaborando el retrato de Daisy imitando el trabajo de un pintor impresionista: sobreponiendo pequeñas pinceladas, sin un trazo definido. Así, entre intentos y titubeos queda flotando la identidad de Daisy sin encontrar su forma fija, gravitando hacia la duda de ¿quién es ella en realidad? *She's an American girl!*. En la presentación de Daisy se nos deja ver su condición de extranjera; posteriormente continúa la descripción física: *“young and pretty lady”, she was dressed in white muslin, with a hundred frills and flounces, and knots of pale-colored ribbon. She was bareheaded; but she balanced in her hand a large parasol, with a deep border of embroidery, and she was strikingly, admirably pretty’* (James, 14-15)

La descripción de Daisy se organiza de lo general a lo particular mediante un efecto de lista dando detalles de lo femenino de su arreglo personal, para concluir haciendo énfasis en su apariencia física singular. Este retrato verbal de Daisy nos inclina a intuir que guarda semejanza con la pintura impresionista de J. A. M. Whistler: *The Little White*

Girl 2 (1864) -Fig. III 3- imagen que tiene un gran impacto en su época; la pintura podría ser un equivalente visual y en ese caso, ubica la descripción verbal de la muchacha en una ecfrasis oculta, disimulada que, lo único que pretende, es dar la idea de una joven similar a muchas otras mujeres de su época -Fig. III 4-

La pintura representa la figura de una mujer vestida de blanco, frente a un espejo, la pose y el gesto hacen alusión al mito de Narciso y la contemplación; forma parte de una serie de “mujeres en blanco” tituladas: *Symphony in White No 1-3*. Los detalles en estas pinturas asocian el color blanco con inocencia y peligro y sustentan el discurso falocéntrico de la época victoriana. Desde un punto de vista misógino se relaciona el carácter de las mujeres con una mezcla ambigua de inocencia y belleza pero también de corrupción y muerte; de ahí que es común que los colores blanco y amarillo -este último como sugerencia de los aspectos mortecinos, deteriorados- vayan juntos (Wagner. 1996, 298-299)

La imagen de la mujer-niña de cabellera dorada y tez pálida recuerda imágenes de Madonas y Magdalenas y es una constante en el arte y la literatura de “*fin de siècle*” que muestra las constantes influencias entre Francia e Inglaterra. En esta época se establecen relaciones sostenidas por vínculos orgánicos, ideológicos y culturales muy estrechos. La tendencia que siguen las formas estéticas en las postrimerías del siglo se orienta a representar a la mujer sexualmente atractiva pero peligrosa, cruel, insensible y con “corazón de piedra”, pero sobre todo, imposibilitada para proporcionar satisfacción al hombre. La mujer que pretende salirse de la esfera de lo privado entra en la categoría de la “*femme fatale*” bajo una connotación de amenaza y de transgresión (Vid: Cháves. J.R. 1997)

Sin el apoyo de su madre. Daisy aparece como una mujer sola aislada y con una imagen que se presta a la confusión, al extrañamiento, porque recuerda la figura de la prostituta con su conducta ilícita. Las reacciones no se hacen esperar y se reflejan en la pedantería de las personas cuando señalan a la joven dama con clichés lingüísticos que tienen el propósito de descalificarla al referirse a ella como: ‘a young lady *qui se passe ses fantaisies*’ (James,67), ‘*elle s’affiche*’ (J.,60), o “actual or potential *inconduite* as they say in Geneva” (J. 21)

James utiliza como un recurso literario la evocación plástica de esta pintura de Whistler para conformar el marco victoriano en el que se va a desarrollar la historia. Al establecer una relación conjunta entre imagen verbal e imagen visual, el autor convoca un escenario cultural definido que le permite construir una plataforma desde la cual focalizar su planteamiento teórico y estructurar el relato desplegando una visión crítica de esa sociedad.

Al tomar como punto de partida la ingenuidad de Daisy hacia la estricta observación de los códigos sociales y morales europeos, se hace un paralelo con la obra *Symphony* de Whistler. Esta manera de pintar a las mujeres despertaba una gran inquietud en los contempladores de la época, los hombres sentían asombro al ver la actitud de abandono e inconsciencia que reflejan los personajes femeninos ante el hecho de estar siendo observadas. El gesto de indiferencia, de distancia perturbaba la mirada masculina acostumbrada como estaba a intimidar y disminuir. Esta idea se debe sobre todo a que la observación de los otros y por los otros, convierte a la mirada en el espacio moral en donde se mueve el ser social. La mujer europea de fin de siglo vive acotada por la mirada masculina; es una mirada que la busca, la admira y la desea, pero a su vez la teme y crea

alrededor de ella un discurso visual y verbal filtrado por el prejuicio y la desconfianza. No es de extrañar, por ende, que se extienda en el mundo masculino una paranoia de amenaza ante muestras de emancipación femenina que ponen en jaque su figura central en la sociedad y sus consabidos privilegios. Como consecuencia de los miedos, James devela el proceso de cosificación de una persona señalada; desde una visión masculina más poderosa culturalmente, se la estigmatiza y se liquidan sus derechos hasta colocarla en una situación que termina por aniquilarla.

La libertad en la que está involucrada la decisión individual es pisoteada y no tiene ningún valor en esa sociedad. James poco a poco nos va mostrando las encrucijadas que se abren en cada situación en donde se activa el juego social y la convivencia entre hombres y mujeres. De ahí que la actuación personal es fundamental ya que compromete el resultado del intercambio social establecido en esta época. Frente a esto, él busca reconsiderar otra fórmula de convivencia y en cada situación social abre un surco que se bifurca: dos vías que se revelan como dos opciones, dos maneras de ver las cosas, pero sobre todo, disyuntivas frente a la que cualquier persona tenga que decidir y afirmar su propia individualidad.

En la gente que rodea a Daisy surge la disyuntiva de tomar su inocencia como algo auténtico en ella o como una falsificación que la convierte en una persona con una conducta muy dudosa, casquivana y libertina, que aprovecha la lejanía de su propio país para permitirse formas de proceder que de otra manera no le estarían permitidas. James, por medio de los rumores, edifica ladrillo a ladrillo un muro ideológico coartivo de la libertad individual, y con ello deja a la vista las contradicciones de una sociedad burguesa asentada en antiguas concepciones sociales que representan un mundo de cadenas y sujeciones para

el individuo, que no sólo limitan la actuación personal sino que la encuadran y dirigen hacia lo que previamente ha sido codificado como lo adecuado en cualquier concertación social

Winterbourne es la primera personalidad masculina que entra en contacto con Daisy y desde su formación europea convencional mantiene expectativas que espera se vean cumplidas en su trato con ella. Para el joven Suiza, como país, se concreta en la asimilación de un "orden establecido" de actuaciones personales muy bien codificadas. Austeros calvinistas, los suizos son condicionados a convertirse en vigilantes unos de otros, la sociedad que crean está cercada por normas, reglas, prescripciones y enseñanzas impuestas por la religión. El puritanismo que practican facilita estructuras plenamente rígidas y deja poca oportunidad a la autonomía de un ciudadano individual

Con base en semejantes criterios estrechos que dejan su impronta en toda la "vida privada" de las personas y en las formas de su trato con los demás, no nos extraña que, desde un principio, surjan en Winterbourne fuertes incógnitas al contemplar la frescura de la muchacha. Su relación con ella está determinada por su inseguridad; hablando en plata, lo que le interesa resolver como hombre es tener la certeza de que ella sea o no una mujer inocente. Inocente en el sentido de pura, si bien ignorante, tal vez natural y carente de afectación alguna.

Desde este momento la duda se vuelve el motor de la trama, por medio de ella surgen dos maneras de juzgar a Daisy: desde la forma externa en donde se da la lectura de una ética social tradicional y estereotipada, y desde la forma interna donde se da una respuesta personal intuitiva. Caso difícil si se considera que el juicio moral para la sociedad de fin de siglo está fundamentado en dogmas religiosos, sin embargo, como sociedad fundamentada también en una pirámide social y económica, las contradicciones se

muestran en la práctica: son las esferas más elevadas las que imponen sus preceptos morales burgueses inspirados en la ganancia y el provecho. Como medida de control y como obstáculo social importante aparece en la sociedad, el *comme il faut* burgués, convención que contribuye a ser un factor social uniformador y aniquilante de la libertad, ordenando sin chistar un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar.

Winterbourne es el eje del debate entre las dos formas de juzgar la moral de una persona: el autor utiliza la estrategia de la polifonía para tratar hasta el final de la historia de recuperar uno u otro aspecto. Lo que James intenta es poner en claro que la naturaleza del “yo” que define cómo es una persona es algo privado e inexpresable y no se deduce tan fácilmente desde el exterior. Irónicamente él insiste en presentarnos esa faz de Daisy que la muestra rudimentaria, como una flor silvestre: carente de sofisticación en su comportamiento y con poca imaginación para manejar situaciones difíciles, como una parte de algunas deficiencias en ella que justifican, aunque no completamente, algunas de las críticas. Esos juicios en el fondo manifiestan el temor de tener frente a sí a un híbrido femenino-masculino que fracture la jerarquía entre sexos y permita que sobrevenga la temida “decadencia social”. Sale a la superficie y se manifiesta sin duda, el imaginario masculino de la época predispuesto a obsesiones sexuales que mediatizan la imagen de las mujeres. En Winterbourne es un rasgo que caracteriza su inmensa frialdad humana y lo comprobamos cuando se refiere a Daisy como a un objeto: *“She was a young lady whom a gentleman needs no longer be at pains to respect.”* (James 74)

Aflora en el texto el hecho de que las “categorías” son útiles y necesarias en una vida en donde cuentan las buenas maneras: *“Assigned” to a category’* (James 43). El autor al escoger estas dos palabras, puede expresar mucho acerca del snobismo que lo

permea todo. El retrato moral de Daisy está delineado tomando principalmente en cuenta su relación con la sociedad, sobre todo en lo relativo a lo que tiene que ver con “guardar las formas”, de ahí que al transgredir ciertas reglas continuamente se materialice el problema de su identidad: ¿es ella verdaderamente una mujer coqueta y peligrosa? James siempre mantiene su identidad en la incertidumbre y nunca deja ver si existe una relación entre su belleza y su conducta como una correspondencia absoluta entre belleza y bondad, reflejando una idea que tiene vigencia durante el movimiento artístico de *fin de siècle* (como lo podemos ver en algunos personajes de Wilde por ejemplo). La belleza poco comun de la muchacha no pasa desapercibida y con facilidad se la admira como si fuera una obra de arte viviente; sin embargo, a un retrato tan bello no se le perdona que deje a un lado su quietud y su mudez.

Intratextualmente, el título *Daisy Miller* funciona como una clave de interpretación; tomando en cuenta los gustos artísticos y literarios de la época, el nombre de Daisy, aludiendo a una flor, lleva una función determinante como identificación, descripción y seducción para los lectores que pueden reconocer en la consabida fórmula que relaciona mujeres y flores, esa imagen de la mujer de la época que circunscribe bajo un mismo aspecto belleza y pasividad. El nombre propio reconfirma nuestra intuición de la existencia de una ecrasis oculta basada en el cuadro de Whistler: en uno y otro caso, es la misma imagen de mujer frágil y delicada que se adhiere al texto. El atractivo físico de la muchacha es un factor que colabora para dirigir una focalización de las miradas y connotar una cierta clase de poder en la novela. Los alcances de ese poder pronto quedan claros puesto que los personajes que miran están claramente marcados tanto por la posición de clase como por la de género. No es el deseo masculino lo que se percibe en las miradas

Como una parodia del cientificismo que introduce el pensar positivista. James focaliza en ciertas miradas movidas por un afán de realizar una “visión microscópica” de la sociedad. miradas que funcionan como una metáfora de la vigilancia y la observancia social haciendo eco de la intolerancia hacia la originalidad individual como idea recurrente en la época

Al ser resonancia de una imagen impresionista, es en los exteriores -paseando al aire libre- donde mejor se ubica a Daisy: esa “flor entre flores libre de jardinero”. ella es una joven cálida sencilla, y se vuelve un contraste muy fuerte ante el páramo helado que significa la rigidez de “Winterbourne”: constantemente hipócrita entusiasmado con la idea de obtener provecho de la transgresión de las reglas sociales; el beneficio como meta siempre está frente a su vista haciendo eco de la sociedad antifeminista que lo estimula

James progresivamente lleva la historia a un punto en donde el suspenso va en aumento. Es un hecho que la personalidad de la muchacha es un misterio, o mejor. un verdadero enigma; su asertividad y determinación de ninguna manera son bienvenidas. Su desprestigio se extiende cuando alguien la ve junto al retrato de *Inocencio X, de Velázquez* y se la asocia a él como “*a picture of a different kind*” (James, 68).

Podemos aseverar que la exigencia que James hace del lector en este momento es muy grande. La obra pictórica se incrusta bajo el efecto de una paradoja que nos mueve a reflexionar sobre su valor simbólico. Recordemos que Barthes (1982) nos dice que en la novela realista cualquier dato notado es notable y por lo tanto anotado. De aquí podemos argüir que James tiene un propósito importante al incluir como cita intertextual el mencionado retrato. el que amén de incluir “una ilusión referencial” que le imprime verosimilitud al texto. tiene un propósito simbólico importante: es un cuadro que

formalmente representa una paradoja de gesto y actitud. James busca movilizar al lector para dirigirlo hacia una labor de pesquisa y averiguar qué existe en esa representación pictórica que puede otorgar un sentido a la narración y evite un largo discurso pleno de argumentos. Con ello abre un ojo en el texto y permite evocar en otros planos de percepción elementos que complementan lo dicho a partir de la comprensión de este icono emblemático. Como un mensaje en clave el escritor sólo muestra lo indispensable y a la vez esencial para la identificación de la pintura: se trata de un retrato realizado por un pintor español de renombre afiliado a la corte de España durante el siglo XVII. el autor es famoso por su estilo. pinta dentro de una escuela realista. además convive y se le asocia con los reyes y las personas de mayor influencia en la Europa de su época.

El Papa Inocencio X., descendiente del clan Borgia, es electo en Roma en 1644. Heredará la conflictiva religiosa que subsiste en la Iglesia Católica, es una crisis cismática provocada por Lutero con su Reforma iniciada en 1517 la cual desemboca tiempo después en una Contrarreforma como una reacción antiprotestante. La Reforma aparece bajo una aura purificadora de una Iglesia que había acumulado corrupción hasta los tuétanos y divide a la institución religiosa en dos bandos, los buenos y los malos; los primeros son los protestantes separatistas, que así se nombran porque se inclinan hacia el rigor moral y el auténtico retorno a las fuentes, trascendiendo la interpretación oficial de teólogos y del papado (T. Egidio, 1991). Después de muchas fricciones en donde se debate sobre la libertad del cristiano y el papel de la Iglesia en el mundo moderno que se empieza a transfigurar, se llega hasta 1659, cuando se reconoce el calvinismo como confesión oficial en Alemania y cuando se muestra la obsolescencia del papado en las decisiones de los Estados. Relegada a la esfera únicamente religiosa, la Iglesia católica persigue, a toda

costa mantener el control de sus fieles utilizando una dogmática ideológica que vigila muy atentamente la moral y por ende, las conductas. Inocencio X representa muy bien ésta época cismática y controvertida y como representante de la Iglesia más poderosa e influyente aún, no concede permanecer en un plano que le reste influencia y dominio ante la inmensa grey que todavía continua siendo fiel.

En el inolvidable retrato del papa realizado por Velázquez podemos admirar el gran realismo expresivo -que el mismo papa califica como “tropo vero”- y que se convierte por estas cualidades en un monumento de la historia occidental; podemos apreciar que no se favorece al pontifice con un rostro atractivo; lo que podemos ver en este viejo aristócrata de setenta y cinco años es una mirada desconfiada y fiera bajo sus cabellos escasos, y sus mejillas tensas y rojizas por la cuperosis: podríamos también suponer una actitud pronta a la ira; el anciano aparece ante este gran artista como un personaje ingrato; sin embargo, la dignidad y grandiosidad que le otorga el pintor da la impresión, como lo dice Schopenhauer, de “estar frente a una majestad de la tierra” (Lafuente Ferrari, 1960). Esa impresión está dada únicamente por cualidades estéticas como la disposición expresiva de líneas y de la composición. La sabia armonía de rojos, blancos y de oros, la ejecución de manchas de color breves, sintéticas, puestas en toques osados, los brillos y texturas hacen que esta impresionante efigie nos sorprenda hasta en los más mínimos detalles. El crítico italiano Justí (Lafuente F) opina que el pintor español pinta en este cuadro: “el tono de los nervios, la calidad de la savia vital, la proporción de hierro y bilis en la sangre y de prudencia o locura en el cerebro”. Estamos de acuerdo: al retrato sólo le falta hablar para consumir su realismo. Recordemos que cualquier retrato es una ilustración del problema de la materialización de lo espiritual y abre una interrogante en el tema del conflicto

individual entre la mente y el cuerpo: entre los imperativos del espíritu y de las demandas de la máscara social o rol impuesto por la convención y la representación. El cuadro tesoro de la Galería Doria-Pamphili desde que fue realizado en 1650, goza de una instalación especial, casi religiosa, en una especie de dosel o altar que realza y añade importancia al objeto plástico. Como objeto cultural cumbre del realismo, el retrato del papa asume la gran contradicción que ha sido plasmada en su representación y que a su vez resquebraja su reputación: la dudosa bondad que proyecta. Al funcionar como extratexto, entra dentro de la novela con esa carga semántica -tanto el representado como la representación- y como un elemento que inclina aún más la balanza hacia los aspectos contradictorios que el relato ha venido desarrollando.

Daisy Miller es víctima de la difamación y se encuentra en problemas la desconfianza hacia ella se ha extendido y ha crecido hasta tomar la forma de un complot al cual se une también la mirada recelosa del papa, su penetrante mirada pareciera resumir las miradas sociales unidas en un sello de censura y desaprobación. La inquisidora mirada, como la mirada de Dios, parece seguir a Daisy a todas partes legitimando el examen social desde una conducta que se proclama canónica para el resto de los mortales. Sola, se vuelve más evidente su próxima destrucción pronosticada en el gesto de dureza de ese rostro que la observa. El rostro ambiguo del papa (de no saberlo no podríamos afirmar que es el de un líder espiritual) expresa su carácter tal como lo conocen sus contemporáneos: difícil de penetrar, reservado, algunas veces caprichoso y en otras ambivalente: demasiado frío o demasiado afable. Rostro sin duda terrible que define a su personaje desde su exterioridad: demasiado asentado en las cuestiones terrenas, olvida su principal función y propósito de servir de guarda y guía de los preceptos cristianos que la Iglesia le ha encomendado. Con

la ecfrasis. James abre una interrogante que da lugar a un dilema que acrecienta aún más la ambigüedad: ¿sería posible dudar de la inocencia del papa?

La ecfrasis da evidencia de las apariencias y a la vez nos deja pensando sobre ellas. Del retrato pintado sólo tenemos lo que visualmente percibimos y de Daisy sólo conocemos lo que los otros aprecian de ella. ¿Podemos confiar en esa realidad que pretende ser un resumen de lo más aparente? No olvidemos que sobre la figura del papa se han ido anexando enormes prejuicios que desde la conflictiva época de los Borgia son parte de la memoria colectiva y tienen que ver con la distorsión de la imagen papal dentro de una misión cristiana de compasión y amor. Lo mismo ha pasado con Daisy, en ella se cristaliza una tradición histórica que insiste -sin real fundamento- en contemplar su femineidad como un producto de deleznable banalidad e inconsistencia.

Imposibilitados como están, mediatizados, de ellos dos sólo conocemos lo que de ellos se representa y que en síntesis se muestra como las máscaras del teatro griego; de un lado *la cara malhumorada del papa* y del otro *la cara sonriente de Daisy* que al final no son más que eso: máscaras que ocultan y que no dejan ver a la verdadera persona. La estructura narrativa se mantiene así en planos que tendrían su correspondencia pictórica en las atmósferas impresionistas por su acento en la ambigüedad, atmósferas a la vez difusas y sin delimitaciones precisas, matizadas en bajo contraste y en donde las cosas pueden aparecer de una y de otra manera al mismo tiempo.

Es importante notar cómo la imagen del papa se activa en el texto simbólico de otra forma también. El prelado aparece investido bajo la metamorfosis de otros textos que sirven de hipotexto: el retrato de Inocencio sentado en esa gran silla rememora la imagen de la Esfinge que inmóvil observa. Como motivo, la Esfinge guarda enorme relación con los

artistas masculinos de la época; simbolistas o prerrafaelistas encuentran fascinación en ella porque la contemplan bajo una dicotomía de contrastes: belleza y esterilidad, crueldad y amor, erotismo y monstruosidad, seducción y destrucción y por último, deseo y muerte y la convierten sin duda en un símbolo ambiguo (Dijkstra 1994, 272-333). De la misma manera, en la figura de Daisy queda flotando también la proyección de la imagen de la serpiente del mal, aquella remembranza mítica que atrae a los hombres a la tentación guiada por propósitos infames.

La ecfrasis ocupa también otro lugar: se vuelve un *alter ego* de la figura de Winterbourne. Como representante de la visión masculina de esa época, su mirada se funde con la mirada del retrato del papa y es por medio de esta pintura concreta como podemos imaginar esa fachada de desconfianza y alejamiento que el mundo masculino tiene respecto del femenino. El mundo masculino se encuentra asentado en la poltrona del convencionalismo que protege sus intereses y privilegios y desde una cínica actitud de astucia y puerilidad ejerce su control social, sometiendo a las mujeres en el nombre de una protección que termina por dividir las.

La desconcertante cara del papa en su expresión de extrañeza, de reserva o de cautela representa las emociones de esa sociedad burguesa temerosa y desconfiada que no ha podido resolver la problemática moral de su sociedad fundamentada en preceptos religiosos dogmáticos y autoritarios, doctrinas religiosas que en nada cambian aun después de la Reforma y que continúan sin dar solución a los conflictos de convivencia entre las personas.

La desconfianza, cultivada en la cizaña, más un alto grado de irracionalidad y venganza aparecen en la novela como una espada simbólica que se implanta entre los dos.

jóvenes como un reflejo de lo que sucede en la sociedad entera. La duda, la desconfianza y la maledicencia hacen de Daisy una mujer caída, expulsada de la sociedad, y significan la sentencia para cualquier otra mujer que se atreva a actuar por su cuenta. En los asuntos morales, James se plantea la pregunta: ¿cuáles son los límites de lo sagrado y lo profano? En este momento podemos ubicar que la ecfrasis del retrato del papa se enlaza con un significado paralelo de otra ecfrasis igualmente breve, el *Coliseo Romano*. Símbolo de la barbarie romana, espectáculo de muerte para las masas y lugar en donde comienza el trágico final de Daisy.

Winterbourne approached the dusky circle of the Colosseum it occurred to him as a lover of the picturesque that the interior in the pale moonshine would be well worth a glance () Then he passed in among the cavernous shadows of the great structure and emerged upon the clear and silent arena The place had never seemed to him more impressive One-half of the gigantic circus was in deep shade the other was sleeping in the luminous dusk () The great cross in the center was covered with shadow () Then he saw that two persons were stationed upon the low steps which formed its base One of these was a woman seated her companion was standing in front of her () Presently the sound of the woman's voice came to him distinctly in the warm night air Well he looks at us as one of the lions or tigers may have looked at the Christians martyrs! These were the words he heard in the familiar accent of Miss Daisy Miller (James 72-73)

Recordemos que Clüver (1994) extiende la definición de ecfrasis a cualquier objeto cultural, incluyendo la arquitectura y la danza; el coliseo como obra de arte, nos ubica dentro de la tradición de un mundo antiguo que pervive en sus ruinas físicas y que tienen importancia porque representa una herencia de pensar y de sentir diferente. Desde este punto de vista, el coliseo es parte de la unidad cultural greco-romana, pilar de la civilización occidental. Podemos advertir que a pesar de las expresiones decadentes del Imperio romano en su afán de dominio, poder e intolerancia hacia el otro -que James

parece señalar como aceptación pública de la barbarie e inhumanidad que en su época aún perviven ya que como la ecfrasis lo deja ver al hablar de la enorme cruz plantada en el centro del coliseo el poderío de la Iglesia católica es muy notable- en la filosofía griega existía una tendencia a analizar los problemas morales desde una ética construida en la individualidad de cada persona y ese proceso que se iniciaba en el interior, encontraba expresión en una conducta humanística de respeto.

Es una ecfrasis que refuerza la imagen externa del papa confirmando el dicho: el hábito no hace al monje. Así aparece el papa en toda forma contradictorio. retratado en su palacio bajo fastuosos ropajes como representante de Jesús, quien proclama otra forma de riqueza. Lo que James finalmente nos sugiere es el papel de la Iglesia -en sus dos vertientes tanto protestante como católica-, en la conformación de la moral pública occidental en corrientes ideológicas que continúan bloqueando la tarea de la investigación de los problemas morales. Mediante la apelación a Dios como origen de la moral eliminan las “dificultades” que plantea su resolución. Nos atreveríamos a pensar que, para el escritor americano educado en una situación excepcional de libertad, la ética vista como una parte del saber filosófico, es la que debe regir los actos cotidianos de la vida de las personas, su conducta. Son ideas bien conocidas en su época pero no aceptadas por la intensa represión social que imperaba, de ahí el impacto de su narración.

La ecfrasis del retrato del papa, es un instrumento muy valioso para comprender lo complicado de la situación de Daisy que adquiere forma sensible al recordar lo terrible de la impía mirada del retrato de Velázquez. Siendo una “ilusión referencial” dirige nuestra mirada -como lo hace también con la de Daisy- y nos hace conscientes de nuestro propio *voyeurismo* como lectores hacia el retrato mencionado, buscándolo y viéndolo como ese

otro que no se deja marginar y encuentra su lugar dentro del relato colaborando no como un apéndice de erudicción sino formando, al igual que las otras ecfrasis disimuladas, un verdadero *iconotexto* que refuerza el texto desde el refinamiento de varias evocaciones plásticas

La ecfrasis logra deshacerse del marco físico del retrato papal y así, sin mayor preámbulo, introduce la imagen de la celebridad para que texto e imagen se mezclen y creen juntos una trayectoria común; al mismo tiempo establece un juego con el marco desprendido ajustándolo al retrato verbal de Winterbourne, quien toma metafóricamente el lugar del papa al convertirse en un objeto estático. Por otro lado "the little white girl" sale del cuadro y cobra vida en Daisy, escapa del "enmarcamiento físico" al desconocer sujeciones

En tanto que la ecfrasis facilita una yuxtaposición de lo visual en lo verbal, sale a luz el debate que persiste en la estética tradicional sobre el asunto fenomenológico que trata de aclarar si la poesía constituye o no una forma de pensar en imágenes. Lo que esto implica es que la contemplación o creación de imágenes facilita los procesos cognitivos pre-verbales o extraverbales que se originan en estados como los de la infancia, el misticismo o el de algunas visiones internas. No sería tan extraño, por tanto, relacionar lo pictórico en la literatura con una visión original y en este caso, las ecfrasis disimuladas aparecen como una revelación y una verdad. Lo que podemos deducir de estos momentos "congelados", es que se pone en evidencia el grado en que el arte informa y forma nuestra visión, pero además, la manera en que esa visión adquiere valor como transportadora de elementos espirituales profundos

Por otra parte es necesario no perder de vista que la ecfrasis se justifica por una situación "secundaria" del relato en una relación metonímica de causa y efecto (figura religiosa y discurso moral). Esta circunstancia secundaria (sin importancia en la intriga) permite la doble lectura que nos introduce al nivel metafórico de la ecfrasis. Mientras la lógica del relato tiende a ser moralista y se organiza como una barrera, la ecfrasis hace una fisura y permite que corran las aguas contenidas. En torno a la historia muchas cosas se explican mejor de una manera indirecta. James permite darse cuenta de por qué los cambios dentro de una sociedad se vuelven difíciles y por lo mismo lentos, con retrocesos constantes, como si el conservadurismo fuera la estación preferida para algunas sociedades impidiendo que los sujetos se vuelvan individuos determinados por sus ideas originales, y practicando valores universales de respeto y tolerancia hacia los derechos ajenos.

Como mi análisis muestra, James ha afirmado el dinámico y expresivo poder del arte al usar iconos culturales que funcionan como catalizadores y son un prisma de significación en la novela. En el caso del retrato del papa, la ecfrasis insertada de esta manera se vuelve vehículo para representar censura religiosa en un momento en el que el autor escribe utilizando códigos culturales de reserva para exponer este tipo de ideas abiertamente y por eso apreciamos la forma en que sutilmente James profundiza sin necesidad de un largo discurso. Lo anterior se debe a que, si bien la evocación de la obra de arte puede implicar una supresión parcial de la ecfrasis en su sentido retórico original: "como una descripción vívida", como decirla toda, las omisiones pueden ser tan notables como las inclusiones. Sin duda no podemos dejar de advertir que, James al jugar con las imágenes, lleva a cabo lo que los pintores venían haciendo desde la época del inicio del Cristianismo: esto es, evitar decir las cosas directamente para no ofender ni despertar

pasiones en los contempladores ni atentar contra la moral pública. Por eso representaban sus temas alegóricamente. Recordemos que la etimología de la palabra alegoría *alla agoreueien* apunta hacia el significado de decir algo diferente y de manera diferente; de esta forma los artistas se podían librar de las críticas adversas dándole la vuelta a las cosas y pensamos que James lo hace de la misma manera, conscientemente.

Los dos retratos *The little white girl* e *Inocencia X* comparten códigos e irrumpen en forma significativa en la literatura. James al dar un bies por lo visual nos muestra una realidad más cruenta; las dos imágenes encuentran relación al confrontarse y como en un espejo reflejan el rostro oculto de la sociedad victoriana que en apariencia tiene la imagen de estabilidad y progreso; sin embargo, esa sociedad es ya grotesca aunque en su apariencia parezca hermosa. Es una sociedad burguesa presionada por la fuerte represión sexual iniciada desde la misma Iglesia católica y sus variantes al difundir una ideología religiosa de desigualdad para hombres y mujeres. La institución patriarcal se encarga de consolidar el desequilibrio mediante instrumentos institucionalizados y un buen repertorio de presiones para evitar cualquier autonomía de sus miembros; sociedad contradictoria e inarmónica a la que James descubre al poner de relieve la violencia disimulada que existe hacia las mujeres convertidas en centro de la rabia reprimida, del odio y de la venganza de esa sociedad autoritaria e insatisfecha, cada vez más distante de los ideales humanistas de la filosofía griega.

Como pudimos comprobar, la ecfrasis tiene un referente objetivo y su poder efectivo depende del sentido en que dicho signo sea tomado. El autor gira la instrucción que el lector debe captar y es evidente el papel decisivo del receptor en la construcción del significado, general y estético. Su propuesta no puede pasar por alto que la ecfrasis

imprime en la novela un tono grave dentro de la aparente intención del autor de solamente esbozar una comedia ligera; funciona como un sutil sesgo que establece un cambio de dirección y de distancia en el relato. Se comprueba así, el valor considerable que adquiere la ecfrasis dentro de la novela para provocar el efecto de una verdadera sacudida emocional.

El conocimiento de las obras de arte en este caso, permite al lector llenar con detalles significativos lo que el lenguaje elude y completar la imagen literaria. Las tres ecfrasis cubren la historia de un exquisito refinamiento estético y James adquiere dentro de la literatura de fin de siglo, la dimensión de un escritor inteligente y sensible.

Reconociendo que es en la recepción en donde se actualiza la obra, podemos tomar en cuenta que aunque sabemos que James se refiere al retrato específico que pinta Velázquez, también podemos ver ese retrato del Papa Inocencio X transfigurado bajo la interpretación surrealista de Bacon -Fig III 2-, hecha de acoplamientos insólitos. Como es una imagen muy conocida en nuestros días, podemos opinar que una atrae a la otra en un juego a la vez de oposición y complementariedad.

No podemos decir que es una simple "versión" de la pintura anterior; nunca es Velázquez a la manera de Bacon, sino Bacon recuperando algo de Velázquez, por ejemplo, su portentosa manera de establecer la vivencia de un color y su interminable capacidad para sugerir. Y aunque más allá ya no se da ninguna relación porque Bacon maneja la antibelleza mediante el extraño poder de *no* decir: la figura es aullante, repulsiva y desata una condición humana más ambigua y tormentosa que las conocidas en la pintura figurativa anterior, resta contemplarla desde la representación de otra representación como en una resonancia infinita de imágenes traslapadas en la memoria del lector: la de Velázquez y la

de Bacon y más que excluirse se complementan para consolidar esa sensación de asfixia tan punzante siempre en Bacon, que reverbera como un eco de pavor y repugnancia en la novela de James, ironizando sobre la falta de inocencia de su Santidad. Inocencio X, quien desde su grotesca carcajada lo paraliza todo reduciendo la vida de sus fieles a una triste caricatura de santidad y resignación, o bien de sacrificio y extinción, en una suerte de condena que abre la interrogante sobre la necesidad del martirio de Daisy en este mundo



1.- *Inocencio X* (1650). Diego Velázquez



2.- *Papa gritando o Inocencio X según Velásquez* (1953), Francis Bacon

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



3.- *The Little White Girl* (1864), J A M Whistler

TEMIS CON
FALLA DE OR.GEN



4.- *Gathering Flowers in a French Garden*
(1888), Childe Hassam

Capítulo IV

Ecfrasis en *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans.

*La vie d'un sage n vaut pas ma Salomé
Ta danse d'orient sauvage comme la chair
Et ta bouche couleur de meurtre
Et tes seins couleur de désert
O Salomé de mes Hontes
Salomé!*

Oscar Milosz

Larga es en Francia la historia del intercambio de miradas entre escritor y pintor, pero, sobre todo a partir del Segundo Imperio, el mundo de ambos se mezcla con mayor naturalidad. Así lo atestiguan los encuentros frecuentes de artistas en cafés y talleres; alrededor de las mesas del Café Guerbois en la calle de Les Batignolles se reúnen jóvenes artistas pintores que tienen como figura central a Manet: las discusiones se entablan acerca de las nuevas tendencias en pintura sobre todo; sin embargo, los escritores son invitados también a escuchar y participar. De esta manera, poco a poco se inicia una reflexión eficaz acerca de la fraternidad de las artes y se da entre creadores una nueva complicidad cuyos lazos intensifican la vida intelectual parisina de fin de siglo. Alianzas importantes nacen al compartir ideas y puntos de vista, recordemos a Baudelaire y Delacroix, Zola y Cézanne y también a Champfleury, Duranty y Courbet, entre otros (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1980); no es de extrañar entonces el interés que suscita lo que hemos llamado transposición pictórica, es decir, la inscripción de la pintura en la obra literaria. En este campo no pasan desapercibidas las reflexiones de un escritor como Joris-Karl Huysmans (1848-1907) sobre la obra de Gustav Moreau (1826-1898).

Es en la novela *À Rebours*, publicada en 1884, donde Huysmans logra manifestar de una manera concreta su interés por el arte y por la estética que, desde su juventud, son fuerte motivación de estudio y de análisis. Sus aportaciones como crítico de arte son numerosas en revistas importantes de la época, como *La Revue des Deux-Mondes* o *La Revue Mensuelle*; pero sobre todo, publica *L'Art Moderne* (1883) y *Certains* (1889), en donde busca comprender la esencia de la modernidad oponiéndose a lo que considera pintura convencional, de encargo y académica. Su escritura crítica conserva, como veremos, afinidad con antecesores como Diderot, desde luego, y más profundamente con Baudelaire.

Huysmans reclama la representación de aspectos más motivantes e innovadores; su estilo crítico, imparcial y comprometido lo ubica del lado de la vanguardia aplaudiendo los desnudos de Degas o los paisajes de Raffaëlli. Por lo tanto, no nos asombra que un pintor como Moreau, pleno en visiones fantásticas, romántico-simbolistas, sea de su completo agrado. Al reflexionar sobre este tipo de pintura, Huysmans se aparta de sus iniciales posturas naturalistas, por las que adquiere reputación como escritor, para introducirse en la vía de la Decadencia Simbolista que le permitirá, en su consideración, penetrar mejor en los secretos del alma (Camero Pérez, 1993). En *À Rebours* se refleja ya la distancia que el escritor establece con la observación del medio social como centro de la historia para prestar atención a la profunda psicología de los personajes; el duque *Jean Floressas Des Esseintes* en esta obra simboliza la melancolía y la tristeza de un Huysmans que aborrece lo cotidiano y mediocre de la existencia, y decide alejarse del mundo, rechazando la realidad que le ha tocado vivir. La novela pertenece a una corriente literaria de un siglo que busca la afirmación del individuo, en reacción a una evolución económica y social que lo sobrepasa y lo aplasta (Tadié, 1970). En un medio así, la evasión se torna el

complemento obligado a la insatisfacción humana. Lo extraño es que no se intenta buscar refugio en la naturaleza como en ocasiones anteriores para encontrar en ella inspiración y motivos para vivir, sino que se construye una particular ermita aislada, una morada singular que permite el despliegue del espíritu frente al materialismo y la razón. El título indica perfectamente cómo el autor tiene la intención de modificar la naturaleza poniendo al personaje en medio de una situación inusual, como es la falta de contacto social con sus semejantes: en soledad vive rodeado de una decoración que nada tiene de gratuita, ya que todos los objetos cumplen una función dramática y acentúan el espíritu "decadentista" del texto; se explica así también la fascinación del escritor por artistas como Moreau al que dedica páginas importantes de su novela. De esta manera la pintura se inscribe en el texto literario formando parte de la morada de Des Esseintes.

Rechazando la vida agitada de la ciudad cosmopolita, el personaje se retira a meditar sobre la existencia. Es por eso que la pintura de Moreau es la indicada para producir estados de ensoñación que lleven la imaginación hacia otro mundo, lejos de la realidad presente. Sueños sofisticados, complicados y enigmáticos son los que pinta Moreau, reaccionando contra el mundo moderno a través de su odio por el realismo. Su pintura es una pintura idealista que voltea la espalda al progreso y la ciencia, y se regocija en un festival de símbolos que señala, como bien lo advierte Huysmans, el cambio de estética que él mismo andaba buscando. Ésta es, sin duda, la razón por la que introduce sus teorías sobre el arte en el universo de ficción del relato. El giro que realiza el escritor es motivado por una crisis emocional que lo lleva a rechazar el naturalismo en favor del ocultismo, para derivar finalmente en un misticismo de profunda inspiración católica, muy cercano a los aspectos espirituales del simbolismo romántico. Su labor como crítico y novelista favorece y estrecha la relación entre el grupo literario y el grupo artístico.

simbolista de la década de los ochenta y se convierte en el promotor más importante de artistas como Moreau y Redon

La inscripción de la pintura de Moreau en *À Rebours* se inicia nombrando los títulos y al autor de los cuadros para continuar dando paso al discurso descriptivo de los mismos. Los cuadros que se nombran en la novela como parte de las adquisiciones de Des Esseintes son obras de arte originales de Moreau: se trata del óleo *Salomé dansant devant Hérodes* -Fig IV 1- y la acuarela *L'Apparition* -Fig IV 2- expuestos por primera vez en el Salon de 1876

Notable es la manera en que Huysmans no se detiene en la pura nominación, que en sí hubiera bastado como mediación verbal para que el lector imaginara una representación mental del cuadro. El título de *Salomé* tiene en sí mismo un carácter alegórico que remite al lector a una representación mítica y legendaria de antemano convenida. Pero el escritor va más allá al describir y explicar la pintura, presentando a ésta como una obra que necesita ser explicada, por su intensa red simbólica que trasciende lo puramente alegórico. Su significado se dirige al espectador-lector asombrado y en demanda de una explicación de ese estilo de pintura que le provoca una fuerte impresión, una interpretación de la trama del cuadro necesaria para, captar la esencia, el simbolismo de los cuadros del pintor

No es entonces gratuito que Huysmans comience su discurso sobre la pintura de Moreau con una descripción minuciosa que persigue enumerar con fidelidad los elementos visuales de los cuadros, y lo hace tan bien que es por medio del detalle y la finura estilística como el poeta cubano Julián del Casal, leyendo únicamente el texto de Huysmans, se entusiasma con la pintura de Moreau y escribe un libro de poemas inspirados en varios de los cuadros de este pintor simbólico (Camero Pérez, 1993)

Por la singularidad y calidad de sus pinturas se considera a Moreau el artista más representativo de la atmósfera mundial de su tiempo (Bornay 1994). Herodías, personaje bíblico es una de sus figuras pictóricas más populares. Mallarmé también se inspira en ese personaje y realiza un poema que es muy leído por la elite intelectual; además del horror ante la decapitación de San Juan Bautista, el poema presenta una figura sintética de la época: la virgen narcisista. El poema *Noces d'Hérodiade* expresa la angustia de la esterilidad y de la soledad:

Inviolée. sentir la chair inutile
Le froid scintillement de pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle

(Stéphane Mallarmé, *II Scène*)

Los temas, como lo podemos ver, viajaban constantemente de un género artístico a otro. Pero lo que nos llama la atención es la función de la obra pictórica en el texto literario: no solamente en virtud de una simple analogía de superficie, sino en profundidad, evidenciando la sensibilidad artística del escritor y el dinamismo de su estilo que, en el caso específico de Huysmans, responde a una necesidad urgente de expresión. Como podemos advertir, la relación de la novela de Huysmans con la pintura y con el arte en general, además de ser vasta, es un punto central. Des Esseintes cumple un papel fundamental como espectador-lector; sus sentidos seleccionan y captan una amplia gama de sensaciones al contacto con los objetos estéticos escogidos por él para acompañarlo en su aventura estética: la única que tiene sentido para él. El tema gira alrededor de las innumerables

descripciones de objetos culturales que se amalgaman formando un universo de refinamiento estético distinto del mundo de lo procaz y utilitario.

La novela, sin duda original y diferente, constituye un ejemplo notable para el análisis de la ecfrasis y la descripción pictórica. Su selección representa una oportunidad para el análisis literario: nos permitirá averiguar de qué manera la ecfrasis de una obra de arte figurativa, verificable en la realidad, se presenta dentro de la novela como una descripción "en cuadro", fácilmente identificable, "recortable" y que por su estructura conserva similitud con la ecfrasis crítica de un catálogo de arte. Si tomamos en cuenta el grado de penetración de lo pictórico en un texto, en *À Rebours* se da una fuerte impregnación del texto, en tanto que la referencia a una obra plástica real es explícita y desarrollada.

Su introducción dentro del texto lleva una misión especial, aun cuando pareciera que la acción se detiene y que "el cuadro" no tuviera ninguna relación con el relato y sólo fuera una pequeña digresión sin influencia en el discurso general. En tanto que Des Esseintes se encamina a substituir lo natural por lo artificial, una subversión en la representación se lleva a cabo en el texto al colocar el arte en primer plano por encima de lo natural. Lo cultural se convierte en una referencia que configura la novela como "una biblioteca", llena de referencias literarias, históricas, teológicas, plásticas y musicales, y la insertan dentro del flujo constante de una intertextualidad que la define como "novela-museo" (Grojnowski 1978).

La realidad mediatizada de lo cultural entra a substituir la realidad del mundo exterior e interior y contribuye a entretejer un gran tapiz-trama formado por los diversos textos que formulan un relato lleno de "alusiones". Huysmans pretende transparentar en su

texto la emergencia de otros textos no tanto para asentar una influencia sino más bien para afirmar el carácter "estetizante" del suyo y así delimitar su verdadero campo referencial. Según esto, en primera instancia nos confrontamos con que *À Rebours* es una obra literaria de tendencia estetizante y, como en todas las obras "decadentes", bastaría con la invención de un cuadro que cumpliera el requisito de encumbrar el arte por encima de la realidad al introducir una ficcionalización de la pintura. Pero cuando se nos muestra un cuadro que existe en la realidad y forma parte relevante del momento artístico y cultural en el que se elabora también la novela, nos asombra en la medida en que nos inclina a cuestionarnos sobre los motivos del escritor para introducir una "ilusión referencial". Notable será entonces comprobar cómo la ecfrasis de un cuadro verificable se vale de esta "ilusión de realidad" para sustentar valoraciones estéticas importantes con efecto en la contemplación de la obra de arte, y consolidar sobre todo un "efecto cultural" en la novela.

La transposición semiótica incorpora por medio de la construcción del lenguaje la pintura al relato. Es la realidad del arte la que entra en juego como parte de un extratexto, que si bien representa una "versión" escrita sobre la imagen visual, no deja de representar y de provocar en el lector un "efecto de realidad". Estamos frente a lo que podría ser una contradicción, pues si bien se trata de una novela estetizante, también forma parte de lo que Barthes considera como novela realista, en el sentido en que la referencia se vuelve indispensable. Como sabemos, la ilusión realista se asienta sobre convenciones textuales utilizando diversos signos que sean viales para formular una rigurosa verosimilitud.

Hamon (1972: 465) plantea en *Qu'est-ce qu'une description?* los siguientes presupuestos para identificar con relativa facilidad una descripción:

- Forme un tout autonome, une sorte de bloc sémantique
- Est plus ou moins en hors-d'oeuvre au récit

- S'insère librement dans le récit
- Est dépourvue de signes ou de marques spécifiques
- N'est l'objet d'aucune contrainte a priori

De aquí podemos constatar que ciertas formas de descripción tienen suficiente autonomía, se dejan sacar, recortar, enmarcar. Recordemos que la ecfrasis dentro de la retórica clásica tiene una función estética: bajo la idea misma de la finalidad estética del lenguaje, era considerada como nos señala Barthes (1984) "un morceau brillant, détachable", que anuncia su independencia como fragmento y que a la vez que muestra autonomía al mostrar su imperativo estético, es referencial.

En el caso que vamos a analizar veremos cómo autonomía y referencialidad, que son elementos constitutivos de la descripción, lejos de causar tensión, resuelven su oposición al formar parte de una relación de necesaria complementariedad. Ya hemos visto cómo la pintura, en su representación plástica y visual de la realidad, se convierte en un elemento susceptible de representación verbal. Ahora analizaremos cómo la pintura figurativa dentro de esta novela se vuelve un objeto notable para su descripción. También es necesario analizar cómo desde esta manera de circunscribirse en el fenómeno de la ecfrasis se presentan características similares a una manera de describir, que Fort (1996), como lo hemos visto, actualiza como "ecfrasis crítica", en el sentido de tomar como referencia una obra real y repasar sus aspectos visuales por medio del lenguaje.

La ecfrasis, al producir "iconos verbales", se sitúa mejor en la imaginación, a decir de Riffaterre (1994): "présuppose le tableau, qu'il soit réel ou fictif". Al imitar no una imagen real sino la idea que se deriva de ella, se fundamenta en una "imagen del artista" y se nos muestra como un lugar de elaboración de un imaginario del discurso: la ecfrasis es, de hecho, un blasón de la obra pictórica. Esto lo vamos a constatar en toda su

dimensión con la ecfrasis que Huysmans nos ofrece en su novela. El análisis nos va a llevar a comprobar también cómo la obra inserta en un contexto, crea su propio contexto que responde a necesidades de expresión del autor, cercanas al imaginario social de su época. El autor, mediante el trabajo de *transcreación*, contribuye también a crear nuevas fuentes de imaginación y percepción de la pintura. La ecfrasis construye, por tanto, un camino de doble vía: por una parte configura la representación verbal y por otra ilumina y focaliza la atención hacia la obra pictórica, y a la luz de lo que de ella se dice vuelve al espectador, ahora revestida de una nueva óptica que le añade creatividad a los aspectos temáticos y formales.

Nuestra primera pregunta se plantea así: ¿por qué el escritor escoge representar estas obras de arte plástico, qué significado guardan para él y qué intención tiene para elaborar la traducción semiótica y ponerla dentro de su relato novelesco?

Como punto de partida en *À Rebours*, Huysmans, sin proponérselo, edifica un parteaguas con el naturalismo-realismo de Zola. Trasciende la búsqueda del simple reflejo de las apariencias materiales de la vida y la sociedad y explora en terrenos en que la sensación de lo desconocido, lo extraño, lo inexpresable y profundo, tienen primacía. Una filosofía de lo sensual derivada de sus lecturas de Epicuro le da a la novela un sello de innovación estética, tanto por su estructura como por sus rasgos estilísticos.

El relato asume aspectos que no eran frecuentes en las novelas, como las consideraciones sobre la pintura y el arte; el personaje ejerce su labor contemplativa y reflexiva ante los cuadros pintados y los grabados que cuelgan de los muros de su casa-retiro realizados por los pintores que él admira. Son obras de arte apreciadas por él y completamente identificables en el mundo del arte de la época, es decir, forman parte de las

referencias verificables en la realidad, que cualquier texto realista presenta como estrategia de su práctica textual

En este sentido, como en el caso de Flaubert y los Goncourt, la parte realista y la parte estética encuentran un equilibrio y un complemento necesario en *À Rebours*, ya que Huysmans construye el andamiaje para que la estética sea el centro de su realidad cotidiana y funcional, que es uno de sus propósitos al producir una ilusión referencial describiendo cuadros de Gustave Moreau y Odilon Redon principalmente

Huysmans capta y formula 'el espíritu decadente' convirtiendo a Des Esseintes en el modelo y guía de la nueva sensibilidad, la que a partir de 1886 desemboca en un nuevo movimiento literario y artístico que se reconoce como *Simbolismo*. Desde esta perspectiva estética, la pintura es un objeto privilegiado para la descripción que nos interesa aquí con un papel importante dentro de la narración. Huysmans en su obra emblemática de fin de siglo establece las bases de lo que se recoge de la atmósfera decadentista entre escritores, poetas y pintores.

Pero veamos cómo esta idea de "decadencia" está ligada a las ideas de renovación y transformación, buscando en la literatura romper con esquemas clásicos y con la retórica tradicional. La novedad implica aventurarse en experimentos expresivos que puedan definir mejor la complejidad de sensaciones, impresiones y angustias que el hombre moderno confronta en su vida diaria (de ahí que no nos extrañe la nueva versión de Salomé que introduce Huysmans)

Poetas como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé utilizan un lenguaje poético lleno de sugestividad y evocación. Configuran una actitud vital, artística, de refinamiento y exaltación del arte, a la vez plena de escepticismo, de rechazo por la vida moderna y sus progresos técnicos. En *À Rebours* por medio de la plasticidad expresiva y

sugestiva. se logra un lenguaje autónomo con el sello del autor. por lo mismo, su novela es una suerte de vademécum del decadentismo. un espacio incluyente de lo novedoso. de lo singular. del trabajo también. de los poetas conocidos como "malditos", considerados así por una gran mayoría de la sociedad que los encuentra francamente herméticos. La explicación es ese tipo de sociedad enclavada en actividades mercantilistas. pragmáticas. que no logra entenderlos como personalidades bohemias. marginales, y mucho menos entender lo que poéticamente intentan decir

Dentro del universo diegético que propone la novela. estos poetas son bien apreciados y reconocidos por la sensibilidad de Huysmans y de su personaje creado como su alter-ego. Des Esseintes así lo comprobamos por las referencias en la novela al grado de proponer desde una estética personalmente asumida. una nueva manera de visualizar el papel del poeta y enfocar su poesía. Sobre todo. pondera la calidad poética de autores como Mallarmé, quien con su poesía intelectual. hermética, rica en compleja imaginaria fragmentada y sugestividad tonal y rítmica (Dorra 1994: 126) prepara el camino hacia el movimiento simbolista

Utilizada primero por Baudelaire y después por Verlaine la palabra *décadence* encuentra fortuna durante los años de 1875 a 1885 entre los jóvenes poetas de la última generación del siglo. acongojados por ese "mal" extraño que traen los tiempos difíciles o inciertos de la historia; prolongación del dandysmo baudeleriano y de la bohemia rimbaudiana. la decadencia se manifiesta a través de revistas y periódicos efímeros. y reina en los cafés de la Butte y en los cabarets de la Rive Gauche. En ellos es posible la confrontación y el encuentro de una juventud desaliñada y heterogénea. inclinada a la poesía que admira y busca con entusiasmo una renovación literaria que apunta hacia la originalidad y brillantez expresiva: jóvenes llenos de desenvoltura se sienten identificados

con los poetas que viven la decadencia del Imperio Romano: *Los poetas latinos de la decadencia*, quienes desempeñan una gran labor literaria y artística en esa época de incertidumbre e inestabilidad, debido a la descomposición social y política que imperaba en el reino

En el movimiento decadente fluye esa idea de crisis, de cambio, de transformación, como una nueva fuerza que no permite el ahogamiento de la cultura en la banalidad materialista. En el capítulo tercero de *À Rebours*, Des Esseintes relee pasajes descriptivos en sus obras latinas y aprecia la habilidad de Petronio autor del *Satiricón* "como la de un observador perspicaz, un analista delicado, un pintor maravilloso, que con toda tranquilidad, sin prejuicios establecidos, sin odio ni apasionamiento describió la vida de Roma" (Huysmans, *A Contrapelo*, pp 151-152)

Esto nos da una prueba del interés del autor por examinar el funcionamiento de una escritura estéticamente más elaborada, donde el lenguaje sea un agente fundamental para las descripciones virtuosas que muestran su autonomía como obra de arte en sí, actividad infinitamente más acorde al personaje que, desde su aislamiento voluntario, sin contacto con el mundo exterior, ha subordinado su actividad física a su actividad mental

Des Esseintes, en su soledad, centra su existencia en una operación mental específica: la de la contemplación estética. Es la historia de un espíritu solitario encerrado en su "refinada tebaida", donde la acción física es casi nula y que Des Esseintes reduce a los movimientos más simples; casi podríamos decir que sólo aquellos para sobrevivir; pero además, la mayoría de ellos son movimientos físicos previos a sus actividades mentales, como por ejemplo: hojear los libros, arreglar sus grabados o preparar sus perfumes. Esto nos indica que su vida física queda subordinada a su vida mental y confiere a la novela uno de los rasgos decadentes más notorios, como es el de un personaje que crea un mundo para

él solamente con su actividad mental. Desprovisto de alrededores naturales, el mundo ficcional de este solitario se asienta en los artefactos culturales; su soledad se llena sobre todo de una actividad mental específica: aquella de la contemplación estética. Se rodea de los cuadros, tapices y grabados escogidos según su gusto elitista y se complace todo el tiempo en ejercicios de la imaginación creadora, viendo, contemplando y admirando una y otra vez sus pertenencias, mismas que estimulan sus percepciones sensoriales: el gusto y el olfato le proporcionan sensaciones del mismo nivel que las del oído y la vista. Como maestro en el arte de la perfumería es capaz de realizar combinaciones sin igual; igualmente, al mezclar los sabores busca los efectos más refinados, y con los estímulos táctiles logra sensaciones sinestésicas exquisitas. Recordar ciertos pasajes musicales también forma parte de todo ese constituyente emocional de su espíritu, pero no son sino la poesía y la pintura las que le otorgan impresiones emocionales continuas y durables.

Su labor espiritual consiste en operaciones interpretativas; como *dilettante* sus intuiciones estéticas giran alrededor de una estética subjetiva y en la realización de juicios críticos impresionistas; con base en una estética elitista hace recorridos por las artes antiguas y modernas. Podemos constatar que el razonamiento práctico de Des Esseintes es completamente tautológico; esto quiere decir que sus selecciones están determinadas a priori por su estética subjetiva; en el entorno material, discurre como un solitario y proyecta ese espíritu estético que lo caracteriza.

Construye un refugio en el cual pueda dar rienda suelta a las emociones; en esa nueva realidad está a disposición de sus intereses artísticos. Así capítulo tras capítulo nos lleva de la mano para recorrer el refugio *sui generis* que diseña; descripciones de muebles y objetos decorativos, libros, cuadros y joyas nos introducen en su mundo privado.

concebido y realizado desde su propia subjetividad con los elementos más creativos y fantasiosos que él pudiera imaginar

En el deseo de experimentar lo que ha captado en las obras de Baudelaire. Des Esseintes busca descubrir lo que el poeta había proclamado en su poema *Correspondances*: la secreta unidad que reina en la aparente dispersión del mundo; cosas como los perfumes, los colores y los sonidos encuentren correspondencia para intuir por medio de los símbolos los misterios que atraviesan nuestro camino en la vida; pero sobre todo, la posibilidad de combatir la dispersión y el hastío que se impone -a veces sin remedio- en la vida material y espiritual de cada quien, al orientarse hacia la unidad interior por medio de las correspondencias y relaciones sensoriales

Des Esseintes, en su travesía interior por impresiones y sensaciones, ensueños y divagaciones, profesa un culto especial por la pintura y con sus “ejercicios estéticos” busca en la belleza un punto de enlace entre el mundo real y lo que queda fuera de su alcance. Lo que intenta en su tranquila soledad de Fontenay es realizar un viaje hacia la imaginación y el espíritu y convertir su vida en una obra de arte, buscando y rebuscando en las sensaciones que le ayuden a alejarse de la vulgaridad ambiental, del espíritu utilitarista que impera en la sociedad moderna, de la enajenación y despersonalización de los individuos que no encuentran vías para su plenitud

Recordemos lo que hemos dicho anteriormente sobre la literatura realista y su necesidad de una ilusión referencial construida sobre la base del extratexto. No olvidemos que Des Esseintes pertenece a una realidad inventada, no tiene correlación con algo identificable como común en la realidad, y por lo tanto el relato no hace sino una “ilusión de realidad” para el lector al mencionar la casa y las cosas que la incluyen. Los cuadros de

Moreau, a su vez, no están hechos de otra cosa más que de palabras y se entretajan en la trama del relato ficticio reforzando esa "ilusión referencial".

Es importante tomar en cuenta que en toda descripción existe un momento inicial (término *a quo*) cuando se interrumpe la acción, un orden equisecuencial, (impresión de conjunto, precisión de detalles, relaciones entre objetos) y un momento final (término *ad quem*) cuando continúa el relato narrativo (García Jiménez, 1995). Pero si nos preguntamos: ¿qué sucede cuando se trata de una descripción pictórica, en donde dos cuadros reales brotan, se desprenden, de la ficción? Comprobaremos que el texto tiende a encuadrar la descripción de pinturas siguiendo a su modelo referencial y a su función mimética, al acentuar -por medio de diversos procedimientos- su principio y su fin. En general podemos afirmar que toda descripción tiene semejanza a un "cuadro" y, por tanto, las marcas del encuadre -como un espacio a manera de "maría-luisa"¹ entre cuadro y muro- señalan el paso de la narración hacia la descripción pictórica y apuntan la obra como remarcable. Dentro del texto literario, las marcas de encuadre son propicias para designar los lugares estratégicos en la descripción del espacio: las ventanas, las puertas, los balcones, los lugares elevados desde donde el personaje obtiene una gran vista, constituyen los lugares que siguen el precepto de Alberti a los pintores: "pintar un cuadro que sea como una ventana" en la cual se desarrolle una historia. Durante el Renacimiento, y después, estas formas de encuadre natural eran muy atractivas para los pintores (como lo muestran los muchos ejemplos en Piero della Francesca, Goya, Renoir, Manet, y Vermeer entre otros).

¹ maría-luisa es el nombre técnico que se le da al espacio entre el límite del cuadro y el límite interno del marco, su tamaño varía y tiene el propósito de añadir relieve a la imagen rodeándola de un espacio liso neutro. Función de encuadramiento que tiene su equivalente textual para distinguir a la descripción de lo que se encuentra anterior y posterior a ella. Cf. Louvel, 1998.

En el caso de la descripción pictórica para “poder ver”, el personaje necesita no tanto un espacio transparente sino una pantalla que sirva para la proyección de su imaginario. En el caso de Des Esseintes, al recibir imágenes de la contemplación de los cuadros de Moreau, también proyecta las imágenes que existen dentro de su imaginación. El encuadre que señala la introducción de la descripción se presenta en forma directa: “ *pendant des nuits il rêvait devant l’un d’eux, le tableau de la Salomé ainsi conçu: . . .* ” (141-142). “ *mais l’aquarelle intitulée L’Apparition était peut-être plus inquiétante encore . . .* ” (p 146) y se completa con los efectos que la descripción tiene en el contemplador: “ *Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes . . .* ” (p 143), “ *. . . Tel que le vieux roi, des Esseintes demeurait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette danseuse, moins majestueuse, moins hautaine, mais plus troublante que la Salomé sur tableau à l’huile* ” (p 148)

Se “enmarca” el cuadro y se subraya la importancia simbólica que para el autor tienen los cuadros de Moreau como objetos para su representación verbal.

Es importante notar cómo los títulos de los cuadros anclan las descripciones dentro de la “ilusión referencial” con la que se quisiera verificar que la descripción es “fidel” en la traslación, y que de alguna manera no existen incongruencias ni transgresiones en el transcurso de esa traslación que pretende funcionar como natural y transparente; sin embargo, en el título “Salomé bailando ante Herodes”, se añade una actividad que en el cuadro *La Salomé* se presenta como impasible y sin movimiento. Esto nos conduce a dudar de esas “descripciones objetivas” que intentan anular la distancia entre cuadro real y cuadro representado, pero como veremos, la selección de estos cuadros y no de otros, amén de la misma organización verbal a la que la descripción se sujeta, realzando determinados

aspectos e ignorando otros, no logra más que poner de relieve la intermediación que se pretende oculta al elaborar y componer los cuadros verbalmente hacer uso del lenguaje y sus recursos, presentando los cuadros como símbolos fundamentales de la temática simbolista de fin de siglo, cuando realza sobre todo, la enigmática figura de Salomé. Varios factores se deben analizar, al tratarse de obras figurativas *La Salomé* y *L'Apparition* pintadas por G. Moreau; lo que hace Huysmans, en la transposición semiótica de un código visual a un código verbal, es ir más allá del mero inventario de objetos y situaciones que se encuentran en el espacio bidimensional pictórico, para ‘descongelar’ las imágenes y ponerlas en movimiento formando con los dos cuadros una secuencia, que podríamos llamar ‘filmica’ por su continuidad, con un gran peso estilístico y temático. Pero además, como descripciones narrativizadas, tienen en el tiempo un “antes” y un “después”, sugerido por la “ilusión” de movimiento que adquieren las figuras dentro del cuadro debido al proceso textual, tal y como vimos en la parte teórica de nuestro ensayo *Pinturas figurativas y narrativas* como las de Moreau, en las que se representa un pasaje bíblico, cuenta una historia que parece tan evidente que olvidamos que nada en los cuadros se mueve, que no hay una sola parte en las pinturas que vaya antes que otra, lo que explícitamente se muestra en los cuadros, no son acciones sino un estado momentáneo; sin embargo, por vía de esa disposición simultánea de la representación que implícitamente cuenta los eventos en la sucesión de un “antes y de un después”, la descripción puede lograr reportar los incidentes dentro de un orden, establecer una secuencia para decirlos, ya que en literatura como lo hemos visto -de la misma manera que en el cine- un relato se puede contar utilizando analepsis y prolepsis (adelantando o atrasando los sucesos).

Huysmans aprovecha la libertad que la literatura presenta para organizar las descripciones, eligiendo un orden que revela su individualidad como perceptor de las

pinturas de Moreau, y por medio de recursos lingüísticos da esos efectos sensoriales que tendrán también un efecto estético en el lector. Por otra parte, tomemos en cuenta que la transcripción de una imagen pasa en forma ineludible por la visión de ella primero, para que pueda ser configurada como una descripción pictórica: de ahí que la focalización que hace el narrador sea importante para conocer la motivación y justificación dentro del discurso general.

Analicemos la representación verbal que hace Huymans del cuadro de *La Salomé* de Moreau como un fenómeno de transtextualidad, tomando en cuenta -como lo hemos advertido- que la pintura se considera también un texto en donde el nombre de lo que se va a representar *Salomé dansant devant Hérodes*, funciona como un paratexto y activa en un instante los datos verificables en la historia bíblica que han pasado a ser el tema de la pintura. La visión de Salomé que presenta Moreau es distinta de cuantas versiones han corrido a través de la historia. Cada época ha interpretado el papel de Salomé en el degollamiento de San Juan Bautista y su imagen aparece muy pronto como parte de la historia sagrada en retablos, relieves, mosaicos y vitrales de las iglesias de la Edad Media; sin embargo, como mito literario Salomé es una creación de la segunda mitad del siglo XIX (Brunel y col. 1988). Reaparece en una imagen nueva, nutrida de todos los elementos que la tradición y la literatura le han aportado al tema bíblico; pero ahora se aleja de la historia e iconografía religiosa para tomar la forma del arquetipo de mujer fatal a la vez adorada y repudiada, fascinante y terrorífica. En el poema romántico épico de Heinrich Heine de 1814 *Atta Troll*, Salomé es una figura caprichosa e inicia la concepción de la bailarina como tema dominante, tema que desde ese momento se desarrolla como una obsesión, lo mismo en pintura y literatura, que en otros medios. Un antecedente importante en pintura lo encuentra Moreau en el cuadro de Henri Régnault, pintado en 1870, titulado *Salomé*; es

importante porqué inspira algunos poemas de Banville y de Charles Buet. En estos y en posteriores textos literarios y pictóricos -abundantes durante 1870 a 1914- se encontrará a Salomé con la apariencia de mujer atrevida y sonrisa cinica ante la cabeza degollada del santo (*vid* Brunel *Dictionnaire des mythes littéraires*)

En la consolidación de la figura de Salomé durante el periodo decadente y simbolista no es de extrañar que los elementos de la historia original se hayan visto desplazados por otros y que en su lugar se hayan añadido nuevos que corresponden a diferentes intenciones, valores e ideologías culturales. La figura de Salomé se desarrolla sobre todo por asociación de ideas, en la ambivalencia y la ambigüedad del onirismo que la define siempre en una concepción dual: virgen y cortesana, diosa y malvada. Esta es la explicación de por qué en el caso de Moreau la bailarina tiene una connotación erótica y sensual que la relaciona con la mujer fatal y con todos los aspectos de lujuria y depravación que circulaban en el imaginario masculino de fin de siglo y que ya mencionamos en el capítulo anterior.

La historia de Salomé ligada a Juan el Bautista queda enlazada en los textos bíblicos, pero en las crónicas romanas de Flavio Josefo, *Antigüedades judaicas*, no se menciona ninguna danza ni decapitación posterior. Son los evangelistas Mateo y sobre todo Marcos quienes agregan detalles más dramáticos que modifican la historia, enfatizan el odio de Herodías hacia el Precursor y asocian la ejecución del Bautista con la danza de la hija de Herodías. Desde ese momento quedan fijos los elementos de una escena que tendrá posteridad; más tarde son los Padres de la Iglesia quienes convertirán a Salomé en el modelo de la mujer como instrumento del diablo y la señalarán como un ejemplo de las consecuencias funestas de las danzas lascivas prohibidas a partir de ese momento en los lugares sagrados.

Nos podemos dar cuenta de que la pintura de Moreau es un texto singular. Presenta una visión de Salomé que recoge los fantasmas de una misoginia de orígenes muy antiguos, estimulada además por los incipientes movimientos feministas del siglo XIX, y recrea en su pintura la expresión y los detalles que no se encuentran en la historia bíblica: sintetiza el momento con una imagen detenida y con una gran fuerza visual expresiva. Huysmans la retoma para su representación verbal, que adquiere movimiento y cierra un círculo con la relación infinita de la *ut pictura poesis*. El mito de Salomé en la versión de Huysmans-Moreau se une a otras versiones de la misma época, como *Hérodiade* de Mallarmé (1864-1869); "Herodías" de Flaubert (1877); "Salomé" de Laforgue (1886), *Salomé* de Oscar Wilde (1893), y la ópera del mismo nombre que escribió Richard Strauss en 1905. Son versiones que manifiestan las transformaciones formales, tanto semánticas e intersemióticas que dibujan ese cambiante perfil ideológico; aparecen interesantes reelaboraciones del tema (cfr. Pimentel, 1996; Chaves, J.R., 1997); sin embargo, los límites de nuestro trabajo sólo nos permiten considerarlas en conjunto como parte de una postura ante el mundo.

A continuación examinemos un fragmento que aparece en un texto de historia del arte de nuestra época y hace mención al cuadro de la Salomé de Moreau:

Entre las muchas figuras de mitos y leyendas, clásicas y bíblicas, concebidas por el extraño genio de Gustave Moreau, Salomé tiene una categoría especial. Las obras en las que aparece despliegan las diversas fases del drama del incesto y muerte, en los que su danza era el centro fatal.

Aquí, en un gran salón de arquitectura exótica empieza la danza.

Salomé parece perdida en éxtasis. magnetizada por su madre. Herodías que quiere la cabeza de su enemigo Juan el Bautista. como recompensa

El verdugo está listo con la espada en alto

(Camón Aznar, José *Pintura moderna*)

La "ecfrasis crítica" en este caso, no se extiende en rasgos formales y estilísticos y atiende más hacia el argumento temático, lo iconográfico, pero con la intención añadida de buscar romper la secuencialidad de la imagen y activarla por medio del lenguaje. Podemos advertir que en el tratamiento verbal de la figura de Salomé: "perdida en éxtasis, magnetizada por su madre" está implicada una interpretación sustentada en el argumento literario que da nacimiento a la nueva Salomé.

La ecfrasis crítica, lo demuestra este ejemplo, no está libre de la influencia de otros textos literarios que connotan la imagen de Salomé: se sustenta en ellos. No es difícil demostrar que la ecfrasis puramente transitiva de los valores artísticos es casi imposible no sólo porque está entramada en los símbolos que necesitan ser descifrados sino porque la interpretación a su vez delata la subjetividad del contemplador.

La connotación que se le da aquí a la figura de Salomé coincide con aquella que le dan los artistas de fin de siglo: inconsciente de los efectos que causa su presencia y por lo mismo irresponsable, alocada y digna de desconfianza. Nueva constancia tenemos de que las ecfrasis artística y literaria guardan enormes similitudes e influencias y las diferencias sólo se distinguen en el modo.

Recordemos que la descripción dentro de una novela debe atender a una motivación que la justifique y que organice el punto de focalización; en este sentido, el señalamiento de una imagen pasará por la mirada y de ahí la necesidad de que un personaje adopte una

posición de "voyeur", como es el caso de Des Esseintes quien desde un principio busca para "el placer de sus ojos" obras de arte que sean verdaderamente sugestivas. Selecciona a G. Moreau como apto para aportarle "visiones indolentes y atroces". Moreau, con su repertorio de imágenes míticas que se complacen en el incesto y la muerte, refuerza la obsesión sexual que persiste a lo largo de la novela.

Por otra parte, si bien el recurso de los deicticos sirve de engrane del discurso con el aquí y ahora, también sirve para señalar el cuadro como tal, al designar el tiempo y lugar de la imagen y mostrar la voluntad del personaje de realizar una descripción en "escena", en un "tableau vivant" para atraer la atención del lector hacia lo que va a continuación. Los deicticos encuadran la descripción pictórica haciéndola resaltar del resto del texto al mismo tiempo que señalan al enunciador y su punto de focalización. No olvidemos que la apreciación de las pinturas requiere de un sujeto en posición de "voyeur" de observador que posa su mirada en las imágenes que se van a describir y como tal señala la ubicación y lugar de las cosas.

Si la descripción se subordina a la narración, entonces se describe por alguna razón, como hacer notar algún aspecto importante para el texto. La narración en tercera persona presenta la descripción como una focalización interna del personaje, como si no existiera mediación entre narrador omnisciente y Des Esseintes. ¿Pero qué objeto tiene describirse las cosas a sí mismo? Es el narrador -Huysmans- quien delata su subjetividad al conducir al personaje hacia la contemplación estética y lo convierte en una extensión de su personalidad de sus gustos y preferencias; así se forma la mancuerna Huysmans-Des Esseintes. Para Huysmans el relato sirve para ir abriendo espacios para el arte visual, para la consolidación del estilo simbolista mediante la narrativa. Un ejemplo lo tenemos en la siguiente descripción cuyo análisis lo iremos estableciendo en forma paulatina.

Un trône se dressait parçil au maître-autel d'une cathédrale sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans. émaillées de briques polychromes serties de mosaïques incrustées de lapis et de sardoines dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine

Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques le Tétrarque Hérode était assis coiffé d'une tiare. les jambes rapprochées les mains sur les genoux

La figure était jaune parcheminée cannelée de rides decimée par l'âge sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine

Autour de cette statue immobile figée dans un pose hiératique de dieu Hindou des parfums brûlaient dégorgeant des nuées de vapeurs que trouaient de même que des yeux phosphorés de bêtes les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône: puis la vapeur montait se déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour tombés de dômes

Dans l'odeur perverse des parfums dans l'atmosphère surchauffée de cette église. Salomé, le bras gauche étendu en un geste de commandement le bras droit replié tenant à la hauteur du visage un grand lotus s'avance lentement sur les pointes aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes

La face recueillie solennelle presque auguste elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ses seins ondulent et au frottement de ses colliers qui tourbillonnent leurs bouts se dressent sur la moiteur de sa peau les diamants attachés scintillent ses bracelets ses ceintures ses bagues crachent des étincelles sur sa robe triomphale. couturée de perles ramagée d'argent lamée d'or la cuirasse des orfèvres dont chaque maille est une pierre entre en combustion croise des serpenteaux

de feu grouille sur la chair mate sur la peau rose thé ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants marbrés de carmin ponctués de jaune aurore diaprés de bleu d acier tigrés de vert paon

Concentrée. les yeux fixés semblable à une somnambule elle en voit ni le Tétrarque qui frêmit ni sa mère la féroce Hérodiad qui la surveille ni l hermaphrodite ou l eunuque qui se tient le sabre au poing en bas du trône une terrible figure voilée jusqu aux joues. et dont la mamelle de châtré pend de même qu une ourde sur sa tunique bariolée d orange (Huysmans. p 141-143)

Seleccionemos párrafos.

Un trône se dressait pareil au maître-autel d une cathédrale sous d innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans émaillées de briques polychromes serties de mosaïques incrustées de lapis et de sardoines dans un palais semblable à une basilique d une architecture tout à la fois musulmane et byzantine

Como principio reflexionaremos sobre la sintaxis que organiza los sintagmas gramaticales. La primera información importante es sobre el paradigma de los tiempos verbales organizados en el registro de lo narrativo. como en este caso el uso del imperfecto “*se dressait*” indica que las cortinas para una visión se están descorriendo. el narrador desde una posición oculta, prepara al lector para tomar el signo lingüístico como parte de un segmento textual instructivo tal como lo señala Louvel (1998: 95): “L’oeuvre d’art dans le texte constitue l’un des lieux privilégiés de l’encodage de savoirs”. La descripción

pictórica está lista para comenzar su trabajo de composición en la tela blanca virgen bajo un efecto de catáfora ²

Focalicemos primero cómo la ecfrasis al narrar lo “que pasaba” y no lo “que pasó”, rompe la relación acumulativa con el pasado de la acción; “lo que pasaba” es la constancia de la experiencia del tiempo pasado como momentos de vivencias espirituales. es un devenir que forma un cauce en el que fluyen libremente el pasado y el presente como parte de un tiempo dinámico siempre presente

Por lo tanto la ecfrasis pretende fluir dentro del texto y conformarse en una continuación de las vivencias estéticas de Des Esseintes a lo largo de la novela. En ese sentido podemos decir que sólo marca un matiz en la orientación de la percepción, una diferencia en el objeto de reflexión, pero no se aleja de su base que es recrear sensaciones, ahora bajo el pretexto de la contemplación pictórica

Pero además, la ecfrasis al comenzar sin un complemento circunstancial de lugar y mediante un verbo en imperfecto que da la idea de continuidad, de ahora, como es “*se dressait*...” introduce una señal que funciona como el paso de una frontera a otra, sin especificar lugar para dar paso a una ensoñación; esta sería la constancia del traslado hacia una transposición semiótica. Bajo la función de una “maría luisa”, de un “encuadramiento textual”, marca el inicio de una descripción pictórica que requiere de un “espacio” para desenvolverse. ¿Pero, cuáles son los elementos pictóricos transpuestos en una ecfrasis?

Volvamos a la pregunta. ¿qué es un espacio pictórico sino aquél que se manifiesta por medio del plano y surge como deducción intelectual, racional? Es el espacio no preparado y que se construye a medida que se van colocando todas las manchas en el

² El término catáfora, según el diccionario de retórica de Helena Beristaín, consiste en anunciar anticipadamente una idea que se expresará después como repetición

cuadro. Es la forma misma la que va construyendo el cuadro. El espacio pictórico es siempre un hecho visual, concreto, finito. El cuadro es entonces una estructura de espacio.

Empezar la descripción hablando no de los personajes sino de los bienes materiales que les pertenecen, que les representan, es primero que nada, acentuar lo importante que para el narrador son los espacios interiores dentro de su narración como una forma de mostrar coherencia respecto de sus aficiones estéticas. La ecfrasis explora los objetos que amueblan ese espacio y destacan en su artificialidad como resultado de un trabajo minucioso y refinado.

Si lo primero que se nos muestra no es la Salomé cuyo nombre es el título del cuadro, sino que es un trono, no podemos suponer otra cosa más que esta estrategia tiene un propósito específico que debemos analizar.

Cuando dice “*Un trone se dressait.*” podemos advertir también que empieza con una señal estilística que podría tomarse como propia de otro género fácilmente identificable como es el cuento. La señal presenta marcas sintácticas bien conocidas como el giro hacia lo impersonal, el uso del imperfecto y con ello la locución temporal hacia lo indefinido. Como tal, la señal abre un paradigma de formas narrativas y de asociaciones semánticas diversas características del género que ella connota. Podemos advertir que con esa señal, además de que inaugura *lo verosímil*, engrana con un relato dado y marca globalmente el discurso que continuará en la narración.

La señal, completante y confirmante al mismo tiempo, interviene a continuación en una tematización, en plena armonía con el género anunciado. Así podemos tomar “*Un trone... pareil au maître-autel d'une cathédrale*” como un elemento salido de un paradigma de cuentos de hadas y de fábulas en donde hacen presencia toda clase de reyes y reinas que habitan en regiones intemporales. La red léxica que se forma enseguida tiene

como finalidad la definición y la ubicación de ese trono. La forma y tamaño surge de la relación comparativa con otros elementos arquitectónicos adjuntos que se invocan ante el lector para que ante los enunciados “ *pareil au* ” “ *ainsi que* ” “ *semblable a* ” recurra a su archivo mental y ponga en marcha su imaginación en la configuración de ese espacio.

De esta manera, imágenes de estilos dispares forman un conjunto que nos sugiere la pauta para que el relato pueda ser tomado como un cuento en el que se cristaliza la metáfora de un reino grandioso. La historia bíblica es rodeada de un aura de fantasía que acentúa el tiempo mítico en el que las acciones humanas se repiten constantemente, sin importar el lugar y el tiempo, de ahí esta interpretación de fines del siglo XIX.

El trono elevado surge como un centro -de la misma manera que en la imagen visual- y desde su enorme densidad arquitectónica y riqueza decorativa se convierte en deixis de referencia de los otros elementos arquitectónicos que forman el entorno: “ *sous d'innombrables voûtes* ” “ *dans un palais* ”.

No podemos dudar de lo importante que es para el narrador dar la imagen peculiar de este asiento: es un lugar sobresaliente desde donde se privilegia una visión amplia y completa de todo el recinto, es una posición de dominio. El trono es fuente de asociaciones con otros relatos que hablan de poder y de privilegios. Se nos antoja suponer que el narrador hace una invitación al lector para tomar también un lugar y contemplar el espectáculo que se va a realizar. El narrador se empeña en configurar un espacio en donde el espectador sea una figura incluyente que pueda “sentir” ese espacio como suyo, que de alguna manera “entre” dentro del espacio pictórico que la ecfrasis va a re-presentar.

Es verdad que el espacio es una intuición que nace de la persona que lo experimenta y da como resultado “una idea de espacio” idea que lleva la exigencia de ser clara, precisa

y ajena a cualquier dato que señale una subjetividad. Sin embargo el "espacio pictórico" es un espacio que no alude a lo general sino más bien a lo objetivo y, más que lo particular busca lo subjetivo; eso es lo que lo define como un hecho visual concreto, finito. Un cuadro es una estructura de espacio en donde el artista necesita inventar el espacio dentro de las dos dimensiones de las que dispone y dar la idea de ser un conjunto emergente de formas y volúmenes visibles. El instrumental necesario para dar la ilusión de la tercera dimensión incluye también la línea del horizonte, el punto de vista (observación), el de fuga, etc.

Todo esto se configura dentro de un plano que actúa en la superficie de la tela, es el soporte necesario por medio del cual la imagen "aparece". Los objetos con volumen que dan vida y tema a la obra destruyen esa "forma plana" y van construyendo poco a poco una nueva dimensión: lo que se puede llamar una obra de arte. Podemos convenir que una imagen que alude a las cosas de la realidad circundante por medio de planos demuestra que, en el proceso de transposición, lo racional y lo sensorial se complementan.

Reorganizar las estructuras naturales significa "ver en planos" para que se acomoden a un modelo, el cual estará más cerca de la verdad física que es el soporte pictórico. En el caso de este cuadro de Moreau reconocemos formas que nos son familiares y el plano actuante construye una imagen que llamamos "figurativa".

El sentido de lo "profundo" se logra mediante un plano constructor del espacio que se mide en la dirección adelante-atrás. La línea del horizonte y las cosas que se encuentran en los primeros planos parecen estar más cerca del espectador. El acercamiento de distancias es la resultante de una técnica, de una *praxis* peculiar en la pintura. El plano aparece simultáneamente como fondo y figura y es un enlace natural con el soporte de dos dimensiones constituyéndolo como un verdadero vehículo de expresión.

El trono representa en el cuadro de Moreau el fondo del cuadro. Desde la concepción albertiana es el punto de fuga de la perspectiva, organizado éste con base en la proporción de las figuras para dar esa sensación de lejanía y cercanía; Salomé ocupa el primer plano, el verdugo el segundo plano junto con la figura de la madre Herodías y su acompañante y el rey Herodes el tercer plano, en el fondo.

Pronto nos damos cuenta que la correspondencia no es exacta, que existen otros elementos en este cuadro que no se toman en cuenta en su representación verbal, como por ejemplo: la gran pantera negra que se encuentra en el plano más próximo a la vista, en el mismo nivel que la imagen de Salomé en la parte baja de la derecha; visualmente simboliza lo más bajo, lo inhumano del acto que se va a cometer. La pantera es el mal en sí mismo, lo diabólico e irracional puesto en la dirección hacia la cual Salomé se dirige. El trecho entre ella y la pantera está marcado por una alfombra roja salpicada de rosas, que significa el camino del placer que conduce al infierno hacia el cual la bailarina, como su gesto lo delata, se va a dirigir.

También son importantes las dos figuras humanas que se encuentran en distintos planos a un lado de la figura de Salomé hacia la izquierda del cuadro: su madre Herodías, en la postura más cercana a la cortesana que toca una guitarra, y otra figura femenina con una especie de sonaja en la mano. Las dos figuras aparecen en una actitud de complacencia y más aún la madre, con gesto de admiración y satisfacción hacia su hija.

El mensaje visual se presenta confuso. Aun cuando la figura de Salomé presenta rasgos de introspección y bondad con el loto en la mano -símbolo de pureza y plenitud espiritual-, la desconfianza surge de la contradicción visual que se muestra en el gesto de su mano izquierda que parece indicar cuáles son sus verdaderas intenciones, tomar por el camino del mal, inmutable y decidida.

En la representación verbal de Huysmans empezar hablando de los decorados es empezar por el mismo proceso de la pintura: primero bosquejar y pintar el fondo

Recordemos que la pintura de Moreau tiene influencia barroca y en ella se utilizan los decorados arquitectónicos para fundamentar sobre todo la perspectiva y ubicar a los personajes dentro de un contexto (el Barroco es la época de los grandes palacios e interiores suntuosos) que, además de ser definido, claro y conciso en sus formas arquitectónicas, también es un espacio que crea una atmósfera imprecisa a la manera de Watteau

Moreau pinta un espacio refinado y de una gran riqueza visual. De él se decía que era un *orfobre*: le gustaban los interiores trabajados con una gran profusión de materiales como piedra labrada, metales repujados, mármoles muy pulidos. De esta manera texturas y colores brillantes, como los de las joyas se intercalan produciendo contrastes al combinarse las superficies lisas con las rugosas y al sobreponerse los tonos metálicos, (dorados y plateados) en colores saturados como el naranja y el rojo. (Muy usuales también en los decorados interiores de las casas de la alta burguesía en Europa que muestran la influencia que en el Simbolismo tienen todos los elementos que vienen del Cercano y Lejano Oriente).

Visualmente es un cuadro lleno de detalles: la riqueza visual de los decorados es tan importante como la de las figuras humanas cubiertas con caudas de orfebrería dorada. Baste contemplar la figura de la cortesana vestida como una odalisca, recubierta de finos velos, imitando el trabajo de filigrana de los metales. La obra muestra influencia florentina, tanto en la vestimenta, como en el arreglo de la larga cabellera dorada que le baja por la espalda. Se erige a un lado del cuadro como una columna profusamente adornada, casi flotando y marcando una vertical completa que empieza con la punta del pie y termina con la cabeza imitando una flama que se eleva. Todo el gesto revela una introspección

espiritual; sin embargo, la seña que hace con el brazo extendido suscita dudas respecto a la falsedad de su recogimiento espiritual.

En Moreau, los temas literarios son representados con una desenfadada imaginación. Se caracterizan por ser mundos llenos de símbolos y de elementos que los escritores adorarán (se dice que él mismo utiliza la frase "leer una obra de arte"). Aunque algunos críticos de la época como Théophile Gautier encuentran que la obra de Moreau no logra gran acoplamiento entre el contenido y la forma, el pintor mismo no se considera ni un ilustrador ni un narrador, sino alguien que trabaja "la visión de la forma coloreada y que es capaz de crear un microcosmos autónomo" (Fernández Polanco, 1989). Sin duda, su pintura es simbolista, en donde seres extravagantes se funden entre arquitecturas fantásticas, paisajes inexplorables, objetos preciosos y plantas devoradoras. Su estilo se define en lo visionario, se mueve entre el esoterismo y la ambigüedad de sus personajes, en los cuales está presente la idea del andrógino y las mujeres destructoras.

Huysmans tiene una labor difícil. El cuadro de Moreau es un trabajo extraordinario en cuanto a la técnica y los efectos logrados, pero como ya lo habíamos aclarado, no se trata de una transposición semiótica que implique una comprobación exhaustiva sobre qué elementos están en un cuadro y en otro y cuáles no están, sino más bien de captar la esencia del cuadro y trasponerla verbalmente.

Bajo esta premisa examinemos el trabajo de Huysmans que, como hemos visto, empieza con su descripción bajo la estructura del cuento. Con ello logra ubicarla en la temporalidad inherente al lenguaje y al narrativizarla no queda adherida al texto como un quiste. En su descripción, empieza ubicando el trono como centro y justificación del gran recinto que se organiza bajo una condición espacial ambigua entre espacio sagrado y profano. Aparece el trono primero vacío y sin perder la perspectiva de ese centro que es el

único mobiliario que tiene el recinto todo lo demás entrará en subordinación a él y girará “alrededor” de él.

El narrador al aplicar un modelo de comparación entre elementos de distintos estilos arquitectónicos, va enumerando las distintas partes de que consta el espacio que se particulariza notablemente al nombrar los procedimientos para su decoración: “*émaillées ... serties ...*” Utiliza palabras que introducen un léxico distinto a la arquitectura: es el lenguaje específico de la joyería que define técnicas para trabajar los metales. Bajo la misma premisa de introducir elementos distintos, elabora un inventario de los elementos que decoran los muros. “*... briques polychromes ... serties de mosaïques ... incrustées de lapis et de sardoines*” Con estos detalles particularizantes logra un alto grado de iconicidad ya que se refiere a un trabajo decorativo muy específico con materiales usuales en la arquitectura oriental y bizantina. Todo lo anterior, aunado a las comparaciones, nos dice que el escritor busca transmitir una imagen visual no sólo más precisa sino también más refinada y preciosista y sobre todo, plena en significación simbólica, como el arte de fin de siglo imponía.

No nos cabe duda de que con estos elementos decorativos, Huysmans convoca el estilo musulmán y en especial el “violento amor” de los moros por las gemas y las joyas. Sin duda una característica de la arquitectura oriental es decorar con profusión, así se muestra en las columnas de infinidad de mezquitas islámicas.

Estos elementos tan sugestivos de lo único y diferente, por un lado no dejan de dar un efecto de realidad y por el otro nos revelan el matiz fantasioso en el que el relato se va a desarrollar. Así cuando oímos: “innumerables bóvedas y columnas con incrustaciones de piedras semipreciosas” podemos suponer que el relato de Huysmans acarrea sin duda ecos de relatos orientales como el de *Las Mil y Una Noches* o *Aladino y la Lámpara*

Maravillosa. que suceden en espacios de ensueño en donde abundan las princesas. las alfombras mágicas y los genios encerrados en botellas. evocando lo exótico

Al dar cuenta de los materiales y sus texturas (ladrillos y mosaicos) y de los colores azules y naranjas. favoritos entre los decadentes (baste recordar las preferencias de Des Esseintes para decorar sus muros). nos muestra el fervor que siente el escritor al exaltar estas excéntricas combinaciones como parte de los elementos valorados por el decadentismo y el simbolismo

La descripción busca activar. tal como lo señala Hamon. al archivo cultural del lector al nombrar “... *une cathédrale un palais une basilique d'une architecture tout a la fois musulmane et byzantine* ” subrayando la importancia del recinto en el que sobresale el trono real, al mismo tiempo que se da efecto de fantasía. Aquí ya nos podemos percatar en lo que se convierten los decorados exóticos y recargados del cuadro de Moreau: adquieren formas estilísticas igualmente equivalentes y vigorosas para representar una “historia legendaria” que ocurre en un mundo remoto y distinto. La ecfrasis agrega cosas que no se perciben con facilidad en el cuadro de Moreau. como son los detalles del decorado de las columnas. Huysmans se identifica con el gusto por lo musulmán, por lo inusual y desconocido. Es la alteridad la que hace presencia tanto en el cuadro como en su ecfrasis. resabios del romanticismo que busca en “lo otro” un aliento que refresque lo propio. tanto en el aspecto temático como en el retórico. utilizando también una fraseología ampulosa que se dirija a la imaginación

En este sentido también. tanto las comparaciones entre una catedral. una basílica y un palacio, como los demás elementos agregados que componen el recinto. son parte de una estructura hiperbólica. que tiene por objetivo presentar un espacio bajo la connotación de lo magnífico y exuberante

Todo esto da como resultado que en una extraña combinación de elementos de muy disímil origen derivada del gusto por el exotismo oriental de la época, la arquitectura sobresalga como una mezcla híbrida entre estilo occidental y oriental, dos maneras igualmente suntuosas de representar lo sacro bajo enormes recintos y profusos decorados. Y la pregunta que nos planteamos respecto a esto es: ¿a qué otra cosa puede responder el eclecticismo formal que aquí se describe sino a conformar un sincretismo en donde se logre ubicar la dimensión mítica de Salomé? Una dimensión que la desata de un tiempo y lugar determinados y permite actualizarla desde otros puntos de vista. Salomé se vuelve un mito que da forma a las fantasías decadentistas, ilusiones de mundos lejanos y desconocidos, en donde figuras extrañas y voluptuosas nos hicieran estremecer. Este aspecto se subraya en el fragmento que más adelante presenta el narrador:

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais d'un style confuse et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus (p. 145)

Desde una retórica visual, podemos apreciar que si bien en el cuadro de Moreau el trono constituye el fondo, y se encuentra dentro de un gran plano decorativo, no deja de ser secundario, subordinado, por un lado, a la vasta estructura arquitectónica y por otra, a las demás figuras humanas que captan la atención.

Sin embargo, no podemos dejar de advertir que en este caso las miradas son un elemento integrador espacial, relacionando el fondo con el resto de una manera dinámica.

haciendo que el pesado centro visual que representa el trono se desplace, convirtiendo a la bailarina en el centro de atención de todo el cuadro y en motivo de su representación.

Huysmans utiliza un recurso estilístico literario de gradación al mostrarnos poco a poco las cosas. Focaliza su atención primero en el gran trono como algo muy importante, ya que el objeto arquitectónico habla por sí mismo de su poseedor, lo antecede y en cierta forma lo presenta. Por metonimia podemos considerar que el trono pertenece a un rey y en este sentido el trono anuncia su aparición.

Es notable ver cómo las palabras hacen el cuadro y llevan una secuencia lineal. El cuadro que Huysmans pone frente a nosotros es una construcción que se nos va presentando gradualmente, y existe desde luego un mecanismo de selección que va acomodando linealmente los elementos que en el cuadro real se dan simultáneamente.

Si estamos de acuerdo en que, al empezar por los espacios y sus decorados, lo que se hace es hablar indirectamente del personaje como de una figura relevante de la vida religiosa y civil, cuyo poder e influencia se corresponden con la suntuosidad del recinto y del trono mismo y que desde su posición y altura crea una distancia con todo lo demás, no podemos más que confirmar entonces que el trono, como lugar distintivo, hace de su poseedor un personaje altivo, distanciado, en postura de observador. Por su magnificencia, el trono simboliza una posición privilegiada desde la cual se contempla, se dirige y se juzga todo el escenario frontal. Podemos concluir entonces que desde su elevada posición -material y espiritual- se erige su personalidad autoritaria y dominante y se señala su importante papel como representante masculino frente a la actuación de la bailarina.

No olvidemos que Huysmans, en su representación verbal, va a desovillar esa acción que es la danza y que en el cuadro de Moreau solamente está sugerida; de esta manera el espectáculo se va a desarrollar enfrente del lector también. Si en el cuadro visual

se ofrece al espectador solamente una sugerencia en el gesto inicial de la danzarina que debe completar en su imaginación en el cuadro verbal se le invita a contemplar esa "lúbrica" danza por intermediación de la imaginación del escritor, quien imprime su subjetividad en la descripción narrada para dar fe de los movimientos y contorsiones de la bailarina dentro de ese foro que construye para sus espectadores

Continúa la descripción:

Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques le Tétrarque Hérode était assis coiffé d'une tiare les jambes rapprochées les mains sur les genoux.

La figure était jaune parcheminée cannelée de rides decimée par l'âge sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine

La ecfrasis se mueve ahora de un plano general a un acercamiento más próximo en donde se pueden ver los elementos que forman el trono y traza un mapa de localización que define "el punto de vista" albertiano, es decir, lo que se configura a la altura de los ojos del espectador. Las indicaciones a base de deicticos de lugar: " *Au centre* , *surmontant* ...", nos muestran el lugar preciso, asentado, además, en un símbolo cristiano que, junto con el tabernáculo, nos muestra la dimensión simbólica del relato: pertenece lo mismo al antiguo como al nuevo testamento, que también podríamos traducir como un tiempo antiguo y un tiempo moderno que corresponde a la actualización simbólica del tema

Los dos símbolos, el tabernáculo y la pila, son elementos que particularizan enormemente el sitio. En su especificidad funcional contribuyen a formar una imagen icónica del trono al otorgarle una mayor definición como objeto arquitectónico y funcionan

también para construir una ilusión referencial importante: anclan el relato en el tiempo de los antiguos hebreos en referencia a la historia bíblica que se inicia con el título de la ecfrasis

El tabernáculo nos anuncia a un personaje que no puede pertenecer a otro mundo diferente del hebreo. Aquí confrontamos un rasgo estilístico también de gradación: indirectamente y con base en elementos metonímicos se señala a alguien en especial. La pregunta surge entonces: ¿si no tuviéramos el título de la obra, podríamos reconocer al rey y a su cortesana? ¿No serían un rey y una cortesana más dentro de un relato? No cabe duda de que el tabernáculo como elemento de ilusión referencial también circunscribe el relato dentro de un universo religioso y moral.

En el cuadro visual, en el lugar central y por encima de los demás personajes, aparece el rey Herodes sentado en el trono. Aquí podemos apreciar la diferencia con la simultaneidad que el cuadro de Moreau presenta, ya que de un vistazo podemos apreciar al tetrarca en su trono investido con la insignia de poder.

La linealidad a la que se sujeta el lenguaje nos da también la localización de Herodes, pero el lector ha llegado hasta su imagen reconociendo primero la estancia; es el narrador quien lo guía y le va mostrando lo que hay que ver. Pero ¿si en un principio se nombra un trono, un trono solitario, qué otra cosa podemos pensar de la descripción sino que pretende dar un efecto de teatralidad, al mostrar primero un escenario vacío?

Ante un espectáculo virtual no es ilógico sospechar que la acción está a cargo de los personajes y el efecto de suspenso aumenta con la expectativa de la entrada de los mismos en el escenario.

La ecfrasis explora los elementos plásticos, encontrando equivalencia en las palabras que logran transmitir mucho de la riqueza visual, pero también explora los

recursos literarios que contribuyen a que la descripción del cuadro se inserte en secuencias narrativas. Esto quiere decir que la ecfrasis, al desarrollarse como una descripción narrativizada, hace un argumento del documento que es el cuadro y la ficción de ese argumento comienza a curvar la veracidad hacia las zonas de la fantasía. Recordemos que en el relato ficcional ya no hay cabida para la objetividad, puesto que narrar es una operación virtual que toma partido por la subjetividad y finge ese puente imposible hacia la objetividad. El narrador tiende un puente con la realidad en sí a partir de operaciones selectivas e interpretativas, esto es, subjetivas.

Para entenderlo mejor, nos podemos aventurar a explorar la ecfrasis como una confrontación de dos argumentos: el de Huysmans y el del cuadro de Moreau, que podemos ubicar como pintura figurativa y narrativa, heredera de tradiciones barrocas que provienen del siglo XVII, sobre todo de Rubens, quien elabora verdaderos documentales narrativos histórico-poéticos. Sus escenarios son como teatros inmensos, donde fluctúan y se mueven los personajes de la época.

La obra de Moreau también está documentada en la historia. Sin embargo, aquí la interpretación lleva una carga simbólica que es necesario decodificar y que muestra cómo el pintor cruza el umbral de los hechos objetivos -como es el registro de lo sucedido en la historia bíblica- y su pintura se vuelve ficción, conserva los elementos indispensables para conservar su verosimilitud como son: los personajes históricos, los objetos físicos identificables y reconocibles, los escenarios topográficos y el tiempo cronológico, pero todo se dispone, como lo hemos dicho, en forma cifrada. No pretende que la pintura sea un documento histórico que reviva la época manteniéndose fiel a los detalles, sino que conserve, en el caso de la obra de Salomé ante Herodes, el momento del encuentro señalado como una auténtica pista del principio del drama.

Huysmans confluye en la narración de Moreau e inicia su propia vertiente argumental que en parte se adapta al primero y en parte sigue su propia inventiva, haciendo que los personajes actualicen su propia versión de los sucesos aquí y ahora frente al lector. Esa es una cualidad fundamental del cuadro de Huysmans: la capacidad que tiene de adquirir vida en cada nueva lectura como quien abre una caja de música y mira a los personajes acudir al escenario para nuevamente iniciar la representación que lleva a la imaginación a un viaje lejano.

Lo importante aquí son los signos transmigrados de un lado al otro, empezando por aquella parte del relato que Moreau sustenta como la más importante y de la cual hace una imagen y en cuya representación se condensan las emociones y los gestos más reveladores del pedimento vengativo. De la lectura que realiza Moreau del texto bíblico a la lectura que hace Huysmans de la obra de Moreau existe un trecho; la transposición semiótica ha puesto de manifiesto las diferencias pero las semejanzas se han vuelto tangibles en tanto que Huysmans ha decodificado los signos y ha traspuesto los símbolos que son más relevantes, no sólo para la sustentación de su argumento sino para la expresión literaria; en este aspecto muestra concordancia con la pintura. La ecrasis impone su capacidad de analogía mostrando el cuadro verbal ligado al cuadro visual a través de un tejido invisible de signos y símbolos interconectados. Cada elemento en uno y en otro lado tienen una correspondencia única; de ahí que la ecrasis, en este caso específico, sin su cuadro no sería lo mismo ya que la confrontación de ambos se vuelve complementaria y la recepción se traduce en una experiencia estética interesante.

Es por eso que del amplio paradigma de significación en que se encuentra inmerso el cuadro visual la ecrasis deja huellas testimoniales de la subjetividad con que se eligen algunos aspectos y se dejan de lado otros. Esas marcas se delatan frecuentemente en el

estilema que es “la unidad mínima reconocible del estilo de un autor”. (García Jiménez 1995, 123) y que en Huysmans advertimos en la configuración simbolista del relato. No es gratuito entonces que cada elemento puesto para significar en la pintura se convierta en piedra de toque para desencadenar una simbología textual.

Nombrar a Herodes es convocar y desatar una serie de asociaciones que ese nombre guarda en la historia de Occidente. Como nombre propio, hace eco de una individualidad connotada en la asociación de acontecimientos llenos de crueldad y maldad que ocurren en la Antigüedad. Tal vez su hazaña maléfica más conocida es la persecución y asesinato de recién nacidos en un momento de su reinado, esto sucede bajo la sospecha de que uno de ellos es el Mesías que lo destronará un día. Con este dato ya tenemos una idea de lo que representaba el poder para él: no solamente algo vitalicio sino absoluto. A pesar de que la presentación de Salomé ante él es anterior a ese otro acontecimiento, aquél pesa más dentro de la memoria colectiva, ya que lo registra como una atrocidad sin límite que atenta contra la vida de Jesús el Redentor. No es casual entonces que el hecho de colocar a Herodes en este palacio predisponga al lector a escuchar nuevamente una historia de terror y crueldad.

La descripción en tercera persona introduce al mandatario construyendo su imagen gradualmente al enumerar las partes de su cuerpo que hacen de él solamente un bosquejo: cabeza, piernas y manos. Sin embargo, el escritor particulariza aun más al nombrar el singular accesorio que lo define como autoridad suprema, y que determina enteramente la correlación que guarda con el contexto total como Huysmans nos lo ha querido mostrar: a un gran palacio corresponde un gran rey.

También podemos percibir que este motivo de la corona del rey, puede ser tomado como un “topos”, un elemento evocativo de historias que suceden alrededor de antiguos

reinos y sus cortes que tienen una gran tradición en los cuentos de hadas de la cual el escritor ha tomado la forma aunque el contenido se acerca más a la tragedia

La postura cerrada de Herodes refleja su actitud. Comprobamos cómo el escritor quiere acentuar su delirio hacia el poder al reflexionar que la referencia primero al trono, como un enorme asiento imperial, se refiere no a una personalidad guerrera ni tampoco a una conciliadora que se mueva entre la gente, sino a una persona que tiene por costumbre tomar distancia de las cosas que percibe el mundo por lo que escucha y por lo que alcanza a ver desde su privilegiada posición, para después ejercer su arbitraria autoridad sin compasión alguna. Herodes en su trono es el observador inmóvil, guarda relación con la Esfinge como un motivo de la literatura y el arte de fin de siglo. Hasta aquí comprobamos que se mantiene casi idéntica correlación con el cuadro visual que le sirve de referente.

A continuación, el escritor, gradualmente también, -como en una secuencia fílmica- pasa de un plano general en donde advertimos el trono y su personaje dentro del contexto que lo rodea, hacia otro plano tan cercano que nos permite ver los pequeños detalles del rostro del rey que por la altura y la distancia no son fáciles de percibir: trozos de su rostro que son parte de un todo que pretende una precisión visual. Los adjetivos particularizan esos pequeños elementos. “ *La figure était jaune ... parcheminée ... camelée de rides ... décimée par l'âge; ... sa longue barbe flottait comme un nuage blanc* ”

La prosopografía³ es eficaz; con base en pequeñas sinédoques, configura un retrato hablado del tetrarca, visible también en el cuadro visual. En la representación verbal, el lenguaje logra dar una imagen icónica, muy expresiva, focalizando en los rasgos que por metonimia nos amplifican la condición física de Herodes como la de un ser ya en franco deterioro. El acercamiento cerrado que hace Huysmans al rostro de Herodes agranda el

efecto simbólico que su presencia tiene. El alma de Herodes aflora con los adjetivos “apergaminado”, que evoca una imagen icónica de “momificado”, y se reafirma con el término “desgastado”. Mediante el posesivo *sa*, Huysmans crea una red referencial que cohesionan el texto y enfatiza el antecedente (Herodes) para resaltar su sentido, su importancia, su enorme papel protagónico. El gesto, la vestimenta, todo contribuye a delinear en él una actitud de rigidez. Sin duda, la particularización semántica enfatiza su decrepitud.

Pero eso no es todo en Herodes, puesto que si en su aspecto anciano se muestra lo que el tiempo se ha llevado también muestra lo que ha dejado; el paso del tiempo no ha sido infructuoso. esa “*longue barbe*” es un símbolo de su astucia: podemos decir que su experiencia se concentra en una metáfora cósmica: “ *flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries* ”. ¿De qué otra manera más que con audacia y perspicacia su reino se extiende y sus arcas se llenan? Y al final, ¿qué puede ser más importante para él que el oro que lo cubre?

Es la sabiduría falsa que obtiene del pragmatismo de ejercer el poder autoritario, no es la sabiduría del viejo Matusalem que acumula vida de las experiencias pasadas, es la imagen del tiempo desaprovechado que lo ha debilitado por dentro y por fuera. Herodes tiene el alma seca, la vida ha pasado por él y la respuesta ha sido insulsa: su grandeza se define en lo material. (Vemos sin duda resonancias de la crítica que hace el movimiento decadente hacia la sociedad burguesa que se complace en el consumo y la ostentación de bienes materiales y los enuncia como valores primordiales en la vida)

³ Prosopografía es la descripción de la apariencia exterior de un ser animado real o ficticio

Huysmans, con estos recursos estilísticos de gradación ascendente, como lo hemos estado viendo, se detiene pausadamente en todos los elementos inertes hasta llegar a un personaje y lo que hace es ir construyendo una ironía.

La ironía se hace patente en la manera en que el vestuario y ornamento del rey, a tono con el suntuoso contexto, compensan con apariencias majestuosas y deslumbrantes lo que la insignificante figura no puede reflejar. Como si toda esa imponente estructura arquitectónica no fuera más que el aditamento protector de un caracol, ya que el tetrarca en su ancianidad no puede manifestar otra cosa más que debilidad y se convierte en sí mismo, como autoridad, en un signo de la decadencia y de la obsolescencia.

Autour de cette statue immobile figée dans un pose hiératique de dieu Hindou, des parfums brûlaient dégorçant des nuées de vapeurs que trouaient de même que des yeux phosphorés de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône puis la vapeur montait se déroulait sous les arcades ou la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour tombés de dômes.

El rey se compara a una estatua, complemento de la arquitectura pesada que lo rodea y desde un principio, al mencionar un trono, una catedral y una basílica, nos percatamos de que no se puede tratar sino de un personaje hierático, petrificado en su gesto y postura, que sugiere la nula posibilidad de concesión sin su estricta voluntad.

El narrador señala al rey como si aún continuara describiendo el recinto, focaliza su expresión, y en los términos de "statue", "immobile" y "hiératique", la redundancia amplifica y constituye eco de la exagerada exaltación del tetrarca por sí mismo. La ironía

surge nuevamente: ¿a qué otra cosa refiere el ensimismamiento sino a su autocontemplación?

Todo revela una seriedad absoluta: como rey y representante de lo sagrado -visible también en el cuadro pintado- se traspa de impasibilidad que contrasta con la vitalidad y diligencia de la cortesana frente a él: el conservadurismo de lo sagrado que se instala como institución firme (como las apariencias lo intentan demostrar) frente a lo profano irreverente que transgrede el orden establecido y conjura la desgracia

El tono de censura que ya se había iniciado anteriormente alcanza aquí un grado más alto al confrontar dos figuras tan diferentes y que en oposición tan radical manifiestan la paradójica circunstancia que los pone juntos

Pero hasta qué punto el cuadro es una interpretación del narrador, lo podemos advertir en la importancia que le confiere a la descripción del rey Herodes haciendo de él no solamente un retrato físico sino también moral, haciendo de él sutilmente un instrumento para que las fantasías erótico-sexuales de la época se cristalicen en la relación que se empieza a establecer con Salomé

No podemos sino concluir que, con esta detenida introducción, se plantea una identificación entre Des Esseintes y el tetrarca, como si Salomé también, por efecto de la imaginación del personaje cada vez que contempla el cuadro, bailara para él y él también encendido por el deseo, quedara como lo dice al final de la segunda descripción: *“Tel que le vieux roi écrasé anéanti pris de vertige devant cette dansense”*

Por otra parte, si las actitudes que se perciben en la figura de Herodes lo descubren como un personaje distante, alejado, observador y a la vez introspectivo, su existencia se convierte en un espejo de la vida que Des Esseintes admira. La identificación refleja su

postura ideológica sobre todo en lo que se refiere a su forma de relacionarse no solo con el sexo opuesto sino con el género humano

A continuación el contexto se prepara lentamente para entrar en otro registro que es el que inicia el código de acciones

La figura de Salomé se comienza a sugerir gradualmente a través de los elementos que mejor la definen. Al extremo rigor que rodea al tetrarca y lo mantiene quieto encima de su plataforma, se oponen los vapores aromáticos del incienso, ondulantes, ligeros y ascendentes, suavizando la estricta atmósfera. Suavemente la metonimia nos lo insinúa, surge la figura de la cortesana confundida en medio de extrañas neblinas policromadas que en cierta manera la connotan como la misteriosa y delicada bailarina.

Pero aquí estamos frente a otro fenómeno discursivo. La descripción que gradualmente va construyendo el escenario, llevando una relación casi paralela con el cuadro visual y que en cierta manera ha seguido una forma de inventario ubicando cada cosa en su lugar, ya está lista para despegar en una descripción narrativizada.

Las nubes vaporosas “alrededor” del tetrarca no solamente sugieren, como lo habíamos dicho, la figura de Salomé al insinuar el movimiento, sino también los cambios físicos y el efecto visual que tienen las cosas al contacto entre sí, adquieren animosidad comparable a las cosas vivas: “*de même que des yeux phosphorés de bêtes*”. La metáfora sacude la figura de Salomé transfigurándola en felino, es su instinto animal, incontrolable y maligno lo que la hace tan temible, se la compara con la terrible pantera echada en el suelo del cuadro de Moreau. A los ojos del narrador, ella y Salomé son la misma cosa: salvajes y ruines, solamente las anima el olor de una presa.

El déictico de tiempo “*puis*” nos señala la temporalización de la descripción que pasa a otro plano; empieza la acción en la mezcla de vapor “*bleue*” con luz “*a la poudre*”

d o” Estos adjetivos sugieren una imagen visual pictórica con un efecto de claroscuro o de “esfumato”, que nuevamente intensifica la atmósfera oriental en donde la línea curva y sensual impera, ahora bajo un halo de misterio y magia

La combinación de elementos que ascienden y descienden acarician suavemente las formas del espacio circunscrito. humo y luz en espiral envolviéndose y mezclándose entre relucientes brillos, como una metáfora de la alquimia que lentamente transforma la atmósfera predisponiéndola al cambio. Es una metáfora del mal que enrarece, enturbia la atmósfera, lo hace sutilmente, sin sentir y llega hasta los estadios más cristalinos

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église Salomé le bras gauche étendu en un geste de commandement le bras droit replié tenant à la hauteur du visage un grand lotus s'avance lentement sur les pointes aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes

Parecida a la actuación plena en seguridad de un gran felino, Salomé entra en el escenario. El gesto que lleva congela la imagen por un segundo. Huysmans hace un guiño con el cuadro visual y la ecfrasis vuelve a empatar las imágenes: es la misma Salomé representada en el cuadro de Moreau. En este momento el cuadro y su ecfrasis están en plena concordancia, las dos representaciones como caras de una misma moneda, unen sus fuerzas en una misma expresión en la que el nombre de Salomé se subraya como la verdadera protagonista de esta historia y la que tendrá a su cargo desencadenar el paradigma de acciones que definen el relato.

Nuevamente aquí nace otra pregunta. ¿Podríamos saber a qué acciones corresponden las posturas que adoptan los personajes en el cuadro visual si no

conociéramos el título? Creo que sería muy difícil, y es lo fascinante en el cuadro de Moreau, en donde el solo nombre de *La Salomé* transfigura el cuadro y lo convierte en un *summum* de connotaciones sensibles. Analicemos de cerca que es lo que produce la simbología en la imagen.

La figura de Salomé, congelada en un perfil como si fuera una esfinge, contiene toda la elegancia e impassibilidad de una figura egipcia: como ella irradia belleza para la eternidad, elevándose sobre la caducidad humana con los ritmos eternos del estilo, sin perder, desde luego, el contacto con la vida. Creemos que aquí se subraya un aspecto cultural importante como es la proyección del "Eterno Femenino" (prejuicio circulante en el mundo masculino e implica la generalización de las conductas femeninas como banales y previsibles)

¿Qué otra cosa podemos obtener del gesto? Si entendemos que por una parte es un signo que nos da una representación mental del personaje y se refleja en una actitud que forma parte de los códigos de comunicación que se establecen en los procesos sociales (aunque en este renglón se vuelve complicado precisar cual es la relación estable entre lo que es natural y lo que está culturalmente codificado), podemos ver que es un interesante instrumento de significación de aspectos artísticos y de expresión.

Existen gestos que escapan a una codificación cultural, porque cuando se quedan bajo un menor control consciente se vuelven más naturales. Son gestos más creíbles, alejados de la mayoría de los mensajes convencionales (cara de alegría, cara de tristeza). No es absurdo, entonces, esperar de los artistas que tomen ventaja de las posibilidades de conflicto que estas suposiciones producen y se muevan entre las fronteras de las dos modalidades, lo natural y lo convencional.

La pintura de Moreau nos permite ver esta ambigüedad que también pasará a la ecfrasis que hace Huysmans. Irónicamente, de la expresión facial de Salomé no podemos obtener demasiado, más allá de que refleja tranquilidad externa, a pesar de que la situación no puede ser definida como de calma; es dramática, terminará en un asesinato y marca un hito crucial en el devenir de la historia bíblica.

Por otra parte, si ponemos atención nos daremos cuenta de que, como parte de nuestra propia experiencia corporal, adquirimos la inteligencia para distinguir entre posiciones estables e inestables, esto es, entre posturas que debido a una alineación cómoda de las partes del cuerpo se pueden mantener indefinidamente de aquellas que no se pueden.

En la pintura se vuelve necesario enfocar nuestra atención hacia dos aspectos particularmente poderosos de kinestesia corporal como son la mirada y la alineación entre el torso y la cabeza. Estos elementos operan directamente en las dimensiones de espacio y tiempo. Los dos revelan la orientación espacial del cuerpo en relación con otras figuras adentro y afuera de la pintura. En este caso la figura de Salomé presenta una falta de analogía con respecto a la postura estática de las demás figuras. No olvidemos que los movimientos del cuerpo y sus reacciones son secuencias; la representación de cualquier instante dentro de una secuencia permite inferencias temporales acerca de lo que apenas ha sucedido y de lo que podría estar a punto de suceder. La pintura sugiere así una narrativa que depende crucialmente de la información obtenida por la postura.

El brazo alargado de la bailarina da mucho en qué pensar, pues si bien, alargar un brazo hacia arriba y hacia afuera del cuerpo puede ser interpretado buscando una explicación sobre la motivación, como por ejemplo, alcanzar algo; la cabeza conserva una posición que niega el gesto, porque se conserva abstraída, con la atención puesta en otro lado.

Sabemos que cuando cambiamos el foco de atención lo que gira primero es la cabeza y después se recompone la postura del torso para encontrar un alineamiento que sea más cómodo para las dos partes del cuerpo. Así, en la figura de Salomé podemos inferir que estamos viendo un momento "después", cuando la estabilidad en el cuerpo de la mujer es nuevamente alineada. Esto nos hace suponer que toda la escena en el cuadro de Moreau es la representación de lo que sucede inmediatamente después de la danza y por eso los ojos ya no buscan más respuesta: ya se dijo lo que se tenía que decir y sólo queda señalar con el dedo reclamando la recompensa. Una reconfirmación de esto lo tenemos en el verdugo que empuña el sable hacia arriba y hace contacto visual con el espectador en un extraño gesto de ansiedad que anuncia su acción futura.

Muy importante es cómo Huysmans capta este instante y lo reelabora, convirtiéndolo en un "antes", para que dé lugar a toda la secuencia narrativa que se continúa después de la entrada de Salomé a palacio.

Si nombrar es conjurar, al invocar el nombre de Salomé surge su imagen, en primera instancia, como una figura histórica y también mitica señalada acremente por todas las épocas debido a que con el poder de su belleza maléfica se vuelve la causante de la muerte por decapitación de San Juan Bautista. El hipotexto bíblico gravita como un testimonio de la concupiscencia de la mujer que destroza aun lo más sagrado, como es la figura del Precursor.

Repetir aquí el nombre propio que ya estaba enunciado en el título de la ecfrasis es llevar a cabo un procedimiento anafórico⁴ en la descripción, ello tiene por objetivo consolidar la presencia de esta figura femenina dentro del relato, el título lleva su nombre, sin embargo, su presencia no se muestra sino hasta la segunda mitad de la descripción.

También cumple otro objetivo y es que conforme el escenario se ha dispuesto para que nuestra atención se dirija hacia ahí y tengamos una idea de ese extravagante espacio, el nombre de Salomé se convierte ahora en el centro de variadas proyecciones por parte del lector.

Muchas versiones en la pintura ha tenido el sugestivo personaje de Salomé⁵, pero ningún artista anteriormente había proyectado en la hija de Herodías una mirada tan lujuriosa como la que le imprimen los artistas del *fin de siècle*. A partir de esa época se toma como pretexto la figura de la joven bailarina para convertir su imagen en un receptáculo de actos perversos que tienen que ver con la seducción y la necrofilia.

Moreau se siente muy atraído por una iconografía femenina que en su mayoría está compuesta por seres inaccesibles, misteriosos, insondables, mujeres-mito, sustraídas a lo cotidiano y lo vulgar. Mujeres como Salomé, que han sido portadoras de la muerte y provocadoras de dolor y calamidades, constituyen ejemplos característicos de este tipo de iconografía, que se refleja mucho en su obra pictórica. Huysmans se impresiona mucho por el trabajo artístico de Moreau, pero sobre todo por esta figura femenina. Después de visitar la exposición de acuarelas del pintor en la *Galerie Goupil* escribe de qué manera se siente conmovido por estas imágenes:

Une impression identique surgissait de ces scènes diverses, l'impression de l'onanisme spirituel, répété, dans un chair chaste; l'impression d'une vierge, pourvue dans un corps d'une solennelle grâce, d'une âme épuisée par des pensées secrètes, d'une femme, assise en

⁴ Anáfora es la construcción sintáctica que remite a una construcción sintáctica anterior.

⁵ En la historia de la pintura encontramos versiones de Salomé en pintores como Giotto, Botticelli, Van der Hyden, Cranach, Alonso Berruguete, Caravaggio, Reni y Rubens, entre otros.

elle-même. et se radotant, dans de sacramentelles formules de prières obscures, d'insidieux appels aux sacrilèges, et aux stupres, aux tortures et aux meurtres⁶

Huysmans percibe cómo el pintor condena a Salomé y a todos los que subordinan sus ideales a la sexualidad. Huysmans se identifica profundamente con esta manera de apreciar las cosas y contribuye con su representación verbal de Salomé a conformar el gran cuadro cultural -de gusto necrófilo y decadente- que se crea y se extiende en esa época a través de diversos medios artísticos como la literatura, la poesía, la música, el teatro y la pintura.

No podemos dejar de nombrar el papel que tiene el ilustrador Audrey Beardsley, quien conforma otra sádica Salomé para ilustrar la obra de Oscar Wilde. Las formas estilizadas de esta Salomé se oponen a las ornamentadas de Moreau, pero en el fondo todas coinciden en ejemplificar el erotismo perverso.

Volviendo al texto de Huysmans, Salomé se presenta ante los ojos de Herodes pero también ante los nuestros; en la *enumeración* de sus partes el escritor elabora un inventario y así conocemos a Salomé: “ *s'avance lentement sur les pointes ... le bras gauche étendu ... le bras droit replié, tenant a la hauteur du visage un grand lotus ... les seins ... ses colliers ... leur bouts se dressent ... la peau rose thé ... ses bracelets ... ses ceintures ... ses bagues ... sa robe triomphale ... couverte de perles ... ramagée d'argent ... lamée d'or ... Concentrée les yeux fixés*”.

Volvamos un poco al cuadro de Moreau para contemplar la figura de la Salomé y admirar sus atributos físicos. En ella podemos notar que tiene influencia del tratamiento

⁶ Huysmans, J.K. *Certains*, Paris, 1908, p. 19 (1ª Edición 1889). Citado por Erika Bornay en *Las Hijas de Lilith*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 194.

pictórico que era bastante común a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que encontraba fascinación por el desnudo femenino semidevelado. Le llamaban *la révélation* (Vouilloux 1995)

Salomé, en medio de esos exquisitos decorados y vestimentas aparece semidesnuda y se señala visualmente como una figura poseedora de una “aura de aparición”. Esta noción de aparición definida por los contemporáneos de Moreau es una posición de la imagen que se impone en todas sus modalidades: pictóricas, verbales y oníricas, como muchos textos lo atestiguan. La imagen de aparición es espectral: descolorida, sin los colores de la vida. Evocadora de la antigua relación mítica entre la mujer y la luna.

En la Salomé de Moreau, tanto el color como la textura de ese cuerpo revelan algo en ella desmaterializado, poco real, como un objeto que recuerda el marfil, el esmalte, o la porcelana para definir su textura poco carnal, como una estatua de mármol cuya blancura resplandece. ¿Efecto cromático desrealizante? La blancura de la piel en el siglo XIX se encuentra entre las cualidades canónicas de la belleza femenina y toma de la blancura del mármol su referencia, referencia autorizada por el tópico de lo erótico grecolatino. La palidez lívida se parece más a la de la muerte y contrasta aun más con los colores adyacentes, palidez que se le otorgaba a las figuras que representaban la antítesis de la femineidad sumisa, como en este caso de analogía de femineidad vampíresca (devoradora de hombres)

Huysmans sin duda aprehende también este concepto de “aparición” que tienen las figuras de Moreau y la odalisca, aun en su exotismo, no pierde los atributos mármóreos de “*la chair mate*” y “*rose thé*” que definen mejor su palidez. La entrada sutil de Salomé “*sur les pointes*” señala un elemento de fetichismo sexual muy importante: su presencia

hace el efecto de una aparición es una epifanía que irrumpe en la calma y se vuelve un "objeto para ver" se despierta el deseo de ver a la mujer. de verla toda de verla desnuda como un deseo que materializa las fantasías eróticas de la época

El incienso purificador. bajo la presencia de la mujer. se transforma en "perverse"; el operador tonal tiene ya una fuerte carga moral. Hasta este momento nada se considera amenazante: es desde aquí cuando su figura empieza a pesarle al narrador dentro del recinto sagrado, la presión aumenta; contribuyen también los elementos olfativos fuertemente marcados: la red léxica produce una sinestesia narrativa que se amplifica junto con lo óptico y lo acústico

Por metonimia podemos asociar también perfumes y mujer. de ahí que "perverso" es la connotación negativa que recibe Salomé cuando hace su entrada; es una tonalidad subjetiva que no existe en el cuadro real y que hace que la correlación descriptiva que era casi paralela entre el cuadro y su representación verbal, se esfume y dé lugar a una traducción libre. en la que Salomé adquiere la identidad de la mujer fatal, seductora y perversa

El cuadro visual retrata muy bien las características físicas que se le adjudican a la mujer fatal según Erika Bornay (1995. 114-115): "Incuestionablemente. su cabellera es larga y abundante, y en muchas ocasiones rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura. y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde"

Huysmans sólo hace énfasis en la piel: " *la moiteur de sa peau sur la chair mate la peau rose thé* " que corresponde sin duda a la especificación anterior pero que la muestra también como un objeto mágico que puede entrar y salir de estados físicos contrarios. puesto que si a la piel sudorosa le corresponde una cierta cualidad visual reflejante. la carne mate es su opuesto visual y este estado podría anteceder al anterior lo

que implica un cambio de uno a otro estado como una propiedad natural en la mujer. Podríamos aventurarnos a sugerir que se plantea una metáfora del cambio de piel de la serpiente que se renueva cada cierto tiempo y así de esa manera se liga a la cortesana con lo más bajo.

Finalmente llega a su cualidad suprema que es la piel rosa que cubre senos y pezones y da una imagen de intensa sensualidad, con lo que se plantea la paradójica postura de la época que visualiza a la mujer como frágil, delicada, pero a la vez peligrosa, histérica y dominante.

Con estas imágenes podemos percibir cómo se da la conexión entre lo religioso y lo macabro-erótico como características de la Decadencia. Desde este momento, el lector no sólo sostiene la imagen histórica de Salomé como símbolo de la perversidad, sino además como encarnación de la lujuria.

La música anuncia la danza; en el cuadro pictórico sólo está insinuado el gesto; en relación metonímica aparecen las figuras femeninas sentadas con instrumentos musicales entre sus manos, sin embargo, la ecfrasis lo especifica bien: se oye una guitarra.

Como lo podemos ver, tanto el cuadro como su ecfrasis se van complementando; lo visual junto con lo auditivo contribuyen a que la escena adquiera un efecto más vívido e intenso, más cerca de lo real. La pintura ha cobrado vida, se ha convertido en un foro para la actuación de los personajes.

Examinemos la danza, punto culminante de la ecfrasis:

La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode; ses seins onduleux et au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la moiteur de sa peau les diamants attachés scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues crachent des étincelles; sur sa

robe triomphale. couturée de perles ramagée d'argent. lamée d'or la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre entre en combustion croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate sur la peau rose thé ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin. ponctués de jaune aurore. diaprés de bleu d'acier tigrés de vert paon.

La aparición de Salomé en escena señala una ruptura importante respecto al párrafo anterior: el cambio de tiempo verbal, que es una argucia estilística para indicar un cambio de aspecto. Anteriormente, ya lo hemos constatado, a la narrativización de los elementos pictóricos que dan lugar al “suspense” de la acción y que hace de toda descripción pictórica “una naturaleza muerta” en sentido figurado, le corresponden verbos en pasado imperfecto. La arquitectura e imagen hierática de Herodes se designan con un tiempo impasible, detenido y abarca la mitad de la descripción total del cuadro. Sin duda, los modos verbales son un recurso que tiene el lenguaje para expresar cambios, movimiento. Si hablamos de una traducción semiótica, entonces podemos hablar de equivalentes lingüísticos que puedan estar a tono con los recursos pictóricos que visualmente pueden significar acciones e intenciones con un gran efecto de realidad.

Esta separación tipográfica de los dos párrafos, debido al cambio de tiempo, nos indica también que se inicia otro efecto de encuadramiento dentro del cuadro total. La puesta en presente hace que la ecfrasis focalice un punto neurálgico del cuadro: el tema que lo compone y que establece un cambio de distancia y animación respecto a lo anterior. Es una zona que corresponde solamente a la imaginación del narrador que interpreta el cuadro y ubica la ecfrasis dentro de una zona de inmediatez y de temporalidad bien marcada en donde el baile tiene lugar. No deja a un lado la historia de Salomé que

funciona como un hipotexto y hace presión para la verificación del cuadro de Moreau que tanto le subyuga y lo “sumía en éxtasis prolongados”

Narrativiza el cuadro en tiempo presente, haciendo que el tiempo de lectura concuerde con el tiempo de la danza hasta enfocar en el efecto que ésta tiene en la figura de Herodes quien muestra perturbación por el espectáculo visto, lo que muestra un “después” en la descripción que no se mantiene estática

Antes de comenzar la danza existe un efecto de prolepsis cuando se nos anuncia que la lubrica danza va a despertar el deseo aletargado de Herodes. La frase constituye un comentario agregado a la historia bíblica que Des Esseintes leía y es la activadora para que el relato pierda su referente bíblico y despegue hacia un microrrelato subjetivo basado en la pintura de Moreau.

La danza y sus efectos son el centro del cuadro. Se inicia desde la enunciación del título de la obra y en la representación de Huysmans alcanza el punto más alto del relato por la tensión contenida. El personaje principal que es Salomé acapara de una vez todo el escenario, es observada por un lado por Herodes y por el otro lado por el lector, quien también se ha constituido como espectador y testigo de lo que va a suceder.

El narrador nos presenta un “retrato” de Salomé; es por medio de la descripción de la danza que conoceremos la actitud de la cortesana quien hasta este momento presenta una identidad confusa bajo un gesto serio, sin embargo, su contorneo se califica como “*lubrique*”. El operador tonal tiene como misión prender la alerta para lo que a continuación suceda dentro del plano sexual. La relación de Salomé con Herodes se dirige hacia el incesto debido a la provocación sensual. No es sino por medio del conjunto de mensajes que recibe a través de la vista, del olfato y del oído como el deseo resurge en plenitud en el decrepito rey.

Huysmans logra a base de pequeñas frases una sensación de movimiento. Describe la escena focalizando en el deseo del tetrarca que “*frémit*” observando los detalles del erótico cuerpo. Los verbos como “*ondulent*”, “*dressent*”, “*scintillent*” contribuyen a manifestar la ilusión de vida que adquiere el cuadro inmóvil. Desde este momento todo es acción y todo palpita, cambia, se mueve. La imagen de Salomé se va despegando de su postura tímida, ensimismada y presenta su aspecto fascinador. Son muchos los elementos que crean esta visión, su vestimenta denota su señorío. Huysmans hace un inventario de todo lo que lleva puesto: “*ses colliers, les diamants, ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles, sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d’argent, lamée d’or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre*” y simultáneamente los efectos que el movimiento, la luz, la música y la atmósfera nebulosa producen, el contacto de los metales: “*crachent des étincelles*” y lo demás semejan lumbre al “*entre en combustion*” y “*croise des serpentaux de feu*”.

Las redes que se originan con el léxico que proviene del trabajo artesanal, como es “*couturée*”, “*ramagée*”, “*lamée*”, tienen la intención de trasponer con la mayor fidelidad posible la vestimenta de la Salomé de Moreau y contribuir con este aspecto estilístico acumulativo para que la ecfrasis sea un espejo de la imagen visual muy detallada y altamente sofisticada. Dicho en otras palabras, se trata de imitar en lo posible el proceso del trabajo calificado de repujado y filigrana artística que Moreau intenta en su cuadro, imitando a su vez el trabajo de los maestros orfebres.

Todos estos elementos contribuyen a dar una imagen de incandescencia, de ardor, de luminosidad y viveza que acentúa la insignificancia de Herodes. Ahora Huysmans la coloca en un pedestal: son sus atributos y elementos que la componen una fuente de belleza sublime pero peligrosa, sus movimientos y ademanes son los de una serpiente, pero.

¿ qué otra cosa se puede esperar del imaginario masculino de esta época profundamente misógino sino descalificar en principio a la mujer y asociar a la “mujer fatal” -que se encuentra en los márgenes de la convención social- con la incitación al pecado y la perversión?

Su erotismo se muestra en la voluptuosidad que adquieren algunas partes de su cuerpo con la agitación; Huymans las enumera así: “ *ses seins ondulent leurs bouts se dressent la moiteur de sa peau la peau rose thé* .” La descripción atiende a la transformación de la mujer. se convierte en una flama de energía y ya no deja dudas se trata de una “mujer fatal, erótica y perversa” Huysmans compara su vestimenta como extensión del cuerpo de Salomé. que al girar y girar se transforma y. como si adquiriera “*élynés éblouissants*”, su libertad se desenvuelve. la metáfora de Icaro se cristaliza bajo el pronóstico pesimista de contener una falsa libertad. Es la mujer que intenta alcanzar una altura que la sociedad no está dispuesta a concederle. la sentencia masculina es explícita: no debe irrumpir en la esfera pública y ejercer una influencia dominante

Transfigurada por la danza. Salomé adquiere las cualidades de un arcoiris; es una intensa llama colorida que representa en sí misma toda la naturaleza. cielo. tierra. sol. y para Huysmans es “sobrehumana”. Esta intención de sugerir y esparcir colores que muestra el narrador. la podríamos pensar como una metáfora del oficio del pintor. una identificación con el artista plástico que crea visiones con luces y colores. Y en ese caso, sería una alegoría del trabajo creativo

No cabe duda de que el narrador. después de enumerar las virtudes físicas de Salomé. la admira y a la vez se siente repelido por ella. Aparece otra característica del decadentismo que es la atracción-repulsión. forma patológica del sadomasoquismo y la crueldad. Por un lado se teme a la “mujer fatal” por su fuerte sexualidad: lujuriosa y

felina las más de las veces capaz de incitar al mal. Pero también, a los ojos de Huysmans, es la "mujer-flor", "la mujer-mariposa" y se inquieta cuando la ve tan desafiante y provocativa: de ahí que se cuestione qué razón lleva al pintor a representarla con una flor de loto en la mano e interfiere con el sentido que ha dejado la danza; ¿era acaso un símbolo de la ofrenda de honor por el intercambio que se iba a realizar? ¿o una manera de expresar tácitamente su autoafirmación y su evolución como persona que se quiere libre? El enigma se mantiene inscrito en la equívoca apariencia de pureza y lealtad.

El cuadro de Moreau desencadena en Des Esseintes toda la contradicción y misterio de Salomé, todo el poder de depravación que los evangelistas no habían advertido. Huysmans sublima su imagen y la convierte en el símbolo de la ignominia más brutal a la que se pueda exponer un hombre como lo enuncia más adelante:

Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi par des remous des seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisses, elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles: la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche (p. 144-145)

En el anterior fragmento podemos notar cómo se resalta la esencia animal de Salomé, quien actúa con delirio y sin control. Huysmans traspasa el umbral del cuadro: las

contorsiones disolutas e histéricas de Salomé son invisibles en el cuadro: la ecfrasis, a pesar de su poder sugestivo, no es otra cosa que producto del ensueño y la fantasía de Des Esseintes, de la misma manera que la imagen de la "mujer fatal" es una invención del imaginario masculino de la época. El pasaje anterior nos permite captar que el narrador, al condenar con pasión la seducción en Salomé y hacerla extensiva a todo el género, más que deteriorar la imagen de la mujer, hace de ella un homenaje concediéndole poderes de atracción extraordinarios.

La intertextualidad en la literatura permite que se realicen diferentes versiones de un tema, el cual es contemplado desde diversas perspectivas que cambian de una época a otra y de un autor a otro. Ya hemos visto cómo en la pintura sucede lo mismo: el tema de Salomé aparece esporádicamente en diversos creadores desde que Giotto lo desarrolla por primera vez en el Renacimiento; en este caso específico, la comunicación entre las artes permite un intercambio, y el tema de Salomé es nuevamente actualizado en la literatura. El nuevo punto de vista permite un tratamiento textual que tiene un gran impacto en las últimas tendencias artísticas del siglo XIX. No es, por tanto, inútil rastrear influencias que viertan luz en la comparación de semejanzas que pongan de relieve no sólo el gusto estético sino también la ideología artística y social que forma parte de la estructura formal de cada obra. Es por eso que queremos mostrar que existe en la escena de la danza de Salomé de Huysmans una resonancia muy fuerte con la escena de la danza de Salomé en el cuento de Flaubert, *Herodias*, que forma parte de la obra *Tres cuentos*. Se trata de un texto anterior y ubicado en una tendencia artística en franco antagonismo con las preferencias de Huysmans; sin embargo, como lo veremos adelante, la descripción de la danza de Salomé guarda enormes similitudes con el texto ekfrástico de Huysmans, en su gusto por la fantasía y el exotismo. Es notorio en el acento, entre otras cosas, que lleva la enumeración y el

detalle de los objetos que rodean a Salomé. No perdamos de vista que la descripción de Huysmans se pretende ecfrasis, mientras que la de Flaubert es una descripción de una danza "real" dentro del universo diegético de su relato. En un caso es el cuadro de Moreau que adquiere animación mediante la descripción de Huysmans, y en otro es una danza real que se congela en cuadro y que nos podría llevar a pensar que existe ahí una ecfrasis oculta. La descripción del cuerpo de Salomé danzando en contoneo frenético, tiene su equivalencia en el ámbito de las artes plásticas, como se puede observar en el relieve en bronce de la puerta de la iglesia de San Zenón en Verona a finales del siglo XI, detalle escultórico que forma parte de una de las primeras imágenes de Salomé bailando (Bornay 1998, 189). Existe también un relieve en piedra que representa una figura curveada de Salomé ubicada en el portal de la catedral de Rouen. Finalmente podemos concluir que ecfrasis explícita en el caso de Huysmans y ecfrasis oculta en el de Flaubert, los dos textos tienden un puente hacia el arte plástico y, como comprobaremos también en Flaubert, añaden "visualidad" y animación a sus textos con base en un procedimiento que guarda relación en ambos casos debido a sus semejanzas descriptivas y narrativas.

Veamos en la descripción de Flaubert, escrita en 1877, cómo se desenvuelve la imagen de Salomé. En principio el papel principal no lo tiene ella sino su madre: la cortesana, más que una mujer, aparece como una niña dócil a los reclamos de su madre. Sin embargo, en la danza frente a Herodes se muestra como una figura plenamente erótica que despierta los deseos más ardientes entre los espectadores. El cuento fue publicado en 1877, un año después de que Moreau había pintado esta Salomé. Tal vez le sirve de inspiración también a este escritor, quien enriquece el relato bíblico carente de detalles mediante el testimonio de Matías, que relata cómo Salomé es manejada por su madre. Flaubert convierte así a Herodías en una ambiciosa mujer con rasgos varoniles; matrona, calculadora

y ansiosa de poder manipular a su hija para que por medio de su belleza y juventud logre los favores de Herodes quien en pluma del escritor aparece como un esteta afeminado. La Salomé de Flaubert es el retrato de una adolescente virginal que no recuerda bien el nombre del varón cuya cabeza su madre le exige y tampoco tiene conciencia de su sensualidad. A pesar de que en este cuento la madre es la intrigante, muy pronto Salomé acapara la escena y se convierte en el personaje principal haciendo a un lado a su progenitora.

Veamos, pues, el párrafo de Flaubert, muy iluminador, entre otras cosas, del sentido que la imagen de Salomé adquiere desde un punto de vista temático, el cual no pretendemos agotar aquí, por los límites del presente trabajo:

Ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde, et semblait prête à s'envoler.

Les sons funèbres de la gingras remplacèrent les crotales. L'accablement avait suivi l'espoir. Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse. Les paupières entre-closées, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas (...). Puis ce fut l'emportement de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bachantes de Lydie. Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient. L'étoffe de son dos chatoyait; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes. Une harpe chanta; la multitude y répondit par des acclamations. Sans fléchir ses genoux, en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher; et les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avarès publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous dilatant leur narines, palpitaient de convoitise (Flaubert, *Hérodias*).

La intertextualidad en la *Salomé* de Huysmans refleja no solamente algunos rasgos estilísticos comunes con Flaubert — por ejemplo, la manera en que Flaubert dispone las redes léxicas para desarrollar la danza, sino que con las redes semánticas se recogen también ecos del pensamiento de su generación. Cuando aparece *À Rebours*, la iconografía de Salomé como cazadora de cabezas ya era una presencia sólida en el arte. Se puede decir que es en la novela de Huysmans donde se reúnen las imágenes contradictorias de Salomé: como la virgen carnal del cuento de Flaubert y la voraz bailarina cazadora de cabezas de Moreau.

Si tomamos como referencia el párrafo de la danza de Salomé en el cuento de Flaubert y lo comparamos con el de Huysmans notaremos que existen varias correspondencias tanto en el aspecto simbólico que define la intención, como en los aspectos exóticos y míticos en donde la figura de Salomé se implanta. Así, por ejemplo, la imagen de Salomé como una princesa oriental con su rica vestimenta y abundantes alhajas produciendo chispazos al roce entre ellas o como una mariposa desplegando con sus alas una enorme sensualidad al ritmo de la música de fondo, son sin duda modelo para la imagen que posteriormente Huysmans concibe y desarrolla para su *Salomé*. Semejanzas existen también en la animación de la danza que integra los movimientos de la mujer en una actitud provocativa y sensual, con base en una gradación creciente del movimiento que es acompañado por instrumentos musicales rítmicos: se favorece una cadencia desenfadada de gestos y posturas que termina en un frenesí sin control en donde todas las partes del cuerpo de la danzarina se mueven, se agitan, ante el estupor del extenso grupo de hombres espectadores que a la vista de semejante espectáculo erótico ven sus instintos

despertar. Y como escena final encontramos al mismo Herodes puesto a los pies de Salomé palpitando de deseo. Es en el deseo en donde Flaubert focaliza la historia y por tanto la danza no es inocente. Más allá de recrear las habilidades de la bailarina como intérprete artística, se desplaza más lejos, hasta un plano oculto donde anidan las pasiones humanas reprimidas que la muchacha tiene la facultad de perturbar. Huysmans, como veremos en adelante, comparte la misma estructura, lo que nos lleva a pensar que se identifica con esta imagen de Salomé y el efecto que ella produce para actualizarla dentro del Simbolismo como una mujer fatal.

Veamos el final de la danza en el relato de Huysmans:

C oncentrée les yeux fixés semblable à une sonnambule, elle en voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère la féroce Hérodiade, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient le sabre au poing en bas du trône, une terrible figure voilée jusqu'aux joues et dont la mamelle de châtré pend, de même qu'une ourde sur sa tunique bariolée d'orange.

Abandonada en el frenesí que ha exaltado el ánimo de todos, Salomé ya no es la figura introspectiva que entra al recinto; nuevamente sufre una transformación y después del baile queda descompuesta, envuelta en la inconsciencia que la sumerge en otra dimensión.

Huysmans estilísticamente marca con ello la forma en que la descripción narrativa puntualiza en acciones que han ido propiciando cambios, no sólo de posición sino también anímicos. Nuevamente el efecto de gradación estilística: las pasiones se han encendido; el tetrarca pierde la cualidad de inmutable al "estremecerse" materializa la sensación que le

produce la vista y entra como ejecutor de una acción a formar contraparte de la acción de la bailarina que se contornea ante él. Herodes vibra, no es de piedra, y con este efecto de realidad lo que se procura es facilitar su identificación: es tan espectador como Des Esseintes y tanto como el mismo lector que ha recibido, dentro de una secuencia lineal, lo más sugestivo y evocador de la danza erótica de Salomé y la recompone "en cuadro".

La ecfrasis hace un homenaje al sentido de la vista en Herodes y del oído en el lector que recibe la interpretación de Huysmans. Se manifiesta en la atención prestada al relato que se enriquece con la alianza entre lo visual y lo verbal. La ecfrasis ha logrado la animación del cuadro y el relato revive intensamente el momento crucial.

Ahora se puede dar el regateo, es el momento de la venganza de Herodías. Calificada como "*féroce*", complementa el cuadro de instintos salvajes que Salomé connota y que prácticamente se inauguran como "antivalores" en el relato de Flaubert. Aquí Herodías está a un lado desde el principio, pero su influencia es extrema. En el cuadro de Moreau aparece en un nivel espacial casi paralelo a la terrible pantera negra. Herodías sentada en la parte inferior derecha cubierta con un manto oscuro, mantiene un equilibrio visual con la bestia salvaje: las dos, como figuras arremolinadas en el suelo del templo, contribuyen a entreverar una dimensión que representa el nivel más bajo de lo espiritual.

Huysmans logra con el operador tonal de "feroz" comparar a Herodías con las cualidades animales y su pertenencia a lo subhumano; indirectamente, la anulación de su persona se connota como no valiosa y además peligrosa. La acción vigilante de Herodías sirve de intermediaria entre el tío y la sobrina que han resquebrajado el tabú sexual entre congéneres. La ferocidad de la madre se muestra también al acecho de que su codicia no desborde hacia terrenos incontrolables. De esta manera, su acción pasiva le añade suspenso al relato, marcando la línea hacia la que Herodes se debe dirigir sin mayor distracción.

La imagen de Salomé ya no recobra su postura inicial; Huysmans la fija en la danza: Salomé continua bailando abstraída en sus sensaciones pierde de vista su meta. extasiada en la cadencia musical y los movimientos, se convierte en un objeto rebelde un "bibelot" musical que gira sin parar. Sumida en la inconsciencia ya no advierte lo que sucede a su alrededor ya no es capaz de ver el juego perverso que se desata entre su exhibicionismo y el voyerismo del anciano

¿Que se pretende con ello sino adjudicarle una carga semántica de sensualidad y perdición? Y demostrar que sin control Salomé resbala hacia los instintos más bajos y provoca la tentación despertando el deseo y la más abyecta carnalidad. Des Esseintes no escapa desde luego al efecto de la contemplación. Remueve en la historia bíblica y así lo justifica después: *Mais ni saint Matthieu ni saint Marc ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délinants sur les actives dépravations de la danseuse (p 144)*

La fantasía del personaje se delata así puesto que la verdadera historia bíblica (S Mateo 14 1-12 y S Marcos 6 14-29) no abunda en detalles ni da explicaciones de los personajes. En este sentido, el título en la interpretación de Huysmans es muy útil. Por un lado identifica y circunscribe la historia, que de otra manera no sería más que un relato banal entre un rey y su cortesana, y por el otro establece la intertextualidad artística que lo enlaza con el romanticismo y el simbolismo como las dos corrientes que tienen más fascinación por el tema de la dama apasionada que reclama la cabeza de un hombre en venganza

La tradicional representación artística de figuras religiosas exaltando el sacrificio, el amor y la bondad rompe su esquema con representaciones como ésta de Moreau. De alguna manera lo religioso se convierte en el trasfondo para nuevas visiones. Así, en este

cuadro de la Salomé se inaugura una nueva manera de verla: bajo la luz del decadentismo misógino toda la escena bíblica se trastoca con el espectro de la maldad femenina. Ya no es la madona con el niño lo que se busca representar sino los aspectos más oscuros y sinuosos del deseo y su provocación. Huysmans coincide con el pintor ya hemos visto cómo la ecfrasis ha ido develando uno a uno los distintos carices del alma humana que están más allá de la simple apariencia de las cosas. La ecfrasis se apoya en la parte visual del cuadro de Moreau, pero se enfoca a delinear con precisión lo que la historia bíblica como texto escrito no intenta ni siquiera presuponer: ¿cuáles son las circunstancias para que Herodes complazca en dar la cabeza de Juan el Bautista a cambio? La ecfrasis recobra la historia y la recontextualiza; la importancia de Herodes como mandatario se relativiza, es ahora Salomé la que ocupa el primer plano y roba atención en el plano físico y emocional. Notable es percibir cómo, después de que termina el relato de la danza, la ecfrasis aparenta hacer un guiño a un motivo temático que proviene de un pasaje bíblico conocido como "Susana y los Viejos", tema recurrente en la historia del arte. Aquí Salomé al igual que Susana se ven perturbadas por miradas intrusas, por un acto de *voyeurismo* impertinente, a la vez que el anciano Herodes resbala de la altura de su conocimiento de la vida - representado por el alto trono- y queda expuesto a la burla. Huysmans, subraya con gran sutileza estilística, la comicidad del drama y hace sorna del pequeño dictador que termina "temblando".

En el cuadro de Moreau las figuras masculinas no tienen fuerza. Tanto el rey como su guardián son dos seres débiles, disminuidos físicamente y con poca fuerza interior; uno a los pies del otro y el viejo preso de sus pasiones, se doblegan sin remedio.

Huysmans retoma el cuadro de Moreau. La ecfrasis convierte al guardián en el verdugo que compensa su castración con el símbolo del falo empuñado con fuerza. La

misma presencia del eunuco habla de la fantasía que se crea alrededor de los ilimitados poderes de Salomé. como si su sola presencia fuera suficiente para debilitar al hombre y extraer de él toda su fuerza para convertirlo en esclavo castrado. El eunuco, debilitado, sometido al dominio de otro, semicubierto por el anonimato y la marginación anticipa el efecto de la actuación de Salomé.

Es el símbolo del hombre devaluado. Su aspecto grotesco contiene toda la crueldad que la rabia reprimida ha ido acumulando; su impotencia física, emocional y sexual hacen un retrato lamentable de su condición. Es el hombre que en el imaginario masculino ha caído en la vergüenza dejándose subyugar por la mujer seductora y banal. Caricatura de mujer con grotescos atributos femeninos: seco y estéril, vive obligado a permanecer en una frontera sexual sin precisión. Si en el cuadro de Moreau el eunuco es una figura intermedia de la figura de Herodes y la figura de Salomé, Huysmans lo coloca "ante los pies del trono" acentuando su posición de subordinado ante todos.

Este aspecto del eunuco contribuye a crear una ambigüedad con todo lo demás y a formar un conjunto contradictorio: bajo una cortina de humo que se extiende cubriendo toda la atmósfera se vuelve más indefinida la presencia de un rey insulso, un guardián cuya identidad es confusa y una mujer entre diosa y hechicera. (Esta misma ambigüedad se mantiene en el cuadro de Moreau; de esta manera Huysmans conserva los símbolos que son representativos del momento cultural en que fueron inscritos.)

La túnica "*haviolée d'orange*" lo señala como el hombre caído, puesto que esos colores vivos y saturados sólo se veían en las prostitutas: "... *à la royale Prostituée de l'Apocalypse accoutrée, comme elle, de joyaux et de pourpre...*" (p. 145)

Disminuido y bajo la prohibición de cualquier réplica, "*un terrible figure*" se muestra como una ironía puesto que, atrás del rostro velado se encuentra un objeto cuya

voluntad ya no le pertenece funciona como un ente mecánico ‘‘erguido’’ solamente para recibir órdenes.

El castrado es la representación de un monstruo. Ya vimos que es una proyección de Huysmans y surge de sus miedos internos -y los de toda su generación masculina-, sobre todo de aquellos que ponen su virilidad en entredicho; es la encarnación de la angustia y complementa una obsesión imaginaria sobre la identidad, fuente de preocupación constante. Pero además junto a Salomé es *lo otro*, lo ilegítimo, lo maldito, lo pagano, lo demoníaco, en suma el excremento político-moral y religioso de la sociedad.

En su fealdad, él se opone a la belleza de Salomé y se forma otra relación de opuestos dentro de un universo simbólico que incluye la presencia de lo más bello frente a lo más desagradable. La fealdad es mundo clandestino que se oculta en el arte; lo feo es una infiltración en lo bello de cosas y sentimientos desagradables (Herra 1988); el impotente verdugo representa ese principio de realidad por medio del cual las cosas adquieren ese cariz ambivalente, encuentro de opuestos que a la vez que es contradictorio también es parte de lo que se define como lo ‘‘real’’, bien y mal, lo bello y lo feo, lo irracional y lo racional como parte de un todo que los incluye e integra.

Otro rasgo del decadentismo se muestra en la belleza de Salomé. Como portadora de la flor de loto se la identifica con la bondad, como si las dos cualidades fueran sinónimos, y se la confronta con la fealdad del eunuco socavado en su moral, ejerciendo su cruel papel de verdugo. La ecfrasis se detiene aquí; solamente se aplica en describir la imagen del verdugo. Por su postura y gesto nos damos cuenta de que su presencia es aterradora porque representa la muerte que espera con tranquilidad el momento oportuno. El castrado ya no tiene vida; es un ente pasivo y se opone a Salomé, quien es ante todo fuente de energía y vigor. La figura estática del verdugo cierra el círculo que empieza con

el estatismo del rey y en medio queda Salomé, como la danzarina por excelencia, montada en un carrusel en donde al dar vueltas y vueltas vemos la mirada concupiscente del rey, la belleza exultante de Salomé y el rostro enmudecido del eunuco una y otra vez.

Pero si bien el relato no ha terminado puesto que falta la presentación del degollado, la imagen del verdugo impone en su verticalidad gestual un suspenso, prefigura el "después" de la descripción que continúa con el siguiente cuadro de Moreau que Des Esseintes tiene colgado.

La descripción narrativa de este cuadro ha seguido una secuencia temporal como lo hemos constatado. La imagen no queda congelada, sino que se mueve en el ritmo de la acción que la subjetividad del narrador le va imponiendo. La linealidad del lenguaje ha demostrado su eficacia para transponer los valores pictóricos; no sólo el tema se ha traspuesto sino los detalles que hacen de esta obra algo especial por su efectismo y simbolismo. Pero, además, y es el renglón que más nos interesa ahora, ha logrado activar el cuadro conformándolo dentro de una secuencia temporal en donde se nos muestra un momento anterior y uno posterior, un trayecto recorrido en el tiempo en donde el relato que empieza "en" y "como" termina introduciendo la segunda parte tal como se expone en el otro cuadro; el segundo cuadro colocado en contigüidad espacial del primero y como una continuación temática de éste funciona como el desenlace del drama, predispone la vista a seguir una secuencia y esto lo vemos claro al comprobar cómo la ecfrasis anima y conecta ambos cuadros. Es una conexión que se viene preparando espacialmente en el relato principal; es en la casa-museo donde Des Esseintes se apresta a admirar las obras de arte colgadas en sus muros donde ahora le toca su turno a la acuarela *L'Apparition* que nos muestra el destino de la cabeza de Juan sostenida en el aire como trofeo memorable ante la mirada espeluznante de la bailarina. Ella ya no es la figura que adquiere dinamismo por

medio del lenguaje: en esta ocasión es una tensa y estática figura que vuelve a la realidad después de la desvergonzada danza que causa la muerte violenta de Juan el Precursor

El tema de la famosa acuarela recoge el fin del drama un momento “después” de que el crimen se ha cometido y al establecer correspondencia con el primer cuadro que termina con el momento “antes” del crimen. las acciones se eslabonan y los elementos se reconocen como elementos que pertenecen a un solo y mismo drama. El degollamiento ha tenido lugar junto con todo lo que se presuponía en la danza de Salomé quien recibe sobre una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. La ecfrasis de *La Salomé dansant devant Herodes* ha cumplido su objetivo: ha dado su versión de los hechos con la imagen estereotipada de Salomé como belleza satánica bajo “la majestuosidad refinada de la asesina”. Por medio del cuadro y su ecfrasis la imagen de Salomé adquiere una personalidad en donde lo espiritual se encuentra subordinado, asfixiado por lo material

¿Pero a qué viene tanto el señalar la conducta de la bailarina, sino a dejar expuesta también la terrible complicidad de los que la contemplan? ¿Qué otra cosa logra Des Esseintes al activar el cuadro sino convocar la vista y convertirnos en testigos de las contorsiones de la mujer dentro de un recinto sagrado como una cuestión moral negativa? Sin embargo, la denuncia que ha puesto en evidencia los valores trastocados, lo ha hecho poniendo frente a nuestros ojos un espectáculo completo

La ecfrasis ha traspuesto los valores simbólicos que la pintura enarbolaba. Pero más que una simple analogía formal lo que ha logrado es una alegoría. Ha dicho las cosas de manera diferente y con ello, pone en la punta de la expresión los aspectos más sensibles que se convierten en las causas y las consecuencias de la historia misma. Esto significa que no ha sido una simple transposición de imagen a texto, sino que ha creado, por medio de la práctica textual, algo más que da un efecto diferente de lectura por la inclusión

iconotextual La descripción narrativizada introduce el concepto del tiempo y el cuadro entra en la dimensión de una vivencia que apela en forma más completa a los pensamientos, las emociones y los sentimientos que se tienen a través de las obras de arte, apelando a la competencia estética y literaria del lector.

La transtextualidad articula las imágenes en figuras verbales significativas y mantiene la relación con la representación visual apelando al trabajo de la memoria que evoca por medio de la percepción del recuerdo o de la imaginación, esa imagen visual que sirve como pretexto para un despliegue simbólico que amplifica el sentido de la novela que establece y codifica los valores representativos de la Decadencia y del Simbolismo.

Es interesante comprobar cómo dentro de las variaciones de ritmo en la novela, la ecfrasis que "cuenta" la historia de Salomé frente a Herodes se vuelve instrumento de una narración en segundo grado, o sea interna, del cuadro descrito que no elimina la pausa. La pausa descriptiva retrasa e inmoviliza el tiempo de la historia para recorrer el espacio diegético y deja lugar a otro tipo de discurso que en este caso, como hemos visto, está ubicado más bien en el orden de lo simbólico.

En una novela como en *À Rebours*, en donde las descripciones tienen primacía, la relación que se da entre la duración de la historia y la extensión de la narración no presenta cambios de velocidad importantes, conserva un ritmo lento dentro de la narración. La ecfrasis aquí es del tipo iterativo, lo que quiere decir que está conectada a series de momentos análogos y no contribuye a hacer lenta la narrativa sino que añade más información sin evadir, como lo hemos visto, la temporalidad de la historia.

Desde el punto de vista del decadentismo, la ecfrasis cubre varios aspectos que son muy importantes: Huysmans, con su descripción, coloca el cuadro de Moreau en un pedestal. La ecfrasis nos lleva a verificar en el cuadro visual la originalidad formal al

abordar un tema religioso. la manera como se "actualiza" la vieja historia bíblica. La implementación visual está más cerca de lo sagrado, aunque presenta rasgos sádicos con la figura del verdugo: la figura de Salomé. en cambio, es la de una mujer tan suave y tan dulce como la flor que lleva en la mano. Indirectamente Huysmans logra al introducir la ecfrasis del cuadro de Moreau en su novela, propagarla por un medio distinto del Museo, la transporta y la lleva tan lejos se pueda, contribuyendo a que el nombre de Moreau tome un lugar distintivo dentro del Simbolismo.

Ha sido Huysmans, con la interpretación verbal de la danza, quien le ha dado una nueva connotación al cuadro visual focalizando su centro en el deseo de Herodes como nos lo deja ver desde que empieza a hablar del trono. Es desde el imposible deseo entre tío y sobrina y desde el nefasto despertar de los instintos, como se conduce al absurdo capricho que sacrifica una vida inocente.

La ecfrasis cubre una función importante: toma la obra y la transforma, y de esta manera se convierte dentro de *À Rebours* en un centro ideológico que imanta aspectos fundamentales del pensar y del sentir de esta época respecto al amor, al incesto y las relaciones entre las personas.

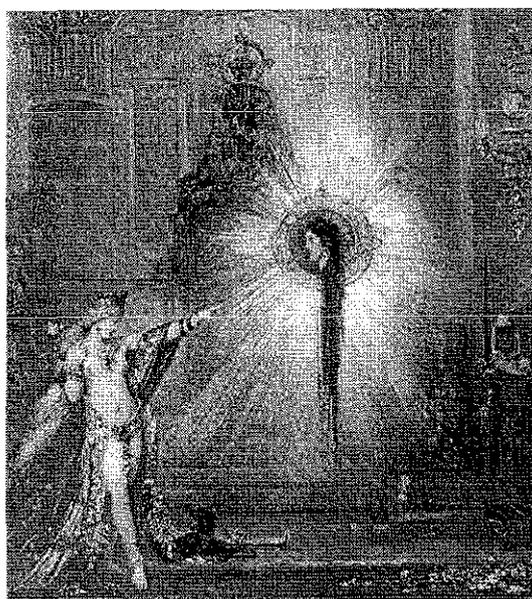
Sin pretenderlo, la ecfrasis literaria en su labor de transcreación devuelve la imagen visual transformada: es la misma pero ya es "otra"; ha sido "resaltada" y "activada" y ha entrado en la percepción del lector de una manera diferente que la pintura a la vista del contemplador: la ha hecho entrar en el proceso sensorial dando los detalles formales paso a paso, lo que constituye una forma de evaluación y distinción importante. La representación verbal de la representación visual ha colaborado para que se formalice su actuación como un complemento cultural interesante y valioso en donde se puede admirar la imagen visual y su contraparte, la imagen verbal de la misma. Mediante el valioso *iconotexto* creado por

Huysmans. llegamos a poner a prueba nuestra competencia como lectores. a corroborar que la imagen verbal y visual se pertenecen entre sí. las pinturas de la Salomé de Moreau se vuelven aún más interesantes. más sugerentes. desde la perspectiva de las ecfrasis decadentistas de Huysmans

Para el propósito de nuestro estudio. que es sobre todo ejemplificar con diferentes modalidades de ecfrasis dentro de la narrativa. nos hemos centrado en el análisis del primer cuadro que Huysmans describe en la novela. esto se debe a que consideramos que existe similitud entre el primero y el segundo cuadro en lo referente a que comparten la misma construcción ecfrástica. Es por eso que el segundo cuadro queda en el fondo y se menciona su presencia sin intentar un análisis textual detallado; su presencia es útil para verificar que existe una secuencia narrativa entre los dos cuadros pictóricos de Moreau que recrean el mito literario de Salomé antes y después de la célebre danza y asimismo lo hace Huysmans en sus ecfrasis al colocar las dos pinturas juntas



1 - *Salomé dansant devant Hérodes* (1876). Gustave Moreau.



2 - *L'Apparition* (1876),
Gustave Moreau

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo V

Ecfrasis en *À la Recherche* de Marcel Proust.

Por el Camino de Swann: “evocaciones de Monet en los paseos por el Vivonne”

Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

La misma originalidad de la obra de Proust nos lleva a ver que los pasajes descriptivos se ordenan bajo una premisa diferente de aquella que rige en la descripción naturalista, como es el caso de Zola, por ejemplo. Ello implica acercarse al escritor desde un enfoque diferente, así a la pregunta que un teórico como Ph. Hamon elabora ¿para qué sirve una descripción? y que surge como una cuestión que nos lleva del efecto a la causa narrativa. se vuelve necesario sustituirla, tomando en cuenta la singularidad de Proust, y derivarla hacia las instancias de ¿cómo nace y se desarrolla una descripción?, trazando un camino inverso para averiguar, de qué manera una

ecfrasis se inserta dentro de un texto fundamentalmente descriptivo en apariencia, y qué añade al relato, su inserción.

En la obra de Proust, lo visual tiene una importancia decisiva; la mirada para él es un comienzo para la reflexión, por lo mismo nunca pone barreras infranqueables entre las artes, buscando en el trabajo del pintor señales para aclarar no sólo la cuestión de la mimesis sino también la creación literaria en el sentido de capturar y poner en orden lo real (Mavrakis 1993, 94). En ese sentido lo que le llama la atención es comparar la pintura no en lo que se parece a la literatura sino en lo que difiere de ella. La pintura, en sí misma para él, representa un ideal que encierra ‘un sueño portador de verdad’ (Mavrakis, 173).

Lo que le interesa es la pintura como una forma de concretar la esencia de las cosas sin degenerar en abstracciones, conservando siempre su ser, representando una manera de penetrar en la realidad, buscando la belleza no prisionera de una convención, sino libre, fuerte y universal. Proust comprende al contemplar las naturalezas muertas de pintores como Rembrandt y Chardin¹, la relación específica que mantiene la pintura con los objetos; los aprehende de una manera más real que la escritura, amenazada por la abstracción, encerrada en la nominación y constreñida a los callejones de la descripción (Mavrakis, 173).

El escritor considera que la pintura, sujeta al mundo visible y estableciendo relación con la materialidad de las cosas, puede percibir otras cosas -detalles, ángulos, texturas, formas singulares, concretas- que se le escapan al “nombre común” que es el mismo para todos. La

¹ A Proust, la práctica artística le intriga por la visión individual de cada artista, su punto de vista sobre la naturaleza, la manera en que cada quién imprime su temperamento en su creación; su reflexión se orienta a la certeza de constatar que cada retrato pintado con sensibilidad es más del creador que de quien posa para él. Para él el arte enriquece la vida: un paisaje de Corot nos lleva a percibir la naturaleza desde aspectos poco advertidos y cada vez que vemos un paisaje lo vemos como un paisaje de Corot. Existe una retroalimentación de la vida hacia el arte y del arte hacia la vida, ambos como cosas vivas que se mueven, se transforman; es entonces la vida que imita el arte y a través de él somos más conscientes de lo que vemos y de cómo lo vemos.

pintura es más puntual a la hora de definir cómo es ese objeto en el espacio y por eso la lección de los pintores en Proust es no únicamente registrar la evidencia sino aprender a “manejar las cosas más que sus nombres” (Mavrakis, 173) Proust advierte que la pintura es más concreta tomando en cuenta la literatura de su época, comparada con lo que la pintura logra. De esta manera muestra en *le Temps retrouvé* su franca oposición a la literatura realista, pero sobre todo, a la descripción realista que en su opinión no es más que ‘misérable relevé de lignes et de surfaces’, “littérature de notations”, demasiado árida revestida de abstracción e intelectualismo y que no hace más que anotar cuando cree denotar. Desde su punto de vista, la literatura realista es el reino de la nomenclatura y si bien puede agotar las palabras, el léxico, no la relación de las palabras con las cosas (Debray-Genette 1976. 50)

La pintura, vista desde la hipersensibilidad de su sentido visual, tiene el poder mágico de re-crear el mundo; le permite adoptar un camino literario desviándose de su objeto antes de volverse hacia él por medio de metáforas, metonimias y sinécdoques como un paso obligado de esa transferencia, de ese regreso obligado

En el camino, no se queda en los conceptos, persigue la Idea, lo concreto (Shir 1978. 51) y en este sentido va configurando sus propios símbolos. Para él, el objeto debe ser un símbolo viviente pero un símbolo en sí mismo, como la “madeleine” remojada en la taza de té, la que como un acto fortuito e inmediato de percepción, entre muchos que hay en *La Recherche*, manifiesta no un concepto, pero sí los estados afectivos sugeridos en ella. Objetos revelados en sí mismos, no referidos a nada fuera de ellos, sin ninguna relación o interconexión de tipo conceptual entre ellos, sin un discurso intelectual que los refiera, hacen de Proust un constructor textual autosimbolista más allá de una lógica racional, describiendo percepciones y maneras de sentir y en esa forma transmite la Idea sin necesidad de elaboraciones conceptuales

Esto es posible porque si bien el lenguaje abarca una esfera muy amplia de significados para dar imágenes pictóricas del mundo, en forma objetiva o conceptual, la manera de recurrir a las figuraciones lingüísticas es una elección del artista, así lo explica Beckett en relación al autosimbolismo de Proust que posee la íntima e inefable naturaleza de un arte que es perfectamente inteligible a la vez que perfectamente inexplicable: ‘Through symbolism we supposedly come to know the entirely explicable world, but through autosymbolism we feel in its inexplicability, and feel aesthetically . The mystery, the essence, the Idea imprisoned in matter, (tenders) an incorruptible beauty’ (Beckett n d . 57-67)

Espacios interiores y exteriores se vuelven metáfora espiritual de mutuo reflejo, deseo de visualizar, de examinar, hasta penetrar en los rasgos más esenciales de las cosas, de ahí que no sea fortuito su interés en la pintura con la que siempre está haciendo comparaciones. Las alusiones pictóricas son constantes y numerosas, pero nunca se presentan autónomas como descripciones detalladas de cuadros. Por ejemplo, algunas veces elige solamente una pequeña parte del cuadro, como el muro amarillo en el que Bergotte fija su vista y reflexiona poco antes de morir y que en realidad es un rectángulo amarillo, un pedazo de tejado de buhardilla del cuadro de Vermeer, la *Vista de Delft*; al tomar la parte por el todo de la preciosa miniatura holandesa intenta captar el brillo particular de un día; también selecciona detalles de rasgos fisonómicos como es la bizarra nariz del viejo en el cuadro de Ghirlandaio *El viejo y el niño* y la transfiere en característica física de uno de sus personajes, compara rasgos y gestos de personajes bíblicos, como la Céfira de Botticelli, con damas mundanas como Odette, la amante de Swann; examina la disposición de los objetos en las naturalezas muertas pintadas por Chardin o por los impresionistas y describe la atmósfera y las sensaciones que se perciben en el modo de estar y de ser de las cosas inmóviles. Infinidad de fragmentos pictóricos se insertan en la

narración y todos llevan el propósito de servir a la estética proustiana que se va elaborando a partir del contacto con Montesquiou y con la obra de Ruskin y de los Goncourt.

El cuadro tiene un lugar selectivo, una función excepcional dentro de su obra; se encuentra cerca de los momentos de memoria involuntaria como un objeto sensible, capaz de activar el mismo fenómeno de acronía. Por lo mismo, se interesa solamente en aquellos cuadros que se integran a su estética: que sean susceptibles de transformar nuestra visión de la realidad y rechaza la representación realista de la realidad, aquella que no transfigura nada, como la que realiza el crítico de arte Saint-Beuve reportando datos casi mecánicamente. La influencia de Ruskin es determinante en Proust: sobre todo dos nociones centrales quedan plasmadas en su estética: lo que entiende como las esencias y las revelaciones en el arte que para él conforman una religión de la belleza, se erigen como una realidad más importante que la vida y por la cual se debe entregar la vida. Ruskin, autor de *Modern Painters* (1843) y *Seven Lamps of Architecture* (1849) sostiene la opinión de que el arte se arraiga dentro de lo sagrado, de ahí que las grandes obras de arte sean como un resumen de lo divino. Otro dogma de él es contemplar, que a ejemplo de la idea platónica, la belleza no subsiste en lo más aparente, sino que más bien, siempre se esconde en el fondo de las cosas, evadiendo la apariencia más plana y más cotidiana.

Proust lo comprende bien: el arte remonta la vida, la despierta y la revela. Habla de esa existencia que hemos sustituido por un conocimiento convencional y que necesita despejarse de lo falso e inútil, mostrar lo que en verdad es o lo que podría ser, y sobre todo revelar que el arte, de cualquier modo, es superior a esa vida plena en banalidad que se da en “sociedad”. Revelación que en su concepción hace del cuadro “un espejo o un telescopio”:

L'amateur de peinture, qui fera un voyage pour voir un Monet représentant un champ de coquelicots, en fera peut-être pas une promenade pour aller voir un champ de coquelicots, mais

cependant, comme des astrologues qui avaient une lunette dans laquelle ils voyaient toutes les choses de la vie (les amateurs de peintures) ont dans des chambres des miroirs non moins magiques appelés tableaux, et dans lesquels, si l'on sait, en s'éloignant un peu, bien les regarder, d'importantes parties de la réalité sont dévoilées. Nous sommes là, penchés sur le miroir magique, nous en éloignant, essayant de chasser toute autre pensée, tâchant de comprendre le sens de chaque couleur, chacune appelant dans notre mémoire des impressions passées. . (Proust, "Le peintre. Ombres-Monet", *Essais et articles. CSB*)

Lo que admira Proust en los pintores impresionistas como Monet y el narrador en las telas de Elstir es una percepción metafórica de las cosas; no es de asombrar que el arte de Proust, su teoría y su práctica estética están fundamentadas en términos de estilo sobre la metáfora, la que de la misma manera que la memoria involuntaria, opera una transmutación de lo real al sobreponer una sensación o una impresión en otra bajo una relación de analogía

Desde la percepción metafórica, el narrador accede a alguna esencia general común a muchas cosas y accede también a lo extratemporal (Bertho 1996, 103) La transmutación de lo real ya se ha dado en el cuadro. Tanto en la metáfora como en la memoria involuntaria y el cuadro, dos elementos se reúnen bajo una relación de analogía: sobreimposición en la metáfora de dos imágenes para la creación de una tercera que será la esencia de las otras dos; sobreimposición de dos sensaciones en la memoria involuntaria para el surgimiento de un tiempo fuera y sobreimposición de lo real en el cuadro para que emerja una realidad más precisa y auténtica. Para Proust, metáfora, memoria involuntaria y cuadro son equivalentes y los utiliza como instrumentos de revelación de esencias y de Tiempo. Pero, en cuestión de cuadros, sólo interesan a Proust y al narrador aquellos que sobresalen en la recreación de lo real a través de una percepción metafórica:

Parmi ces tableaux, quelques-uns de ceux qui semblaient le plus ridicules aux gens du monde m'intéressaient plus que les autres en ce qu'ils recréaient ces illusions d'optique qui nous prouvent que nous n'identifierions pas les objets si nous en faisons pas intervenir le raisonnement n'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle? Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus. Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait (RTP, II, 712-713) ²

Rechazando violentamente el arte y la literatura realista que se complacen en "describir las cosas", Proust muestra que el encanto de las pinturas de Elstir consiste en la forma de metamorfosear las cosas representadas y para que tenga lugar es necesario que el cuadro no sea un equivalente de lo real, sino que conserve una relación de analogía con lo real, en donde los elementos de diferencia deben estar incluidos y señalados en la relación instaurada entre los dos elementos. De otra manera no se da ninguna metamorfosis ni se obtiene ninguna "esencia". En buena parte se explica así el papel de Elstir como pintor impresionista, ya que a través de "errores ópticos y verdades sensibles", -como lo diría Proust- el impresionismo en sus juegos de luz y reflejos se encuentra a la vez cerca y lejos de lo que habitualmente es la representación de las cosas para alcanzar una divinización de lo real que es lo que maravilla a Proust:

Les tableaux de Monet nous montrent dans Argenteuil, dans Vétheuil, dans Epte, dans Giverny l'essence enchantée. Alors nous partons pour ces lieux bénis. Il nous fait adorer un champ, le ciel, une plage, une rivière comme des choses divines vers lesquelles nous voulons aller" (Proust, *essais et articles*, p 676)

² Proust Marcel. *À la Recherche du temps perdu*. Paris. Pléiade 1987-1989 t 4 (Le Temps retrouvé)

El impresionismo para Proust es una visión de la realidad, no una técnica particular como es la descomposición de colores y contornos en el caso de Monet; el impresionismo son reflejos que en la metáfora proustiana equivalen a la luz divina que acompaña cualquier “visión”. De ahí que otros estilos de arte, contemporáneos al escritor como el cubismo, se excluyen porque hacen un tratamiento de la realidad a base de abstracciones y metamorfosean demasiado la vida (la figura empieza a perder su analogía). Es a través del impresionismo como modelo, pero siempre bajo su propia interpretación, -que tiene como eco las teorías de Ruskin que ven la representación del mundo alejada de una mimesis directa de la apariencia- como él lo incorpora a su propia estética y lo integra en su obra. En el fondo vela la idea de profundidad que, desde el sentido particular que él le adjudica, no tiene nada que ver con ninguna substancia inmutable, es un concepto asociado a la *recreación* que el arte hace de la realidad:

La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importait peu, comme le symbolisaient ce bruit de cuiller sur une assiette, cette raideur empesée de la serviette, qui m'avaient été plus précieux pour mon renouvellement spirituel que tant de conversations humanitaires, patriotiques, internationalistes et métaphysiques (RTP, IV, 461)

La contemplación de un cuadro no es un acto de gozo estético sino más bien de *profundidad* revelando las capas de tiempos sucesivos (Bertho, 108); esa vista surge del mismo proceso metafórico enfocado a transformar la vida con la memoria involuntaria. Toda referencia pictórica tiene el propósito de servir a una metaforización de lo real; evoca además no solamente la imagen de un objeto de arte, sino también los recuerdos, las reminiscencias de un tiempo y de un lugar. La ecfrasis en este sentido lleva un rol simbólico pero a diferencia de la ecfrasis de Huysmans, solamente está en función del mundo interno de Proust.

La *Recherche du temps perdu* comienza por una doble reconquista: la reconquista del tiempo perdido y la reconquista del espacio perdido. Proust emprende su búsqueda desde el espacio reducido de una taza de té, que se empieza a transformar en un pueblo: una iglesia, jardines, campanarios. En oposición a la vida de la ciudad de París como capital de la frivolidad, continente de lo fútil y caprichoso, emerge la vida de provincia que se muestra al contrario como el universo de la estabilidad; la provincia se arraiga en un sol, en un clima y entre tradiciones que revisten el carácter de ritos sin transgresión. La vida en Combray es una vida ordenada, lenta y son este orden y esta lentitud los que rigen los pensamientos. París en su artificio no significa nada para la provincia que es esencialmente natural, inocente, y llena de rusticidad hasta el último lindero del pueblo.

Combray, nombre ficticio que define un espacio, emerge para el narrador como un universo protector y acogedor; se abre ante él como un apetito de sensaciones: ahí es donde se come bien, succulentas viandas y golosinas se preparan con cuidado diariamente; ahí es donde se convive en familia y donde se abre la puerta a las aspiraciones secretas y se predispone el acceso al mundo interior de la sensualidad.

Perfumes, flores, y olores componen junto con la comida soñada una verdadera constelación de intimidad ardiente y deseable que convierten el acto alimenticio en un ejercicio sensual que va entretejiendo asociaciones entre las cosas y es así como Proust va estructurando sus descripciones siempre en relación con algo, nunca directamente, simplemente: sus descripciones destacan no por la intención primera de lograr verosimilitud, sino que son el contacto mismo de la realidad. Realidad que se va transformando y al mismo tiempo que se estetiza se va cargando de una fuerza espiritual que la hace aún más intensa que la misma realidad. Sabe bien el problema de la necesidad, al mismo tiempo que de la impotencia de la

mirada en tanto que fotografía, pero indispensable en tanto que placa sensible, por esto, en él, todo acercamiento es sin duda corporal pero aquello que él atiende no es el cuerpo del objeto, sino su esencia corporeizada. Por medio de la escritura en primera persona, Proust utiliza su experiencia personal mediante un narrador que constantemente se mantiene anónimo, empieza mostrando el punto de vista de un niño y sin mencionarlo se va transformando física y emocionalmente en un adulto pleno en complejidad, a imagen del mismo autor, y es por eso que su presencia denota la subjetividad del relato. que muestra continuamente a través de sus diversas percepciones la manera en que Proust resalta la realidad interior como la verdadera realidad

Entre sus descripciones nos habla de dos caminos: el de Guermites y el de Méseglise dos direcciones alternativas: o se va por un lado o se va por el otro, es una imposibilidad espacial ligada a una imposibilidad temporal y cada elección significa una exclusión. Cuando se va por un lado, no solamente se deja de ir por el otro sino también por los otros lugares del mundo. Cada lugar, como cada momento es único, aislado, anclado y lejos de todos los demás. Proust, gracias a la memoria involuntaria, al volver a tomar posesión de esos momentos y lugares perdidos, no ha hecho más que iniciar el verdadero problema que es construir un espacio, que, como todo lugar en él, entraña un camino hacia el conocimiento

Por el lado de Guermites, se encuentran las afluencias del Vivonne; este es el lado de la experiencia estética que se presenta como el tipo de un paisaje fluvial. Para el narrador, el paseo es obligado cuando el tiempo es bueno, se camina entonces a contra-corriente del río, movimiento equivalente al que efectúa él remontando el tiempo, rehaciendo en su espíritu el Combray de su infancia que un Combray moderno va dejando atrás.

Con el movimiento y el desplazamiento en el espacio -paseos caminando acompañado de su familia por la extensa campiña provenzal- logra romper la inercia de su cuerpo y de su

espíritu; se inicia la metamorfosis de su ser que lo impulsa hacia nuevas regiones físicas y psicológicas y que, a su vez contribuyen en su transformación espiritual. El tema de este desplazamiento físico se anuncia con anterioridad, podemos decir que se da una “anticipación” en el texto con una visión telescópica. se enmarca un trayecto que se inicia al comienzo de la jornada y llega a su fin a la hora de su ocaso y se convierte en un paseo ritmado por la jornada laboral bajo un “tiempo bueno” que remite a un ánimo de “ver claro y bien”

Las campanadas de la iglesia de San Hilario resuenan el Angelus al principio y al final del paseo -rumor de Combray-, señalan al oído como un sentido atento a la llamada de las cosas y es el encuadre para la secuencia primordialmente visual del narrador en su recorrido por el Vivonne; oído y vista, son los dos sentidos principales que Proust considera tener siempre en estado de alerta. se complementan con los demás sentidos. pero ellos dan una especificidad de los datos de la realidad que los otros sentidos aislados no pueden transferir a la mente humana con la misma exactitud; sin embargo. Proust está consciente que se pueden convertir en instrumentos de supervivencia demasiado automáticos por los acondicionamientos culturales a los cuales se ven sometidos. Nutría diferencias con el sentido de la vista pues, si bien. temía que la mirada diese una visión “plana y superficial”. que sólo obtuviese un diseño lineal de las cosas. su metafísica de la luz -continuadora de la luz-inteligencia de los griegos- tiene una función dentro de la mecánica del recuerdo: todos los estímulos de los sentidos se concentran en una especie de visión alucinatoria de lo real. Siguiendo la huella de los otros sentidos es como logra *ver* las cosas.

Oír las campanadas antes y después del paseo. representa la imagen del tiempo que pasa sutil pero inexorablemente ritmando la vida. sonidos que forman un marco alrededor de los momentos en que el narrador abre un espacio en su interior y en donde el tiempo cobra otra dimensión para él. Desde el corazón de Combray. lugar ideal y cerrado (lugar de la familia. de la

memoria y de la infancia) nace en él. el deseo de huir de la fugacidad del presente, desde su punto de vista insuficiente para aclarar la vida dándole un sentido. Es desde la nostalgia de su infancia cómo un universo onírico va desplazando a un universo ordinario. evanescente. Como una llamada a ser. viajan ineludibles las campanadas atravesando el tiempo y el espacio, y ¿qué es escuchar para el narrador sino primero que nada guardar silencio, en torno a él y en él para poder estar atento a lo que se le dirige? Sin estar preparado para nada, escuchar la llamada es estar ya respondiendo a la llamada.

Caminando, sale de la casa de sus abuelos hacia la rue Perchamps, en dirección del contacto con lo natural desordenado, aquello que sin la mano del hombre, se acomoda formando la *revoltura de formas, texturas y colores*; es el lugar donde conviven lo ligero y lo pesado, lo inmóvil y lo cambiante como el campo, el río, los árboles, las flores, los pájaros, los insectos, las piedras, y al mismo tiempo, rodeado de todo eso, empieza el repaso por los vestigios de la ciudad medieval que una vez fue Combray, fundada a los lados del río Vivonne. El río es el centro de la vida material de Combray; él, con sus aguas luminosas, riega la comarca y extiende la fertilidad que se abre paso por doquier; las aguas son la imagen del cambio, de lo profundo, de la transformación y su visita es obligada; es un contraste con la permanencia de las calles y las casas del pueblo y por eso siempre es un acontecimiento recorrerlo, oír la cadencia del líquido sobre la cama de piedras pulidas, sentir la frescura, apreciar esa continua movilidad que se abre paso marcando un trazo en los bordes de la húmeda tierra. Remontar el río cobra otra dimensión para el narrador que se cuestiona la fuente de la vida, de sus orígenes familiares y de su ser mismo es el de un deseo por comprender y esta reflexión le lleva toda la vida. De esta manera y a grosso modo, la *Recherche* sigue un orden cronológico en el sentido de que es un recuerdo del pasado que empieza en la etapa más temprana del narrador o sea su niñez y por eso se efectúa a

contra pelo. Recrear el pasado por medio de los descubrimientos de la memoria es trazar un camino hacia el futuro al ir recuperando los progresos del aprendizaje. Esta continuidad lleva un ritmo marcado por las decepciones y las revelaciones sujetas a la interpretación de los signos, así para el narrador: “Aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar” (Deleuze 1972, 12). Es en el aprendizaje de los signos en su exploración e interpretación como se van descubriendo las verdades del mundo que engloba todos esos pequeños “mundos” interiores y exteriores que conforman la vida del narrador.

En el Vivonne se inicia, para el narrador, un peregrinaje hacia las fuentes de la vida natural, lo que ve alrededor suyo es inspiración para comenzar una meditación sobre el misterio del nacimiento. El agua como fuente originaria de la vida es un tema que encuentra su expresión infantil al comienzo del paseo de Guermites

El paseo por el lado de Guermites obliga al narrador a realizar una labor similar a la del restaurador que actualiza el pasado; para Marcel la memoria es un recurso que resalta a través de la emoción los lugares y las vivencias de la pasada infancia, asociar el Combray de su infancia dibujado en su mente con las reproducciones de grabados italianos como *La Última Cena* de Da Vinci o la *Portada de San Marcos*. nos prepara para entrar en un mundo imaginativo en el que la estética es esencial como exploración y analogía de la vida, en donde todos los sentidos son advertidos del trabajo de creación y significación de las cosas del mundo. Dentro de su narrativa, el arte tiene muchas funciones, y es sin duda el sentido estetizante lo que se imprime con más fuerza en la *Recherche*

En la reminiscencia Proust detiene la mirada, se abstrae en las cosas, su descripción de las mismas sigue un modelo subjetivo basado en su conciencia, seleccionando lo que considera

descubrimientos lentamente revelados para lograr penetrar en el corazón de aquello que mira. De esta manera las metáforas se siguen unas a otras. La metáfora y la comparación son los medios por los que él puede explicar las epifanias y reminiscencias que prefiguran el conocimiento de sí mismo y del mundo.

En esta intensa labor de autoconocimiento se perfila siempre la cristalización de su vocación como escritor y la observación es el camino en el difícil aprendizaje de su oficio. Por eso en Proust es importante la manera de narrar su encuentro con ciertos objetos privilegiados, una cosa lo lleva a imaginar o recordar otra; en él toda descripción es una aventura del espíritu (Debray-Genette 1982: 51)

Combray para Proust significa imágenes sosegadas que armonizan entre sí, contagian su quietud al narrador quien en un esforzado ejercicio interno responde al llamado de las cosas abriendo su conciencia. Son los paseos por el "côté" de Guermites, donde algunos de los temas de la *Recherche* se van perfilando; los orígenes de la vida, la identidad, el misterio de la mujer, y el conocimiento y la creación a través de la contemplación de las cosas. El paisaje fluvial capta su atención y, a medida que va desplazándose por la orilla del río, describe las distintas impresiones que recibe del agua y sus reflejos: episodios que van configurando la obra como una gran sinfonía, con un tema principal y varios subtemas que siguen a éste. El lado de Guermites se dirige al encuentro del Vivonne, de "las aguas vivas" que forman el cauce del río; época de fertilidad, de calidez, de ofrenda a la vida que el niño recuerda con más placer, por representar él también, una promesa a cumplir.

En el recuerdo de una infancia y de las vacaciones de Pascua en la campiña y en casa de sus ancestros, encuentra la manera de comenzar una laboriosa introspección y examen interno que lo induce a responder a sus interrogantes sobre sí mismo y su existencia en general. Es en

ese repaso de lo ya vivido como reconoce sus huellas por el mundo y puede analizar desde otra perspectiva ese difícil ascenso a lo que es su vida actual y su visión interior formada a través de impresiones y sensaciones de las cosas exteriores como una totalidad única de su propio ser. Desde su punto de vista toda la realidad existe para ser convertida en obra de arte; el narrador describe en secuencias el paisaje exterior que va siendo reclamado en su paisaje interior. Una luz nueva cambia el color de las cosas recordadas y les otorga un tono simbólico: lo que antes eran signos disimulados, ahora son legibles. En el análisis de algunos segmentos de este recorrido, podremos advertir cómo se establece la relación con la pintura impresionista de Monet:

Le Pont-Vieux débouchait dans un sentier de halage qui à cet endroit se tapissait l'été du feuillage bleu d'un noisetier sous lequel un pêcheur en chapeau de paille avait pris racine. A Combray où je savais quelle individualité de maréchal ferrant ou de garçon épicier était dissimulée sous l'uniforme du suisse ou le simple de l'enfant de chœur, se pêcher est la seule personne dont je n'aie jamais découvert l'identité (I, 167)

Lo que primero notamos es la construcción de cada enunciado en imperfecto; el tiempo del verbo le permite al narrador retomar la experiencia no en pasado, sino en el fluir constante de un tiempo inacabado. Es la memoria voluntaria del narrador que vive la duración bajo el aspecto del imperfecto y nos instala en el devenir constante de un tiempo, que como una elipse rotativa, se apoya en un movimiento fluctuante y ascendente, dejando atrás los puntos de partida e iniciando a cada momento un nuevo ciclo de los miles que componen una vida.

El paisaje fluvial, que no escapa a ciertos estereotipos descriptivos, está organizado siguiendo un plan de visión que se traslada de un plano general de localización hasta lo más particular dentro de ese espacio, como es la figura humana; los deíticos, de lugar: *à cet endroit*, y de tiempo: *se tapissait l'été*, son complementos circunstanciales y sugieren una coordenada

espacio-temporal indefinida que no se obliga a constatar su precisión. Aquí la primavera hace surgir un verano: el verano de la vida del narrador que es también la primavera del escritor que viene. Una primavera se inscribe en sobreimpresión a un verano, error temporal que entraña una memoria proléptica que corresponde al suave movimiento de ida y venida entre acronía y diacronía, esencial para comprobar que todo lugar es el lugar de una puesta a prueba sobre el camino del conocimiento.

Todo esfuerzo de conocimiento pasa por la percepción de la diferencia y de la semejanza y una contigüidad mental puede ayudar a rescatar una similitud. de ahí que *‘pêcheur’* pueda evocar muchos significados. Aun sin la ubicación exacta del personaje, suponemos que por su identidad revelada como ‘pescador’ se encuentra al borde del río, en donde *‘le feuillage bleu’* se entrelaza con el río anteriormente descrito como *‘dèjà en bleu ciel’*, difuminando los contornos entre el suelo y el cielo que se continúan bajo un mismo círculo azulado matizando una atmósfera impresionista en donde los contornos visuales entre las figuras tienden a disolverse y aun a mezclarse bajo el juego constante de la luz y sus reflejos.

La ecfrasis de modelos pictóricos narrativizados que Proust desarrolla en este pasaje narrativo corresponde a una ecfrasis oculta, disimulada por el trabajo metafórico y de transcreación que el autor lleva a cabo siguiendo los propósitos de su relato, es por eso que se construye como una impresión: la percepción se combina con la imaginación -que en Proust es todo a la vez: sensación y recuerdo, percepción y signo, vida y arte - y le permite al narrador construir metáforas de ambivalencia, asociando un objeto a otro, yuxtaponiéndolos para ir poco a poco formando una red, un sistema que se organice bajo la forma de un paradigma, y en sus ramificaciones se pueda ir constatando que la búsqueda de lo paradigmático es el objeto mismo de la *Recherche*. La ecfrasis explora en la relación del ser humano y la naturaleza, incluyéndose

y fusionándose uno en otro; como parte de una misma cosa, ser humano y a la vez vegetal, disimulado en los planos de figura-fondo por sus contornos poco delineados para realzar varias maneras de lo natural: antropomorfización de lo vegetal y vegetalización de lo humano y como una manera de prefigurar la consolidación de su vocación de escritor, con la voluntad indispensable para realizar su labor y hundirse en ella, ‘echar raíces’, arraigarse prolongando, extendiendo sus sentidos, descubriéndose en ese oficio que necesita desarrollar con solidez, enlazado y en simbiosis con la naturaleza como punto neurálgico para todo descubrimiento de sí mismo y de las cosas que le rodean

Ensimismado con la vista en el agua, la identidad del pescador se evade, se oculta, se vuelve parte de la sombra que no permite ver su fisonomía y muestra la paradoja de un objeto cubierto por otro que disimula su apariencia, cuerpos opacos que no permiten más que una aproximación limitada. Es la vista la que los alcanza y por lo mismo solamente se concede su aprehensión a cierta distancia; el narrador se tropieza con el descubrimiento de la identidad personal al ver que más allá de los datos que una persona pueda presentar en el exterior, no se puede entrar en su individualidad. Es un espejo de sí mismo que choca con una imagen interna aun desconocida. Aflora la diferencia entre las cosas naturales y el hombre, no únicamente clasificable como especie, sino por su autonomía e identidad representada en la construcción de sí mismo en un trabajo interior que va desarrollando a ese individuo y lo va conformando como algo original, único y distinto a los demás seres de la creación.

La memoria de Proust es un medio fluido para los conceptos visuales; el nombre común de pescador se individualiza más cuando se lo describe *en chapeau de paille* que lo particulariza como aldeano también; en su forma anecdótica muestra un pescador en la ribera de un río, cubierto por la sombra de un árbol y completamente ensimismado en su labor de pesca

La descripción nos lleva a pensar que bien pudiera ser un cuadro impresionista y, aunque no es de la autoría de Monet, enaltece los valores de su escuela pictórica. El paisaje fluvial figura como tema central y parece absorber la figura del pescador que se deja someter a un segundo plano. La forma humana parece diluirse, confundirse, sin mostrar resistencia por ceder, oponerse a una naturaleza que como un gran manto cubre todo el misterio de la vida, principio y fin de todas las cosas sensibles, vivientes. La esencia de los cuadros de Monet y lo que ellos representan no es la imagen de un sitio, sino una idea general de ese lugar; dicho de otra manera, es la sensación del artista delante del lugar y filtrada a través de la memoria, de suerte que nos presenta una visión idealizada que nos introduce en un mundo idílico lejos de la vida urbana. Proust mantiene la analogía intacta.

Proust retoma la imagen para hacer énfasis en la naturaleza y el hombre en su estado más puro; lejos de las relaciones sociales que matizan los distintos yoés, como parte del proceso por medio del cual se van materializando las distintas maneras de actuar según los roles desempeñados a lo largo de la vida. Lo que en realidad nos muestra es el espacio por el cual los seres están obligados a vivir lejos los unos de los otros: "*nous vivons loin des êtres individuels...*" (TR, 448), la evidencia de la ausencia, la imposibilidad de que los seres se hagan presentes los unos en los otros, la existencia como un muro que no permite percibir a la vez la faz interna y la faz externa, pues si bien cada ser es exterior a todos los demás, conserva dentro de sí mismo sin posibilidad de comunicar con el exterior, una buena parte de su interioridad. Proust ve al hombre como muchos, no sólo uno, y por eso cualquier conocimiento es relativo: "*'reconnaître' quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était*

ici l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui est c'est un être qu'on en connaissait pas; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant (TR, 518)

La evocación plástica que realiza la ecfrosis le permite al narrador hacer una reflexión sobre la construcción de la propia identidad como un trabajo solitario, interno, concentrado: como una analogía del árbol, la persona, desenvolviéndose, transfigurándose, “echando raíces”, fundiéndose penetrando y siendo penetrado por las cosas del mundo, sintiéndolas a “flor de piel”, absorbiendo respuestas en la contemplación de las mismas, averiguando al cubierto del manto sombrío, aquello que está oculto, invisible, opaco, percibiendo en sí mismo la actitud del pescador, como “recogedor y recipiente” de sensaciones, atento, alerta a las cosas del mundo sensible, cambiante y fluido como las aguas del río, ensimismado además, en su mundo interno que intenta resolver no para adaptarse al mundo sino para adaptar al mundo dentro de sí: organizándolo, extrayendo su sabiduría, todo esto de la única manera posible: acercándose, abriéndose a ese mundo por medio de los sentidos, dejando que la sensación lo guíe todo. En esta postura ante la realidad sensible, podemos deducir que cada persona experimenta unas percepciones que sólo ella puede sentir, cada quién siente con su cuerpo y ningún cuerpo puede sentir lo que sienten los demás, de este modo, el contenido de lo sensible es comunicable y así lo sensible es completamente individual, completamente solitario. El pescador en silencio y en la oscuridad es una metáfora del arte que recompone el mundo bajo su mirada atenta y donde los signos más pequeños recobran la importancia que les había quitado la costumbre insensibilizadora; el Tiempo perdido, aquél empleado en percibir la vida, se re-encuentra, mostrando que es materia para la operación simbólica de descifrarlo. Naturaleza y espíritu se entremezclan, el espíritu desea al mundo, siente hambre de él y lo internaliza en un proceso que lo lleva a digerirlo, metabolizarlo y transformarlo en calidad cuando realiza su doble que es la

actividad creadora artística: la verdadera vida es creada de nuevo, la naturaleza se muestra tal cual es, poéticamente, o sea, metaforizada por la actividad pràxica del arte. La realidad así, se recupera simbólicamente y el escritor como artista se convierte en un técnico en óptica que ofrece al lector diversos cristales para mirar por sí mismo, basándose en una explicación de los signos de lo real sensible que sirvan de herramienta para que el lector decodifique las imágenes del relato y cualesquiera otras. Se concluye que el juego no es con las cosas sino con los signos que las sustituyen, hasta donde es posible.

Existe una gran afinidad de Proust con el trabajo de los impresionistas puesto que ellos en su concepción del mundo y la intención de su arte, son naturalistas, empleando la palabra *natura* en su sentido original de *nasci*: nacer, necesidad de llegar a ser, crecer (Arnheim, 1971).

Como consigna, estos pintores vanguardistas tienen el ánimo de revelar por medio de impresiones del conjunto visible, las conexiones entre las cosas, en las que las cosas habían crecido y habían creado por su natural crecimiento; en este sentido el nuevo estilo pictórico es concordante con el pensamiento de Proust. En *La Recherche* podemos identificar estructuras que explican la dimensión ambigua y cambiante de las cosas, para afirmar que sin duda es Monet quien le sirve de modelo en estas evocaciones plásticas que se suscitan en su recorrido por el Vivonne. Monet es determinante en el desarrollo de un modo de ver que se apoya en una profundización de la experiencia visual y en el descubrimiento fundamental de que las realidades de la conciencia pueden separarse de la experiencia sensible. De manera básica, el Impresionismo es la primera forma de arte que establece una separación entre la naturaleza y el espíritu; Monet reemplaza el objeto por el movimiento extendido del continuo de la visión, a nivel de la percepción visible y no por referencia a la experiencia operativa y, por otra parte, sustituye el tono local por la consideración de la atmósfera con lo que añade la noción de la

descomposición y de la síntesis de la percepción luminosa a nivel de la conciencia; aparece entonces una doble transposición que ya no se determina en el mundo exterior sino en el espíritu del artista y en el espectador (Francastel 1988, 246-247). Lo que verdaderamente cambia, con la pintura de Monet, es el ejercicio mismo de la actividad perceptiva y figurativa que le procura un nuevo sentido al acto de pintar y de ver. En sus cuadros la estructura se disgrega bajo los efectos disolventes de la luz y se reconstruyen por medio de un magma confuso de manchas, toques, grandes y pequeños, fraccionados y yuxtapuestos, enmarañados dando una textura de pasta gruesa moteada.

Caminar, atravesar un puente, nos sugiere el gusto de los impresionistas por los jardines japoneses. En Proust, el "Puente Viejo" se particulariza como nombre propio y fundamenta una referencia que establece la unicidad, se erige como umbral y atraviesa al lado del río en donde abrevan los recuerdos evocados por las imágenes naturales; es el puente tendido entre la memoria del narrador y la realidad presente que intenta reconstruir el pasado para comprender los distintos planos de lo ya vivido: del Combray de su infancia, desplazado por nuevas cosas cambiantes como él mismo, desde la niñez hasta su madurez. Es un proceso que se inicia con la experiencia de la magdalena; es un pasado que se recobra con la memoria involuntaria de Marcel y se vuelve verdadero, más verdadero que el presente que huye y el ser accede al fin "fuera del tiempo, a la esencia de las cosas" (Vernière 1971, 937); la muerte así ya no es nada, porque el ser recobra el tiempo perdido, los días viejos, en donde la eternidad se alcanza no de una manera solamente contemplativa, sino en la posesión de sí mismo y del mundo. El pasado para Proust, se convierte en la zona desconocida del inconsciente y, de esta manera, un telescopio apuntado sobre el tiempo puede hacer aparecer las estrellas que son invisibles al ojo simple. La metáfora del telescopio le permite pensar en la posibilidad de hacer aparecer en la conciencia los fenómenos

inconscientes que, completamente olvidados, se encuentran ubicados muy lejos en el pasado. Es la búsqueda de la realidad oculta, situada no dentro de un mundo misterioso, sino dentro del propio sujeto y de su pasado. Para Marcel es el inicio de un devenir apuntado en la construcción de la identidad en un intenso trabajo interior por medio de las cosas exteriores y la contemplación del mundo.

El tiempo pasado es extraño e incomprensible para el narrador; es algo que lo mueve a evaluar, a analizar y, sobre todo, a observar y convertirse en un traductor de sí mismo; para él, esa parte de Combray significa lo luminoso, como lo había sido su niñez ahí, un pasado que como el campo de florecillas visto desde el presente aún conserva un primer plano. Ocupa un lugar en su mente, es un pasado semioculto en las vicisitudes de su vida actual. Esas florecillas sin nombre, llamadas *'boutons d'or'*, se extienden en aquel sitio bajo el signo de lo inaccesible, de lo secreto en donde lo arcaico y libidinal se vuelve visible (Richard, 1974: 38); el color *'jaunes comme un jaune d'oeuf, brillant'* las describe con un operador tonal hacia un efecto de iconización fuerte, y comparadas por su fuerte saturación, permite imaginarlas en su intensidad reflejante de luminosidad e irradiando en su conjunto una "dorada superficie"; iluminada por el sol: el campo se baña en oro y parece reflejar como espejo al mismo sol. Se extiende ampliamente: lo dorado, lo luminoso inaccesible bajo efectos místicos. Ese campo homogéneo se resuelve únicamente como belleza en una suerte de compensación del deseo frustrado: las cosas naturales comparadas con el arte siendo en sí mismas bellas, percibidas en una dimensión estética por encima de la misma realidad, sin más propósito que agrandar los sentidos. Asociadas con la alimentación, las flores como "yemas de huevo" quedan inscritas en el anhelo de lo íntimo en la materia consistente que se introduce en el cuerpo, con una carga afectiva y libidinal; el acto alimenticio bajo el sentido gustativo y oral consagra de manera casi necesaria cada gran momento

de expansión sensual: sin embargo. el narrador sabe bien que ver no es comer y la mirada se detiene en las playas doradas de la superficie que se muestran como lo inaccesible. la materia prohibida (p 37 y ss). que no satisface el voto esencial de la sensualidad que es de penetración, de incorporación y de esa manera. los botones de oro, solamente se aprecian en su belleza en su misterio natural que como ellas es innombrable. Aquí asistimos a una lenta, fatigosa búsqueda que se lleva a cabo a tientas. hacia atrás y hacia delante dentro de los abismos de su espíritu. el lugar se envuelve de quietud mística y se parece a la búsqueda: sin esfuerzo. estáticamente pasiva

Esos ‘botones de oro’ son también una alegoría de las gentes sencillas del pueblo asumiendo un destino modesto; viven disfrutando de las cosas simples que tienen a su alrededor:

la vista del río. el campo, el cielo y el sol, bajo una existencia cercada por los actos cotidianos como es el estar pendientes de la estación de trenes. de su movimiento y sus novedades diarias con la llegada y salida de los pasajeros complacidos en su simplicidad, el escenario campestre conserva *un poétique éclat d'Orient'*; una imagen que no es lejana en algunos de los cuadros de Delacroix donde persisten tonalidades doradas de influencia oriental y donde la flor se asocia a la mujer oriental misteriosa y evasiva, como un motivo recurrente del exotismo francés

Como en uno de los paisajes de Monet en donde cientos de amapolas se mezclan con las espigas en un inmenso triguero las flores sobresalen por su colorido estridente siguiendo los diseños de las estampas japonesas de primeros planos y saturación de color; de la misma manera, una extensión de ‘botones amarillos como la yema de huevo’ se experimentaría dentro del impresionismo también, como una serie de percepciones sensibles. en el que la actitud de un

observador es de concentrarse en su propia sensación y en la propia experiencia que esos estímulos de luz y color provocan, algo que no tiene que ver con la realidad objetiva que existe independientemente de los sentidos individuales. “Impresión” que afecta sin duda la relación sujeto-objeto, la vuelve compleja y a corto plazo (Fischer. 1973) En Proust son impresiones de lo natural. superficies amarillas extendidas como lienzos en el campo a la manera de los cuadros de Monet. saturaciones de color, envueltas en la luz del sol y reflejándola en su dorada superficie, como una metáfora del proceso de autoconocimiento que se realiza resolviendo incógnitas de deseo y de distancia, flores-mujeres a las que desde pequeño Marcel “les tiende los brazos” tratando de develar los enigmas de lo masculino-femenino.

Proust pone en juego toda clase de analogías para evocar la experiencia con el máximo de precisión. En la travesía estática-dinámica del narrador sobre la orilla del río, empieza la descripción subjetiva de los nenúfares acuáticos que sirve de introducción a la secuencia agua-nenúfares, tierra-jardines que culmina con el almuerzo en la hierba al final del paseo.

El narrador nos lleva hacia la saliente del río donde se forman “*de véritables jardins de nymphéas*”; Proust hace un guiño al famoso jardín contruido por Monet junto a su residencia en Giverny. El pintor lo hace desviando un ramal del río Epte y diseña un estanque de 200 metros de diámetro en el que nenúfares rojos, blancos y amarillos crecen rodeados de álamos y sauces llorones que remojan sus largas ramas en la superficie del agua. En la realidad estratextual, es a partir de un sendero de grava como se llega al puente del jardín de Monet, un puente grandioso de estilo japonés camuflado por las plantas entrelazadas disimulando su presencia como una extensión del mismo paisaje verde, un arco de enredaderas en un punto dominante de ambos lados del gran espejo de agua. La metáfora de Cándido: “cultiva tu jardín” encuentra en Monet, el pintor-jardinero, un espacio físico que sirve de inspiración para encuentros espirituales.

partiendo de la contemplación de la naturaleza; su pintura capta los objetos envueltos en la luz del sol y en la variación de la atmósfera, expresando siempre las nobles verdades de la naturaleza. Su técnica ambigua, difusa, se basa en la estética japonesa que implica en la evocación de una sombra, una presencia y por medio de un fragmento, un todo completo. Monet se considera a sí mismo un pintor naif, alguien sencillamente abierto a la naturaleza para dejarse impresionar primero por ella y poder, más tarde, imprimir sus respuestas visuales y emocionales en la tela. Algunos pintores de esta época buscan como Monet expresar *états d'âme*, "estados de ánimo" que eran una habilidad exclusiva de la literatura.

Los jardines de ninfeas toman en Proust el modelo pictórico de los cuadros de Monet, pintados en la observación de su estanque de nenúfares de Giverny. Los *estanques de nenúfares* se muestran en series de cuadros de gran tamaño que Monet exhibe en sus exposiciones individuales; son conocidos por representar los mismos motivos en sus variaciones de luz, bajo diferentes horas del día así como de las estaciones del año. Desde el punto de vista figurativo se da en Monet una relación de los objetos y sus componentes, las demarcaciones se diluyen y cielo, tierra y agua parecen lo mismo, son las mismas pinceladas para el agua y para las flores. Los estanques en su indefinición sugieren más de lo que se encuentra ahí, evocación de todos los efectos y poderes de la naturaleza en el proceso de flujo y cambio constante.

La subjetividad con la que Monet elabora este tema, encuentra un proceso de reelaboración en la subjetividad de Proust. El narrador deja en la ambigüedad la deixis de referencia espacial que anteriormente era la orilla del río y se genera la impresión de una discontinuidad en el espacio. el efecto que se produce es el de entrar en un espacio diferente en donde las aguas son una continuación del campo adyacente; nos da la impresión de que las aguas son constantemente tratadas en términos terrestres y nos indica con base en déicticos espaciales

la colocación y distribución del estanque, así *'plus loin'* nos introduce en un nuevo espacio, el que, separado del río, se configura dentro de límites que le dan una característica de quietud y privacía: son las aguas que dejan de fluir y permanecen estancadas, protegidas, delimitadas y aisladas y forman un gran espejo. *'Çà et là', 'Plus loin', 'un peu plus loin'* fragmentan el espacio en compartimentos visuales y a la vez es una analogía de las "series de Monet" que se agrupan bajo el mismo tema. Al igual que en Monet, la dimensión temporal permite al narrador la formación de "cuadros" diferentes dentro de una misma configuración descriptiva que los multiplica por el paso del día: "*quand nous rentrions par certains soirs rassèrènés d'après-midi orangeux*..." (I, 168), nos da la idea de cuadros que cambian en el tiempo: "*les teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus misterieux – avec ce qu'il y a d'infini- dans l'heure...*" floreciendo *'en plein ciel'* como una metáfora del crepúsculo que se enciende de color inmediatamente antes del ocaso. Cuadros cambiantes de tonalidades difusas impresionistas similares a las que observamos en las pinturas de Monet: experiencias de la luz y sus transformaciones en un objeto desde pleno día hasta el anochecer, disolviéndose en gradaciones gris-azul-violáceas antes de adormecerse en la sombra crepuscular. Proust por vía del lenguaje, sintetiza muchos cuadros en uno solo y al mismo tiempo configura otros cuadros más pequeños tomando la metáfora como un recurso de multiplicación. El entorno se despliega como una metáfora que refleja al personaje: más allá de la mera caracterización, el espacio cobra un lugar muy importante para su identidad puesto que el espacio es más corpóreo, más estable a la vez que vital y sensual que el tiempo definido en lo efímero.

En cada frase, en cada párrafo se encuentra palpitando el Tiempo, formando una densa textura dentro del soliloquio del narrador; su voz es la voz del tiempo recordando a cada instante el efecto devastador que tiene su paso en toda sustancia viva. Los cuadros de nenúfares

representan el rescate de lo transitorio que, como paradoja se consigue a través de su misma transitoriedad. el tiempo. configurando el gran tema de Proust. Los 'efectos temporales' están presentes en párrafos independientes ubicados dentro de una categoría de niveles que como una espiral asciende de abajo hacia arriba hacia la temporalidad de la novela entera; los cuadros verbales de los nenúfares evocan en su flujo de energía los diversos aspectos del Tiempo: en el que se vive en el mundo y el que se desenvuelve al interior de la persona, mensurable por el desarrollo de sus ideas o por las intensidades cambiantes de sentimientos; tiempo lineal y subjetivo entrelazados, confundidos, resaltando la discrepancia entre ambos, recolocándose continuamente, viajando adelante y atrás del tiempo y del espacio de los acontecimientos y de la mente, formando parte del escenario enigmático que Proust selecciona para desplegar un largo relato pleno en significados, ensamblando residuos del pasado con experiencias del presente y percepciones aún no precisas del futuro, modulando la interacción de un orden y un desorden que irrumpen proporcionando una tensión paradigmática entre dimensiones distintas. En los vibrantes reflejos internos que tipifican el arte del Impresionismo, en su desigualdad y en sus toscas manchas, Proust encuentra una manera para rebelarse contra la tranquila temporalidad lineal a la que casi siempre se adhiere el narrador al relatarnos su historia y nos da la imagen de una temporalidad alternativa en donde se dispone que "pasado, presente y futuro son compuestos más que simples; que las recapitulaciones del pasado también son proyecciones hacia el futuro; que el sincronismo se comprime, y puede romperse debido a ellas, por miríadas de secuencias diacrónicas: que determinados efectos temporales sólo son inteligibles si se extienden espacialmente; que los universos paralelos pueden reunirse en un solo continuo espacio-temporal concebido nuevamente; y que el sistema de diferencias temporalmente extendido puede implosionar en un flujo indiferenciado" (Bowie 1998. 102). Los nenúfares son un bloque inestable en que se construye una temporalidad de dispersión y de concentración continua. rasgos

del tiempo torpes y obtusos que son focalizados bajo una importancia especial para la elaboración del texto entero. Conviven elementos que se estorban, discrepan, son prematuros o se demoran, infieren miradas proféticas o recuerdos bloqueados e incongruentes, catálogo épico de momentos insatisfactorios que como un modelo a baja escala se encuentra a plenitud en la novela de Proust. Efectos temporales pequeños que entretejen la “proliferación vegetal” del texto.

La tierra reflejada en el agua y el agua reflejada en la tierra, los límites entre una y otra se disuelven en un juego de luces y reflejos, la falta de demarcación se presenta como una metáfora de lo ambiguo, lo impreciso y confuso que como fuerzas positivas y negativas, se interpenetran una en la otra, incluyéndose, excluyéndose pero siempre representando una sinopsis de la vida misma, cambiante, fluida, inaprensible. Proust reflexiona sobre lo más alejado de la vida, que representa cambio y movimiento: la incapacidad para fluir es la actitud estática que detiene la energía y causa un suplicio sin fin como la imagen del nenúfar agitado sin movimiento alguno, representando la incapacidad del sujeto para adaptarse al flujo de la vida que continúa sin detenerse.

Las ninfeas flotantes³, verde follaje semi hundido en el agua, se asocia en el imaginario mítico, con las ninfas o las hadas; Son flores acuáticas que en el imaginario decadentista en el arte de fin de siglo, se asocian, como lo hemos visto en ejemplos anteriores, con las mujeres. La intertextualidad es constante, en esta época persisten todo tipo de imágenes de flores para referirse a lo femenino. Monet, por ejemplo, es un constructor de espacios femeninos usando conceptos pictóricos y Proust adapta la metáfora mujer-flor circulante en su época para describir, mediante las flores, la fragilidad femenina como una característica que las distingue del mundo masculino de esa época. Por otra parte la alianza mujer-flor es la simbología de la parte nutricia,

³ Al motivo de la mujer nacida del follaje es necesario remitirnos a su origen mitológico: diosa, driada, ninfa.

protectora de la misma naturaleza, además de una fuerza implacable e impredecible. Es una ambigüedad presente en las imágenes femeninas de Proust; inocencia y maldad como dos caras que se esconden una de la otra en un juego de identidades en el que el registro de la verdad se polariza en la visión del narrador masculino; los estanques de nenúfares en Proust son una metáfora sobre el misterio de la mujer, la que bajo su naturaleza humana cíclica establece alianzas con todo lo natural. No es sino ayudando a la Naturaleza en sus funciones de reproducción y conservación de la especie como la mujer encuentra su lugar dentro de lo cultural, lugar de creación del hombre y así queda definida en sus diferentes roles sociales. por lo tanto: *'à la surface rougissait comme une fraise, une fleur de nymphéa au coeur écarlate, blanc sur les bords...'* (I, 167). se integra como el símbolo y el lugar de acceso y retiro de la femineidad deseada. La floración nos transporta al corazón de un movimiento protegido, despliegue de la intimidad y de lo oblativo también.

Proust compara los nenúfares con las rosas musgosas, las flores del jaramo y los pensamientos, para especificar los diversos aspectos del objeto flor: tierno, versátil, delicado y frágil como *'la porcelaine'*, la comparación le sirve para precisar en las cualidades que se desplazan de igual manera a todo lo femenino, símbolo de permanencia y de cambio, en donde cielo y tierra se encuentran para mostrar el paso del tiempo en la belleza efímera de una flor convirtiendo el tiempo en eternidad. en lo infinito de cada segundo vivido. De un lado a otro del trayecto vegetal se puede imaginar. aquí más concentrada, allá más deslavada o más rizosa. la misma ternura esencial; plenas de vitalidad multicolor perfumadas, ramificadas. flotan las ninfeas en el estanque elusivas. inciertas, como los peces en las aguas transparentes: *'Voici qu'il en passe une, qui regarde de droite et de gauche. ne se presse pas, change de direction, comme un*

poisson dans une eau transparente' (CSB. p 109) y muestran un aspecto sensual y de deseo libidinal del narrador

Espejos de agua que reflejan objetos espejos internos que buscan en las cosas la luz, el reflejo y su transparencia como activadores de la creación, capturando impresiones que a la manera de los impresionistas buscan percibir y registrar las cosas en toda su veracidad, aprendiendo a observar el mundo reflejado más que el mundo concreto. lo indefinido y sugerido más que lo específico (Stuckey 1985, 514) Vemos la afición de Proust por las descripciones sobrecargadas de la naturaleza, y en esas superficies móviles del mundo natural y de los juegos de luces sobre ellas. y del lento y comedido proceso de crecimiento o decadencia orgánica, toma lecciones para consolidar su estilística basada en la desviación, el rodeo, el deslizamiento y la discontinuidad que dan la imagen sincopada del tiempo y de la realidad de una manera más *natural* que la imitación fiel por medio del rebosamiento de voces internas y transformaciones que fluyen. Notable es ver que los adjetivos describen no la cosa, sino el efecto que la cosa produce en el contemplador, y se logra una transferencia de emociones a los objetos (ninfeas): '*...d'un bonheur attentif, silencieux et mobile...*' Narración en un acto conjuntando muchas cosas parecidas, Proust utiliza el recurso del espejo poniendo los jardines en el cielo y al revés, hasta no llegar a saber qué refleja a qué. Es el efecto de las cosas en la mente del narrador y de los otros lo que interesa a Proust y lo que da valor a las evocaciones plásticas verbales, visiones fugitivas, frágiles, representando la eternidad entrevista por un instante

El narrador regresa a la afluencia del Vivonne donde las aguas corrían de nuevo y puede observar:

Que de fois j'ai vu, j'ai désiré imiter quand je serais libre de vivre à ma guise, un rameur, qui ayant lâché l'aviron s'était couché à plat sur le dos, la tête en bas, au fond de sa

barque et la laissant flotter à la dérive, ne pouvant voir que le ciel qui filait lentement au-dessus de lui portait sur son visage l'avant-goût du bonheur et de la paix

(I, 170)

La evocación plástica de la imagen de un cuadro de Monet, como es el de la barca abandonada a mitad de un río. *Barca a la deriva* es su título. materializa la idea de dejarse llevar por las cosas simples, por las cosas naturales que es el lugar en el cual Monet considera se encripta la ilusión de lo intangible. Es el paseante contemplativo de las cosas naturales, opuesto al *flâneur* ciudadano marcado por el apresuramiento de una vida activa y agitada, teniendo como paisaje los boulevares, los centros nocturnos y los teatros, el paseante del río se abandona a su tiempo interno; es para Proust la metáfora del ocio, del tiempo perdido que nos envuelve en un dulce goce de sensaciones aparentemente sin esfuerzo pero que ha de convertir en algo provechoso, como lo es la realización de su vocación de escritor, el ocio productivo que construye una identidad y su camino en la existencia por medio de las experiencias sensoriales, es la recuperación del tiempo sensible, con el que se recobra la existencia por medio de los sentidos y la única manera de acceder a la eternidad por medio de las sensaciones naturales y cotidianas.

El narrador deja traslucir, en esta descripción, el substrato emocional de la novela; siendo niño se imagina una futura beatitud una vez que las trabas de la supervisión paterna sean soltadas. él, se encontrará disfrutando de lo que su deseo le sugiera abandonado negligentemente a la calidez de los rayos del sol, en cada momento de dicha encontrada. La ambición literaria se prefigura en esta búsqueda y al igual que Dante corre tras Virgilio cuando se le adelanta unos pasos en el *Infierno* (XXIII,145-8), el niño -lo enuncia con anterioridad- correría tras sus padres por el camino de grava. Frases tempranas que profetizan una visión feliz del futuro en el que se implica una creatividad literaria libre llevada tal vez, bajo la misma dimensión dantesca. En el

eco anticipado de resultados posteriores vemos un modelo en el que se entremezcla el pasado con el presente y el futuro. lo interesante es ver cómo la sintaxis elimina casi la sucesión lineal al ocuparse de lo prematuro y lo retrasado: *'Que de fois j'ai vu ... un rameur, qui ... portait sur son visage l'avant goût du bonheur et de la paix'*; la frase muestra una cronología fracturada: el narrador deja escapar su fantasía: *'quand je serais libre de vivre à ma guise'*, aun antes de develar el objeto de esa fantasía para después poco a poco ir dando cuenta del remero y su nula actividad dentro de la barca abandonada a la deriva. Podemos hablar de una categoría de heterogéneo para referirse a la temporalidad en la frase de Proust: el flujo hacia delante pierde fuerza y en ocasiones como ésta, leer hacia delante implica volver atrás, el objetivo anticipado se alcanza después de una serie de dilaciones y por un camino inesperado que lleva hacia una satisfacción sensorial que ha seguido primero un proceso de desmantelamiento para continuar con la recomposición sintáctica después. La ecfrosis indaga en el conocimiento simbólico de cierta parte de la realidad que ha sido registrada por la memoria, intuye en la vida, identificándose y adhiriéndose a ella haciendo a un lado lo racional que da resultados preestablecidos: *'Ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui ... chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive à jamais captive, à moins que nous en rencontrions l'objet...'* (CSB. 211)

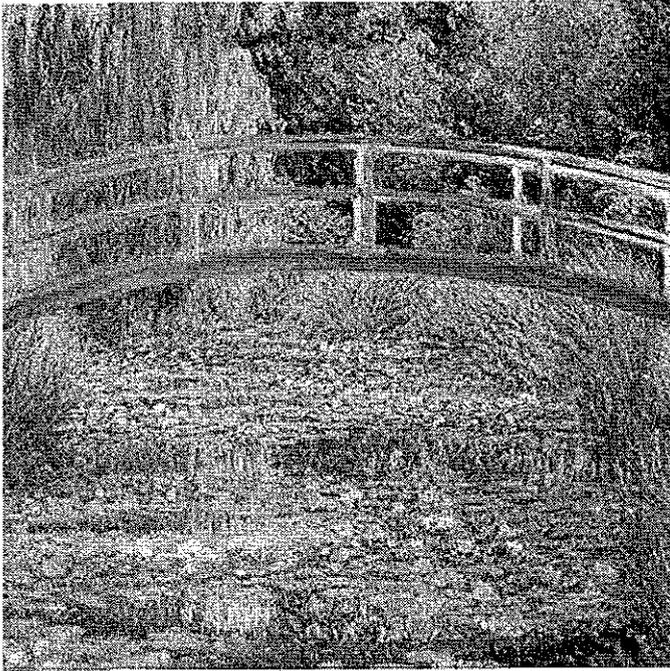
Recuperación del pasado que es la esencia íntima de cada uno, impresiones pasadas que son la materia del arte y que no se encuentran iluminadas por la inteligencia. evocación que no descripción del pasado. trayendo a la luz momentos seleccionados. secuencias de imágenes mezcla de sensaciones y memorias que el narrador recupera como experiencias de importancia artística.

Al final de la tarde que marca también el final del paseo, la deixis de referencia que se inicia a la orilla del río se continúa con el asentamiento familiar en la orilla del agua y da un efecto anáfora⁴ a partir de la iteratividad de la ubicación. Proust termina el paseo con la imagen de la familia unida y en armonía como una síntesis de la vida apacible de su infancia. La merienda en la hierba cierra el paseo que empieza enseguida al almuerzo familiar de mediodía; es la metáfora de la familia como el lugar de intimidad y reconocimiento opuesto al anonimato e indiferencia que se gestan en las grandes ciudades con su progreso material que se desenvuelve muy por encima de las necesidades individuales y emocionales de los ciudadanos que las habitan. Proust construye una apoteosis de la vida campestre y el encuentro personal y único. Como metáfora de la creación, la hierba brota, crece y se esparce y deja obras fecundas en las que generaciones siguientes podrán, sin inquietud de los que duermen por debajo de ella, enriquecerse al realizar su *‘déjeuner sur l’herbe’* (TR, 615)

En sus comparaciones entre literatura y pintura, Proust tiene la intuición de la especificidad irreductible de la pintura, más rica en enseñanzas que todas las analogías (Mavrakis, 1993); es una función que le permite indagar siempre sobre lo desconocido, lo nuevo, lo no visto y romper con base en la construcción de metáforas, esquemas de percepción, a sabiendas de que se creen otros, pero lo importante es establecer nuevas relaciones entre las cosas y el lenguaje y salir del conjunto de circunstancias inmovilizantes y monótonas que no hacen más que calcar la realidad. Él propone, como lo hemos visto, una estética de espejos, de reflejos en que lo importante es la proyección imaginaria del objeto, depositando la propia luz sobre el objeto, construyendo una identidad en el tiempo.

⁴ Anáfora se refiere a un procedimiento descriptivo que da un tipo de coherencia discursiva, de tal manera que la sola redundancia o iteratividad añade particularidades individualizando cada vez más el espacio construido, e insiste con su repetida presencia, en la realidad y materialidad del espacio descrito. (Pimentel, Luz A. *El espacio en la*

Con Proust, el lejano lema de *ut pictura poesis* deja de ser una casual analogía y recobra fuerza bajo la seriedad de una sistemática comparación entre literatura y arte. La pintura es un recurso que utiliza Proust para educar su ojo y una manera de adaptar a su escritura un método descriptivo que suministre una selección especial de detalles que es la verdadera influencia de pintores en literatos y que va más allá de la analogía estilística: en el sentido de un sistema de formas que pasan de un lado hacia el otro sin mayor inventiva. Como comprobamos, su preocupación por la percepción visual muestra una valoración de la imagen que abre una esperanza para nuevos escritores que buscan en la pintura nuevas fórmulas visuales que permitan llevar la mimesis literaria por terrenos que prometen un acercamiento más preciso y sensible de las cosas. Del lado del lector, es imprescindible, como lo hemos visto en los casos anteriores, valerse de una *competencia literaria* que permita advertir las marcas de lo pictórico y apreciar las enormes cualidades que el efecto de lectura *iconotextual* tiene, en el texto de Proust.



1 - *Puente* (1899), Claude Monet.

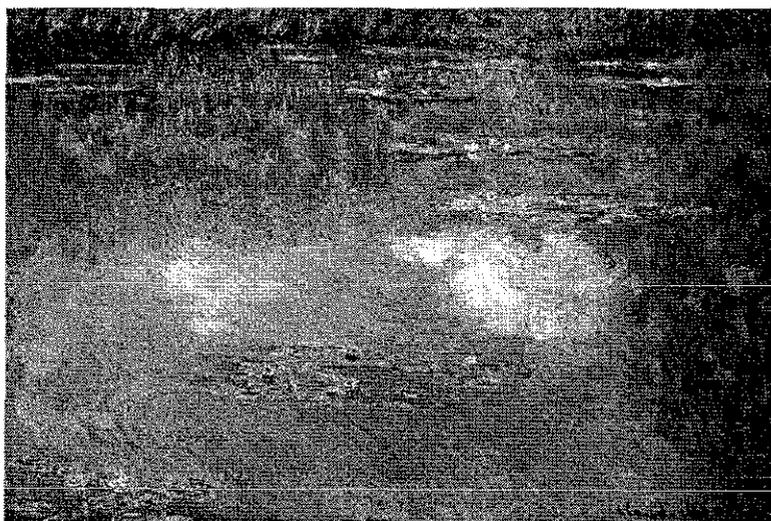


2 - *Nymphaeas* (1898), Claude Monet.

TFESIS CON
FALLA DE ORIGEN

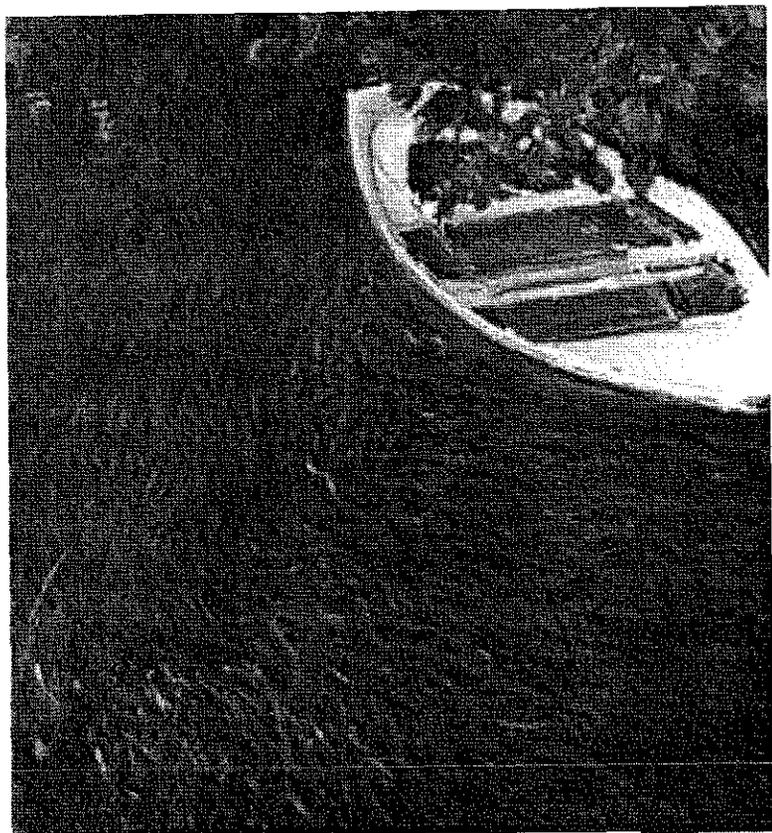


3 - *Nymphaeas* (1898), Claude Monet



4 - *Nymphaeas* (1898), Claude Monet

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



2 - *Barca a la Deriva* (1898), Claude Monet

TESIS COE
FALLA DE ORIGEN

Clausura.

El manzano también da peras.

En el recorrido textual que llevamos a cabo pudimos advertir la manera en que de algunas estrategias descriptivas aparecían objetos verbales y vimos cómo éstos adquirían una característica de hibridez al tomar la forma de un *iconotexto* surgiendo de entre las líneas de la narración. El traslado intersemiótico desde las artes visuales para su integración en la literatura ha sido capaz de dar nuevos frutos interesantes que le añaden ‘luz y color al texto’; la transferencia de sentido contribuye a elaborar una textura más compleja e interesante con el nuevo estatuto simbólico adquirido, el que sin duda, marca cada uno de los textos analizados. Comprobamos que en la narrativa realista todos los objetos tienen importancia, para ello sólo hace falta recordar en *Robinson Crusoe*, lo crucial que es cada objeto que va salvando del naufragio, más los que fabrica con sus manos, para darnos cuenta que no es de extrañar que desde el momento que un objeto aparece dentro de la narración se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo en una red de relaciones invisibles, cubierto de un simbolismo que lo hace ser similar a un objeto mágico. Esto desde luego se aplica también a la obra de arte que se entreteje dentro de la ficción y, como lo hemos visto, ésta ya no queda impávida sino que ahora se pavonea de haber adquirido visibilidad.

Y es que la visibilidad lleva un propósito: desentumece la imaginación; por vía de una sacudida estimula el proceso imaginativo que parte de la palabra y nos lleva a la imagen visual. Desde luego que todo depende de la eficacia del texto para que tenga su efecto en la lectura y seamos capaces de ver, de contemplar una escena como si se desarrollase ante nuestra vista. Sin embargo, en cada caso analizado, hemos comprobado

cómo fragmentos, detalles y las obras de arte mismas conservando su sentido original o transformado, emergen de lo indistinto e imponen un camino diferente de percepción apelando a las sensaciones depositadas en la memoria: es un llamado a la imaginación que nos arrebató del mundo exterior y nos sumerge en un mundo interior que se vuelve un manantial luminoso de imágenes formadas según una lógica intrínseca del mundo imaginario. El paso de la palabra a la imaginación visual como vía para alcanzar los significados profundos apuntando a la novedad, la originalidad y la invención es lo que se logra con la evocación plástica, pero también un conocimiento no guiado por una intención racional sino, como lo hemos visto, dando un sesgo hacia lo intuitivo alcanzando un conocimiento extrasubjetivo. Cuestión interesante que se suma a la inquietud de muchos teóricos literarios sobre el futuro de la imaginación individual en lo que actualmente se conoce como “civilización de la imagen”; esto es, cuestionarnos si el poder de evocar imágenes ausentes puede continuar en una sociedad hiperestimulada por imágenes prefabricadas que se vierten ante los ojos de las personas como un diluvio incontrolable. Calvino (1989), en su propuesta de visibilidad como un valor a preservar para éste milenio, piensa que se debe proteger y cultivar la facultad humana de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados y hacer que broten colores y formas de un texto para pensar con imágenes.

La literatura ecfrástica representa ese medio ideal que coincide con su idea de una pedagogía de la imaginación y la ubica en una visión interior no volátil, sino permitiendo que las imágenes cristalicen en una forma definida, memorable. Una manera es como lo hacen los autores seleccionados, partiendo de cuadros famosos de la historia del arte.

reciclando las imágenes usadas en un nuevo contexto que les cambia el significado al elaborar una nueva red de relaciones dentro de la narrativa

La palabra clave para este proceso creativo es *transcreación* como una reelaboración y adecuación de una representación dentro de otra representación, abriendo el texto a la confluencia y choque de una multitud de métodos interpretativos, estilos de expresión, modos de pensar y ver las cosas, que le añaden una fuerza centrífuga al texto y una característica de modernidad con una pluralidad de lenguajes que además son garantía de una verdad no parcial. El texto convoca la apertura y en su substancia se opone al texto cerrado, enciclopédico, que se pretende como una totalidad circular. Actualmente, como lo expresa Calvino en otro apartado (multiplicidad) no es posible pensar en una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple, porque al final es la combinación de experiencias, de informaciones, de lecturas e imaginaciones lo que más se parece a la vida de cada ser humano: vivimos entretejiendo conocimientos, estilos y todo lo que se puede mezclar y reordenar continuamente en todas las formas posibles. En este punto la tarea del escritor ya no será la de reducir el mundo a su propio punto de vista, sino asumir el punto de vista del mundo.

Las obras analizadas nos han impuesto aguzar la mirada para ver, traspasar las imágenes de las letras y detenernos en esas imágenes que "vemos" en el momento en que leemos y nos permiten imaginar la escena como si estuviera sucediendo ante nuestros ojos, no podemos decir que es una simple casualidad; es una manera de ligarse conceptualmente hacia lo *otro*, hacia lo que es semejante y no, hacia lo que puede hablar y lo que no, y es sobre todo un intento de buscar perspectivas ilimitadas que permitan ser reordenadas de todas las formas posibles. Aprender el "modo" de mirar las cosas está en dirección de

escudriñar en lo visible, percibir las diferencias y encontrar un orden, acceder a ver más de lo que vemos sometidos al hábito y comprobar que ver no está separado de conocer, ver es un acto mental que le sirve al escritor como un mapa para explorar el mundo, aquél que percibimos con nuestros sentidos y del cual la pintura y la escritura hacen una transcripción

Los textos de los escritores que seleccionamos se vuelven así un manifiesto de la modernidad. Ellos se abren y experimentan dejando su literatura en medio de distintos lenguajes con el fin de mantener viva la comunicación entre ellos. Es notable ver cómo en ninguno de los creadores se trata de un simple impulso de curiosidad o la búsqueda de una lengua exacta o precisa; se interesan también por la problemática y el continuo jaqueo que adquieren sus relatos al poner atención al espacio, a la tipología y a la percepción de las formas sensibles que tienen que ver con los objetos artísticos. En todos los casos hemos visto cómo se tiende un puente entre lenguajes como un inicio para buscar un camino que los una sin la posibilidad de fundirlos entre sí, preservando la especificidad de cada uno.

El tema de la descripción sale a relucir como uno de los nudos centrales de cada obra poniendo en evidencia la relación entre el tiempo y el espacio, los que, finalmente, aparecen venciendo una tradición a su oposición; emergen dentro de una alianza con una gran fuerza de expresión, resaltando la vocación cognoscitiva de los textos que pretenden ser "pensamiento del ojo" al recoger imágenes estéticas del mundo que existe como real. En cada uno de los ejemplos analizados de estos escritores "visuales", el método en sus textos se funda principalmente en la analogía y la metáfora, figuras típicas del pensamiento visual y visionario; así de la fantasía figurativa se pasa a un orden, el de la escritura, para ordenar y dar sentido al desarrollo de la historia tomando en cuenta que el orden de la

pintura debe ser traducido en el de la palabra. Ellos ponen ante nuestros ojos no lo que ven entendida la visión como la percepción de las diferencias, sino lo que al ser observado conmueve y representa una experiencia de excitación visual parecida a la de un ciego cuando recobra la vista. No es entonces lo importante la vista común, de un campo visual continuo, sino lo perceptivamente significativo en un campo visual discontinuo. Visión del mundo a través de las imágenes estéticas que lo reflejan, la imagen en el texto no encontrará jamás fusión; es relación interminable, infinita, pero es la pulsión *voyeurista* lo que asegura el éxito de ver en el texto y suscita un ojo en el texto; la utilización de metáforas de origen visual continua con la referencia analógica de lo visual establecida en la civilización occidental desde sus orígenes y utilizada por la filosofía y las ciencias puras en donde toda descripción hace un llamado a los poderes de la visualización. En el plano literario la imagen visual permite rendir cuentas de lo real y lo conceptual dando un sesgo con el esquema y la figura; de esta manera, la actividad *iconotextual* que intenta reconciliar lo visible y lo entendible implica un proceso de creación por el cual se movilizan cualidades fundamentales del ser humano como es su percepción, su imaginación, su memoria, su intelecto, su instinto y sus intuiciones.

Se dice que una imagen dice más que mil palabras. De la misma manera, una imagen, una imagen mental creada por palabras, puede activar más significados diciendo poco que párrafos enteros de signos verbales que no aciertan a tocar nuestra experiencia o nuestros sentidos. Con la imagen pictórica funcionando como una metáfora, respondemos, consciente o inconscientemente, de muchas maneras y podemos entender y sentir más directamente las cosas y cómo esas cosas llevan un tipo de sugerencias que envuelven emociones más complejas. Los poetas siempre han sido conscientes del uso de imágenes metafóricas para irradiar significado y en este estudio pudimos comprobar como los

escritores introducen una dimensión poética en sus obras haciéndolas más coloridas y vivaces pero también certeras y precisas

Bibliografía general.

Abel, Elizabeth (1980). "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix" *Critical Inquiry* Univ. Of Chicago Press, No 1

Áfrical Vidal Claramonte, Ma Carmen (1992). *Arte y literatura*, Madrid. Palas Atenea

Alpers, Svetlana (1960). "Ekphrasis and Aesthetics Attitudes in Vasari's Lives". *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, No 23

- (1972). "Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History". *New Literary History* No 3
- (1976). "Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation", *New Literary History*, V:VIII, No 1, p 16
- (1983) *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* Chicago, University of Chicago Press

Aristóteles: *Poética* Madrid. Gredos. 1974.

Arnheim, Rudolph (1971) *Pensamiento visual*, Buenos Aires, Edit. Universitaria de Buenos Aires.

- (1980 a). *Hacia una psicología del arte*. Madrid, Alianza
- (1980 b). "Dynamics and Invariants". en Jonh Fisher. *Perceiving Artworks*. Temple University Press. U.S.A. Cap 9. p 177
- (1989) *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Alianza, Madrid

Bal, Mieke (1988), "Visual Poetics. Introduction", *Style*, Vol 22, no 2

Bann, Stephen (1989), *The True View: On Visual Representation and the Western Tradition* Cambridge. Cambridge University Press.

Bank Pedersen, Cristian. (1999) "Les traits de Diderot: la critique d'art en tableau". *Poétique*. No 120

- Barlow Horace. Blakemore Colin. Weston-Smith Miranda (eds) (1990). *Imagen y conocimiento* Barcelona. Crítica. 1994
- Barthes. Roland (1957). *Mythologies*. Paris. Seuil
- (1982) (comp) *Littérature et réalité* Paris Seuil
 - (1984) "L'effet du réel" en *Le bruissement de la langue* Paris. Seuil. p 167-174
 - (1996) (comp) *Análisis estructural del relato*. México. Ediciones Coyoacán
- Baudelaire. Ch "Exposition Universelle 1855: Eugène Delacroix" *Ouvres Completes*. Paris. du Seuil. 1968. p 367-370
- Bauer. Herman (1980). *Historiografía del arte*. Madrid. Taurus
- Baxandall. Michael (1989). *Patrones de intención* Madrid Blume
- Beardsley. Monroe C "The Role of Psychological Explanation in Aesthetics" en John Fisher. (1980). *Perceiving Artworks*. Cap 10
- Beckett. Samuel (n d) *Proust*. New York. p 57-67
- Benton Michael (1992). "Anyone for Ekphrasis?". *British Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 37. No 4
- Berenson. B (1956) *Estética e historia en las artes visuales* México, F.C.E
- Beristáin. Helena. (1985). *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa
- Bertho, Sophie (1996). "Ruskin contre Sainte-Beuve: le tableau dans l'esthétique proustienne". *Littérature* No 103
- Blank et al (1984) *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Amsterdam. Elsevier
- Bobes Naves. Ma Del Carmen (1985). *Teoría general de la novela*. Madrid. Gredos
- Bornay. Erika (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid. Cátedra
- Bousy. Christian (1996). "L'Emblème au siècle d'or ou la métaphore oubliée", en Montserrat Prudon. *Peinture et écriture*. Paris. Edit De la Différence
- Bowie. Malcolm (1998). *Proust entre las estrellas* Madrid. Alianza

- Bozal. Valeriano (1970). *El Lenguaje artístico*. Madrid. Península
- (1987). *Mimesis. las imágenes y las cosas*. Madrid. Visor
- Brecht. Bertolt (1948). “The Caucasian Chalk Circle”. *Parables for the Theatre*. Eds E Bentley y Maja Apelman. New York. p 106
- Brooks. Peter (1993). *Body Work*. Cambridge. Harvard University Press
- Brunel. Pierre (1988) *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris. du Rocher
- Bryson. Norman (1983). *Visión y pintura*. Madrid. Alianza. 1991
- (1988). “Intertextuality and Visual Poetics”. *Style*, Vol 22. No 2
- Calvino. Italo (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid. Siruela
- Camero Pérez. Carmen (1993) *Literatura-imagen*. Salamanca. Universidad de Sevilla
- Camón Aznar. José. (1977). *Pintura moderna*. Madrid. Plaza&Janés. p 79
- Carter. E (1958). *The Idea of Decadence in French Literature*. Toronto. Toronto University Press
- Carrere. Alberto (2000). *Retórica de la imagen*. Madrid. Cátedra
- Carrier. David (1987). “Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing”, *British Journal of Aesthetics*, Vol 27, no 1
- Castagnino. Raúl H. (1987), *El Análisis literario*. El Ateneo. Buenos Aires
- Cirlot. Juan-Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona. Labor
- Citati. Pietro (1998). *La paloma apuñalada*. Colombia. Edit. Norma
- Clüver. Claus (1989). “On Intersemiotic Transposition”. *Poetics Today*. Vol 10. No 1
- (1994). “Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non- Verbal Texts”. *Interarts Poetics*. Amsterdam. Rodopi. P 21
- Constable J. *Various Subjects of Landscape*. 1832
- Cuenca. María Josep (2000). *Comentario de textos. los mecanismos referenciales*. Madrid. Arco/Libros S L. No 12

- Chatman S (1978). *Story and Discourse* Narrative Structure in Fiction and Film Ithaca, Cornell University Press
- Chávez. José Ricardo (1997). *Las hijas de la Cibeles*. México. U N A M
- Chernowitz. Maurice E (1945). *Proust and Painting*. New York International University Press
- Debray-Genette. Raymond. (1976) "Thème figure. épisode. genèse des aubepines". *Poétique*. No 25
- (1982). "Traversées de l'espace descriptif". *Poétique*. No 51
- Delas. Daniel y Jacques Filliolet (1973) *Linguística y poética*. Argentina, Hachette
- Deleuze. Gilles (1970). *Proust y los signos*. Barcelona. Anagrama
- Dijkstra. Bram (1994). *Idolos de perversidad*. Madrid. Debate
- Dolezel. Lubomir (1990). "Thématique de la solitude: Robinson Crusoe et Des Esseintes". Paris. *Communications*. No 47
- Dorra. Henry (1994). *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, E U A. California Press
- Dorfles. Gillo (1965) "El papel desempeñado por el movimiento en nuestros hábitos visuales y en la creación artística" en Kepes. Gyorgy (comp.) *El movimiento su esencia y su estética*, México. Edit Novaro
- Du Bos. L'abbé: *Reflexions critiques sur la poesie et la peinture*. Paris, 1719.
- Earl. Miner (1976). "That Literature is a Kind of Knowlwdge". *Critical Inquiry*. No 2
- Eco. Umberto (1970). "Semiologia de los mensajes visuales". *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires. Ediciones Buenos Aires. serie comunicaciones. 1982
- (1980). *Tratado de semiótica general*. Lumen. Madrid
- Egido. Teófanos (1991). *Las claves de la Reforma y la Contrareforma 1517-1648*. Madrid. Planeta
- Elkins. James (1996) "What Do We Want Pictures to Be? Reply to Mieke Bal". *Critical Inquiry*. Vol 22. No 3

- Fabrizi Paolo (2000) *El Giro semiótico*. Barcelona. Gedisa
- Fernández Polanco Aurora (1989). "Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau". *Historia* 16. No 46. p 44
- Fernie Eric (1995). *Art History and its Methods*. London. Phaidon
- Fischer Ernst (1973). *La Necesidad del arte*. Barcelona. Península
- Fisher John (1988). "Entitling". *Critical Inquiry*. No 11. p 286-298
- Flanagan George A (1961). *Cómo entender el arte moderno*. Buenos Aires. Nova
- Flaubert. Gustave *Obras maestras*. Barcelona. Credsá, 1972
- Fort Bernadette (1996) "Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's *Coresus and Callirhoe*" *Icons-Texts- Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Peter Wagner (comp) New York. Walter de Gruyter. Vol 6
- Francastel Pierre (1988) *La Realidad figurativa I*. Barcelona Paidós
- Frank Joseph (1972) "La forme spatiale dans la littérature moderne" *Poétique*. No 10
- Freedberg S J (1970). *Painting in Italy. 1500-1600*, England. Harmondsworth
- Foucault. Michel (1973). *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York. Random House. p 9
- Fowler R. (ed) (1996) *Essays on Style and Language*. Londres. Routledge and Kegan Paul
- Fried Michael (1987) *Realism. Writing. Desfiguration. On Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago. University of Chicago Press
- Gali Neus (1999) *Poesía silenciosa. pintura que habla*. Barcelona. El Acentilado
- Gallego Julián (1988). *Diego Velázquez*. Barcelona, Anthropos
- García Berrio Antonio (1989). *Teoría de la literatura*. Cátedra. Madrid
- ~ y Hernández M T (1988a). *Un pictura poesis poética del arte visual*. Madrid. Tecnos.
- García Jiménez (1995). *La Imagen narrativa*. Madrid. Paraninfo
- García Yebra Valentin (1997). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid. Gredos

- Gelley, Alexander. (1979). "The Represented World: Toward a Phenomenological Theory of Description in the Novel" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 37 No 4
- Gemz Claire Herbert (1971). *La vida oculta del cuadro*. Barcelona. L E D A
- Genette, Gérard. (1972). "Métonymie chez Proust". *Figures III*. Paris. du Seuil
- (1982). *Palimpsestes*. Paris. Seuil
 - (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid. Cátedra
- Gilman, Ernest B. (1989). "Interar Studies and the Imperialism of Language". *Poetics Today*. 10.1
- Ginzburg, Carlo. (1995). "Inter/disciplinarity. Vetoes and Compatibilities". *Art Bulletin*. Vol. LXXVII. No 4
- González Ochoa, César. (1997). *Apuntes acerca de la representación*. IIFL. U N A M.
- Gombrich, E H. (1999). *Arte e ilusión*, Madrid. Debate
- (1987). *La Imagen y el ojo*. Madrid. Alianza
- Goodman, Nelson. (1968). *Lenguajes del arte*, Barcelona. Seix Barral. 1976
- (1981). "Twisted tales" en W J T. Mitchell. *On Narrative*. Chicago. University of Chicago Press. p 99-115
- Grabar, Oleg. (1972). "History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts". *New Literary History*. V 1. No 3
- Greimas, A J y J Courtés. (1979). *sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris. Hachette
- Grojnowski, Daniel. (1978). "A Rebours de. le nom. le référent. le moi. l'histoire. dans le roman de J K. Huysmans". *Littérature*
- Guillén, Claudio. (1988). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona. Crítica.
- Hamburguer, K. (1957). *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart. E. Klett (vers. francesa. Paris. Seuil. 1986)
- Hamon, Philippe. (1972). "Qu'est-ce qu'une description?". *Poétique*. No 12

- (1993). *Du descriptif*. Paris Hachette
- Hatzfeld. Helmut A (1952) *Literature Through Art*. Univ. Of North Carolina. E.U.A
- Heffernan. James A W (1991) "Ekphrasis and Representation". *New Literary History*. Vol 22. No 2
- (1993) *Museum of Words*. Chicago The University of Chicago Press
- Hegel. G W F (1817-20) *Lecciones de estética*. Buenos Aires. Siglo XX. 1986
- Hernández. M T (1994) "La Crítica Literaria y la Crítica de las Artes Plásticas". *Teoría de la crítica literaria*. Madrid. Edit. Trotta. pp 455-475
- Hernández Guerrero. J A (ed) (1991) *Teoría del arte y teoría de la literatura*. Cádiz. Universidad de Cádiz
- Herra, Rafael Angel (1988). *Lo monstruoso y lo bello*. Costa Rica. Editorial de la Universidad de Costa Rica
- Hinterhäuser. Hans (1980) *Fin de siglo. figuras y mitos*. Madrid, Taurus
- Hopkins Winner. Viola (1970). *Henry James and the Visual Arts*. E.U.A. Virginia. p 1-2
- Hollander. John (1988). "The Poetics of Ekphrasis". *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*. Vol 4. No 1
- Holly. Michael Ann (1996). *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. New York. Cornell University Press
- Horacio. *Obras completas*. México. Editora Nacional. 1967.
- Iser. Wolfgang (1978). *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, E.U.A. Baltimore. p 21
- Jakobson. Roman (1959). "On linguistic Aspects of Translation" in *Selected Writings*. Vol 2. *Word and Language*. p 260-66 (the Hague: Mouton. 1988)
- Jofré. Manuel (1990). *Teoría literaria y semiótica*. Chile. Edit. Universitaria
- Kibédi Varga. A (1988) "Stories told by pictures". *Style*. No. 2. p 204

- (1989). "Criteria for Describing Word-and-Visual Relations" *Poetics Today*. Vol 10, No 1

Krieger, Murray (1967). *The Play and Place of Criticism*. Baltimore. The John Hopkins Press

Kristeva, Julia (1994). *Le temps sensible Proust et la expérience littéraire*. Paris Gallimard

Kristeva, Julia y Sallenave, Danièle (1996). "L'expérience littéraire est-elle encore possible?", *L Infini*. No 53

Lafuente Ferrari, Enrique (1960) *Velázquez*. Génova Skira P 85-86

Lee, R W (1982). "*Ut pictura poesis*". Madrid. Cátedra

Lessing, G E: *Laoconte*, Traducción de E Barjau. Madrid Editora Nacional 1984

Levin, Harry (1974). *El Realismo francés*. Barcelona Laia

Litvak, Lily (1979), *Erotismo: fin de siglo*. Barcelona Antoni Bosch

- (1986) *El sendero del tigre exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid Taurus

López Chuhurra, Osvaldo (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona Labor

Louvel, Liliane (1998) *L oeil du texte*. Toulouse Presses Universitaires du Mirail

Lucie-Smith, Edward (1994). *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona. Destino

Maingueneau, Dominique (1993). *Eléments de Linguistique pour le texte littéraire*. Paris Dunod

Mallarmé, Stéphane (1979), *Poesía completa*. (edición bilingüe) Barcelona Libros Río Nuevo. p 116

Maragoni, Matteo (1962) *Cómo se mira una obra de arte*. Madrid Espasa-Calpe

Markiewicz, Henryk (1987), "Ut Pictura Poesis - A History of the Topos and the Problem", *New Literary History* Vol 18 No 3

- Marín, Louis (1970). "La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin". *El análisis de las imágenes*. Buenos Aires. Ediciones Buenos Aires serie comunicaciones 1982
- Martinet, André (1981). "¿Qué debe entenderse por connotación?". *Acta poética*. No 3. U N A M pp 147-161
- Mavrakis, Annie (1993-94). "Les leçons de la peinture. Proust et l'ut pictura poesis". *Poétique*. Vol 3. pp 171-184
- (1998). "Le roman du peintre". *Poétique*. No 116. pp 425-445
- Melville, Stephen y Reading, Bill (1995). "Introduction". *Vision and Textuality*. Durham. Duke University Press
- Metz, Christian. (1982). "Más allá de la analogía: la imagen". *Análisis de las imágenes* Buenos Aires. Ediciones Buenos Aires
- Minazzoli, Agnès (1990). *La première ombre: réflexion sur le miroir et la pensée*. Paris. Minuit
- Mitchell, W. J. T. (1980). "Spatial Form in Literature". *Critical Inquiry*. p 542
- (1986). *Iconology*. E U A. The University of Chicago
 - (1989). "Space, Ideology, and Literary Representation". *Poetics Today*. Vol 10 No 1
 - (1994). *Picture Theory*. E U A. The University of Chicago
- Molino, Jean (1992). "Logiques de la description". *Poétique*, No 91.
- Montandon, Alain (1990). *Iconotextes*. Paris. Ophrys
- Mukarovsky, Jan (1970). "Littérature et sémiologie". *Poétique* No 3
- Nelson, Robert (edit) (1993). *Critical Terms for Art History*. Chicago. The University of Chicago Press
- Nerlich, Michael (1990). "qu'est-ce qu'un iconotexte?". Alain Montandon. *Iconotextes*. Paris. Ophrys

- Pächt, Otto (1993). *Historia del arte y metodología*. Madrid. Alianza
- Pagés, Alain. (1993). *Le naturalisme*. Paris. P U F
- Painter, G D (1959). *Marcel Proust I y II*. Madrid Alianza. 1972
- Panofsky, E (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid. Alianza
- Park, Roy (1969) "Ut Pictura Poesis: The Nineteenth-Century Aftermath". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. No 28-2
- Passmore, John (1972). "History of Art and History of Literature: A Commentary. *New Literary History*. Vol 3-1
- Peirce, Ch. (1965). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, edited by Ch Hartshorne and P Weiss. Cambridge, Mass. vol 2
- Pérez Carreño, Francisca. (1987). "Los placeres del parecido". *La balsa de la Medusa*. No 4
- (1991) "La imagen en el texto". *La balsa de la Medusa*. No 19-20
 - (1992), "El qué y el cómo: la representación visual en E H Gombrich". *La balsa de la Medusa*. No 23
- Pimentel, Luz Aurora (1993-1994). "Los Avatares de Salomé". *Anuario de letras modernas*, Vol 6. FFyL. U N A M
- _ (1998). *El Relato en perspectiva*. México. Siglo XXI
 - _ (2001) *El espacio en la ficción – ficciones espaciales: modos de representación del espacio en los textos narrativos-* México. Siglo XXI
- Poulet, F (1963). *L'espace proustien*. Paris Gallimard
- Pouillon, J (1970), *Tiempo y novela*, Buenos Aires. Paidós
- Praz, Mario (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid. Taurus
- Preminger, Alex y Brogan, T V F. (co-edit) (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey. Princeton University Press

- Proust, Marcel (*Contre Saint-Beuve*). Paris. Gallimard. 1954
- *Essais et articles*. Gallimard. 1971
- Rastier, François (1992). ‘La Généalogie d Aphrodite: réalisme et représentation artistique’ *Littérature*. No 87
- Recht, Roland (Comp.) (1998). *Le texte de l oeuvre d art la description*. Strasbourg. Presses Universitaires de Strasbourg
- Rencé, Dominique (1978). *La littérature française du siècle XIX*. Paris. Presses Universitaires de France
- Revue d'histoire littéraire de la France*. (1980) ‘littérature et peinture en France 1830-1900’. Pomeau, René (comp). Paris. L. Armand Colin. No 6
- Reyes, Graciela (1984). *Polifonía textual*. Madrid. Gredos
- Richard, Jean-Pierre (1974). *Proust et le monde sensible*. Paris. du Seuil
- Riffaterre, Michael (1979), *La production du texte*. Paris. Seuil
- _ (1994) ‘L’illusion d’ekphrasis’. *La pensée de l image, signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes. Presses Universitaires de Vincennes. Col l’imaginaire du texte
- Rosaco, Jean (1976). ‘Aux sources de la Vivonne’. *Poétique*. No 25
- Ruskin: *Modern Painters*. 1842-60. sección V. Cap I
- Schapiro, Meyer (1999). *Estilo artista y sociedad*. Madrid. Tecnos
- Scharf, Aaron (1979). *Art and Photography*. E U A . Kingsport Press
- Schefer, Jean-Louis (1970), ‘Note sur les systèmes représentatifs’. *Tel Quel*. No 41
- Schlegel, Friedrich: (1804) *Gemaeldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden*. II Nachtrag
- Schöler, Luis Alonso *El estilo literario. arte y artesanía*. Bilbao Mensajero. s/f
- Schlosser, J (1924). *La Literatura artística*. Madrid. Cátedra. 1993

- Shir. Jay (1978) "Symbolism and Autosymbolism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. No 37-1.
- Schrader. Ludwig (1975) *Sensación y sinestesia*, Madrid, Gredos.
- Scott. Grant F (1994). *The Sculpted Word*, London. University Press of New England.
- Seiberling. Grace (1981), *Monet's Series*. London. Garland Publish.
- Serrullaz, Maurice (1992) *El Impresionismo*, México. Ediciones Cruz
- Sholes. Robert (1977). "Toward a Semiotics of Literature". *Critical Inquiry*. Vol 4 No 1
- Slama. Béatrice (1991). "ou vont les sexes? Figures romanesques et fantasmes fin de siècle", *Europe*. No 69.
- Smith, Mack (1995), *Literary Realism and Ekphrastic Tradition*. U S A. The Pennsylvania University Press
- Snyder, Joel (1980), "Picture Vision", *Critical Inquiry*, No 1.
- Spolsky. Ellen. (1996). "Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures", *Poetics Today* Vol 17, No 2
- Solana Díez, Guillermo (edit) (1994), *Denis Diderot: escritos sobre arte* Madrid, Siruela
- Souriau Étienne (1947), *La correspondencia de las artes*, México, F C E . 1986.
- Starobinsky. Jean. (1974). "Jalones para una historia del concepto de imaginación". *La relación crítica*, Madrid. Taurus.
- Steiner Wendy (1989), "The Causes of Effect: Edith Wharton and the Economics of Ekphrasis", *Poetics Today*, No 2
- Stuckey. Charles (1985). *Monet a Retrospective*. New York. Park Lane
- Tadié, Jean-Ives (1970), *Introduction a la vie littéraire du XIXe siècle*, Paris. Bordas
- (1983) *Proust*, Paris, Belfond
- Todorov. Tzvetan (1974). *Análisis estructural del relato*. Comunicaciones, 8. Buenos Aires Tiempo Contemporáneo
- (1979) (comp). *Sémantique de la poésie*. Paris. du Seuil

- (1993). *Teorías del símbolo*. Caracas Monte Avila
- Ullman. Stephen (1957). *Style in the French Novel*. Cambridge. Cambridge University Press
- (1977). *Lenguaje y estilo*. Madrid. Aguilar
- Valéry, Paul (1942), *Manvaises pensées et autres*. Paris. Gallimard
pp.32-33
- Vasari, Giorgio. *Lives of the Artists*. England, Penguin Books. 1968. p 272-274
- Verneaux. R (1989), *Historia de la filosofía contemporánea*. Barcelona. Herder
- Vernière, Paul (1971). “Proust et les deux Mémoires”. (Marcel Proust), *Revue de histoire littéraire de la France*. Paris, A Colin edit. No 5-6, p 937
- Vouilloux. Bernard (1986). ‘Le tableau: description et peinture’. *Poétique*. No 65
- (1989). “La description du tableau: la peinture et l’innommable”. *Littérature* No 73
- (1992). “Le texte et l’image. Où commence et où finit une interdiscipline”, *Littérature*, No 87
- (1994). *La Peinture dans le texte: XVIII-XX siècles*. Paris. CNRS
- (1995). “Un fantôme d’apparition”, *Poétique*. No.103
- Wagner, Peter (comp) (1996) *Icons-Texts- Iconotexts Essays on Ekphrasis and Intermediality*, New York. Walter de Gruyter. Vol 6
- Warner. Malcolm (1979) *Portrait Painting*, New York. Phaidon Press
- Wellek, René (1974). *Teoría de la literatura*. Madrid. Gredos
- Wolf. Bryan (1990). “Confessions of a Closet Ekphrastic. Literature. Painting and Other Unnatural Relations” *Yale Journal of Criticism* No 3
- Yacobi. Tamar (1995). “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”. *Poetics Today*. Vol 16
- Zeri. Federico (1989). *Detrás de la imagen conversaciones sobre el arte de leer el arte*. Madrid. Tusquets

Zoran, Gabriel (1984) "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today*. Vol 5: 2

Bibliografía Literaria.

Huysmans K J (1884). *À Rebours*. Paris Gallimard. 1977 / Huysmans K J., *A Contrapelo*, Madrid. Cátedra. 1984

James Henry (1880). *Daisy Miller*. U S A. Airmont Publish. 1969 / James, Henry *Daisy Miller*. Madrid, Unidad Editorial. S A. 1998

Proust, Marcel (1909-10). *À la recherche du temps perdu I*, Paris. Gallimard (Bibl. De la Pléiade), 1987-1989 / Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido I*. Madrid. Alianza. 1975

Flaubert, Gustave (1876). "Hérodias". (Trois Contes), *Oeuvres*. Paris Gallimard. 1952. pp 675-676