

Aperturas

Artes, Letras y Cultura

**INTERRELACIONES
ENTRE LITERATURA Y ARTES**

**AMÉRICA Y EUROPA EN LAS ÉPOCAS
MODERNA Y CONTEMPORÁNEA**

Compiladora

Ana Lía Gabrieloni

Ana Lía Gabrieloni, Laura Catelli, Tadeo Pablo Stein,
Daniela Evangelina Chazarreta, Silvia Inés Tomas,
Lucrecia Radyk y James Heffernan



**EDITORIAL
UNRN**

Índice

- 9 | **Introducción**
Ana Lía Gabrieloni
- 21 | Capítulo 1
Usos de la écfrasis en la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) de Felipe Guaman Poma de Ayala
Laura Catelli
- 55 | Capítulo 2
Nuestra Señora de Guadalupe: las reglas del arte y la écfrasis sagrada (1648-1680)
Tadeo Pablo Stein
- 77 | Capítulo 3
***Ut pictura poesis* y modernismo hispanoamericano. Tres ejemplos**
Daniela Evangelina Chazarreta
- 101 | Capítulo 4
Imaginario moderno en torno al color. Apropiaciones desde la crítica de arte en la Argentina a inicios del siglo xx
Silvia Inés Tomas
- 127 | Capítulo 5
Textos e imágenes en la ficción modernista: la representación en cuestión
Lucrecia Radyk
- 157 | Capítulo 6
El museo ideal, real e imaginario de la écfrasis
Ana Lía Gabrieloni
- 177 | **Epílogo**
James A. W. Hefferman
- 199 | **Acerca de los autores**

Introducción

Ana Lía Gabrieloni

Interrelaciones entre literatura y artes reúne seis ensayos inéditos sobre las transposiciones e intercambios entre las palabras y las imágenes desde la época Moderna hasta nuestros días. Los autores de los trabajos aquí reunidos hemos privilegiado arribar a conclusiones en alguna medida originales sobre las motivaciones y las consecuencias observables en cruces clásicos, así como menos conocidos, olvidados o ignorados, entre la literatura y las artes visuales. No debemos olvidar que la tradición de estudios en la que este volumen se inscribe reconoce en la génesis de dichos cruces a la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de uno de los grandes primeros poemas épicos de la Antigüedad, *La Ilíada* de Homero. Así como que la sociedad contemporánea, saturada de intermedialidad, encuentra en ese recurso que la retórica clásica definió con el concepto de *ekphrasis*, una categoría con la cual encuadrar y comprender el inabarcable flujo de textos e imágenes que la atraviesa. Frente a una tradición de intercambios tan vasta y venerable como la de los estudios dedicados a recrearla y examinarla desde, al menos, principios del siglo pasado (véase «Ut pictura poesis» de W. G. Howard, 1909), estos capítulos responden a la consideración que exige –por un lado– el contexto del surgimiento, la recepción y apreciación de las filiaciones interartísticas abordadas, así como –por el otro lado– la intertextualidad donde se enlazan los trabajos de los mayores especialistas sobre las últimas. Así pues, intentamos dar lugar a una revelación, a partir del diálogo que las imágenes mantienen desde siempre con los textos y viceversa; así como producir un reflejo esclarecedor en función de la integración selectiva y crítica de la bibliografía canónica sobre los temas aquí tratados, gran parte de la cual permanece desconocida debido a una radical escasez de traducciones.

De hecho, el epílogo de este volumen ofrece una versión inédita en castellano de uno de los trabajos de James A. W. Heffernan, profesor emérito del Dartmouth College, a quien –sin lugar a dudas– están asociados los aportes seminales al campo anglosajón de los estudios sobre las relaciones entre la literatura y el arte, más allá de su ya canónica definición de la *écfrasis* como «la representación verbal de una representación visual» (1993). Es necesario decirlo antes de continuar con esta introducción, los seis ensayos que preceden aquí al de Heffernan mantienen una deuda imponderable con dichos aportes.

En el primero de los capítulos, Laura Catelli revé las relaciones entre poder, relatos y visualidad en el espacio colonial hacia fines del siglo XVI y

principios del xvii, tal como es posible interpretarlas en la obra *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) de Felipe Guaman Poma de Ayala. A través de un pormenorizado análisis de los textos en castellano y quechua que, junto con los dibujos del mismo autor, conforman una pródiga secuencia ecfrástica, Catelli distingue e interpreta significativas alteraciones suscitadas por las ricas tradiciones orales y visuales incaicas en el seno de la tradición cristiana europea, como cuando –según destaca en su estudio– la *Nueva corónica* recontextualiza el nacimiento de Jesucristo durante el reinado del segundo Inca, Sinche Roca Inga. El hecho de que Guaman Poma se sirviera de medios proporcionados por el poder colonial dominante, la escritura y el libro, para reunir una visualidad verbal y gráfica donde el relato bíblico oficial entra en crisis por la intervención del imaginario indígena refleja –según Catelli– tensiones de vital importancia en el mundo colonial, que exigen trascender las funciones meramente retóricas o estéticas de las écfrases presentes en la obra estudiada, a fines de profundizar en sus proyecciones ideológicas manifiestas. Así circunscriptas, las écfrases de las secuencias seleccionadas devienen «artefectos policulturales» que reclaman ser analizadas como «prácticas discursivas situadas» en un preciso contexto.

Es interesante comprobar cómo todo lo anterior conlleva reflexiones –trascendentes del examen de los textos y las imágenes de Guaman Poma en tiempo y espacio– mas evocativas de ciertas polémicas en el ámbito de los actuales estudios coloniales, sobre los que Catelli formula consideraciones prácticas a partir de un par de conceptos de Walter Mignolo y Mary Louise Pratt. Se advierte entonces que, en el tratamiento de las composiciones ecfrásticas de la *Nueva corónica*, existe una tensión entre oralidad, escritura y visualidad que se consume sobre un soporte de cuño imperialista (el libro) y mediante el uso combinado de relatos y símbolos incaicos y europeos, irrupciones semejantes a «señales» de lo que Mignolo llama «desprendimiento». En consecuencia, es factible pensar que la écfrasis podría revelar –en el caso de la *Nueva corónica*– lo que Pratt describe como «zonas de contacto»; con los términos de Catelli: «un sustrato de significación [en el que] la obra muestra formas del ejercicio del poder en el plano de los relatos y las creencias, pero a partir de los sistemas de representación que los crean y los sostienen».

En suma, al situar las originales manifestaciones ecfrásticas de la obra de Guaman Poma en su marco histórico específico, este capítulo aporta conocimientos sobre el prolífico acervo ecfrástico de la época Moderna, a la vez que renueva aspectos metodológicos del estudio de la écfrasis, del colonialismo y, en particular, de la primera en tanto estrategia *descolonizadora* frente a España. Sin duda alguna, la revisión de la écfrasis en términos inéditos respecto de los que propone la historia de la literatura y de las ideas europeas permite asimilarla al insondable horizonte del

enfrentamiento intercultural durante la conquista colonial en América, para observarla en un marco espacio-temporal poco transitado por los estudios sobre el género.

Asimismo inédito es el origen de la imagen a la que refieren los textos en prosa y en verso que Tadeo Stein recupera y analiza en el segundo capítulo, titulado «Nuestra Señora de Guadalupe: las reglas del arte y la ékfrasis sagrada (1648-1680)». Sabida es la génesis milagrosa de la Virgen Nuestra Señora de Guadalupe estampada sobre la manta de Juan Diego casi un siglo y medio antes de que el sacerdote realmontense Francisco de Siles convocara, en 1665, a grandes maestros de la pintura de Nueva España para contribuir al expediente que ansiaba formalizar ante el Vaticano sobre sus apariciones. De los tratados guadalupanos de Luis Becerra Tanco (1666) y Miguel Cabrera (1756), Stein extrae un conjunto de argumentaciones que estaban destinadas a justificar o, directamente, refutar las imperfecciones formales con que la divina imagen inquietaba a quienes esperaban ver plasmado en ella el programa de la pintura humanista, regido por la perspectiva y la contemplación de las justas proporciones. Mas la Virgen se veía ejecutada según la *maniera greca*, que Giorgio Vasari observaba en los íconos bizantinos por contraste con la “modernidad” propia de la pintura renacentista. La simplicidad de la ejecución sobre el rústico manto dio así lugar a una discusión que, según Stein, al mismo tiempo que buscaba resguardar el origen aquerótico de la pintura de la Guadalupe, asumía la defensa de la naturaleza inmaculada de la Madre de Cristo, intentando superar la adversidad que el medio pictórico interponía a la representación visual de dicha condición. En la rigurosa recreación de momentos clave de esa discusión, Stein considera las apreciaciones del maestro de Velázquez, Francisco Pacheco –cuyo tratado *El arte de la pintura* gozó durante el Barroco español de una autoridad comparable a la del tratado *De pictura* de Leon Battista Alberti durante el Renacimiento italiano–, así como las representaciones alusivas a la Virgen de Guadalupe en los poemas *Primavera indiana*, de Carlos de Singüenza y Góngora, y *La octava maravilla* y *Sin segundo milagro de México*, de Francisco Castro, aparecidos en la segunda mitad del siglo XVII. Se llega así a recuperar las relaciones que estas descripciones eckfrásticas mantienen con la tan prodigiosa como controvertida pintura, destacando asimismo aquellas más vastas, con la cultura americana y, en particular, con un texto en prosa que se había adelantado a proporcionar una descripción de la imagen de la Virgen. Todas estas relaciones son indicativas, concluye Stein, de la medida en que la tradición clásica europea recaía sobre los modos de representación visuales y verbales en territorio colonial, en función de intereses que trascendían el dogma religioso y la estética renacentista para consolidar políticas de expansión imperialista. ¿Pero qué hacer entonces con el retrato de una aparición milagrosa debido a un sencillo indígena

sin la debida autorización para reproducir imágenes del culto católico, según había reglamentado el Concilio de Trento? El estudio transpuesto en el segundo capítulo de este volumen demuestra que la visión de la Virgen estaba subordinada a la visión de la pintura consolidada en el *Quattrocento* y que las composiciones efrásticas correlativas –en verso y en prosa– participaron de un discurso donde la estética y la religión acuden juntas para de inmediato hacerle lugar al poder colonial, afianzándolo en América.

El título del tercer capítulo, escrito por Daniela Chazarreta, evoca la doctrina horaciana en la que las relaciones entre la literatura y la pintura han venido enmarcándose desde el Renacimiento hasta nuestros días: «*Ut pictura poesis* y Modernismo hispanoamericano. Tres ejemplos». Dicha evocación sitúa en un primer plano el fondo historiográfico y conceptual clásico sobre el que las éfrases estudiadas en los capítulos anteriores se manifestaron portando singularidad en ese territorio de crudas tensiones que fue América durante el siglo XVII. Los tres ejemplos donde la autora se detiene a identificar aquí los métodos y los fines que alientan el diálogo interartístico e intercultural de la literatura hispanoamericana decimonónica comprenden la sección «En Chile» de *Azul...* de Rubén Darío, el conjunto de poemas intitulado «Mi museo ideal» que Julián del Casal reúne en *Nieve* y «El puente de Brooklyn», una crónica de José Martí. Del Modernismo hispanoamericano emanan con naturalidad nombres de poetas franceses decimonónicos, mas en estos tres ejemplos, ellos coexisten con los nombres de obras, movimientos y artistas asociados a radicales innovaciones plásticas, irrefutables anticipos de las vanguardias de principios del siglo XX. Chazarreta nos guía a través de la prosa poética y de los versos de estos tres escritores paradigmáticos del período abordado, reconstruyendo los itinerarios transculturales de esas aventuras entre la contemplación y la acción, que le significaron a Darío y Martí los viajes y, a Casal, el intercambio epistolar. El interrogante sobre las causas que motivaron esos otros itinerarios que los mismos escritores emprendieron, a través del lenguaje poético y del lenguaje icónico, supera en medida oportuna la explicación por la vía de las influencias del esteticismo francés. Si bien Chazarreta no deja de considerar la suma importancia de tales influencias, aportando a su análisis el contexto que el Modernismo hispanoamericano exige con verdadera obcecación, en su estudio explora los motivos inmanentes a ese proceso de estetización y traducción que rige a las composiciones efrásticas –para decirlo con un término del siglo XIX, *transposiciones*– seleccionadas. En consecuencia, atendiendo a las causas y las consecuencias confluyentes en el despertar de la Modernidad en la América finisecular, el tercer capítulo recupera los experimentos formales que Darío, Martí y del Casal desarrollaron con la mirada puesta en el «trémulo mundo de contactos para acceder a los bienes simbólicos europeos tan deseados», atendiendo a las estrategias

con que esos mismos autores buscaron salvar a la poesía de sucumbir en una sociedad cada vez más filisteo. Se destaca así el hecho de que hallaran en la visualidad pura del *art pour l'art* un bastión de resistencia desde donde explotar el fértil «intertexto pictórico» del impresionismo y el simbolismo.

A lo largo de este tercer capítulo, Chazarreta nos hace pensar en todo lo anterior, a la vez que revela cómo las devotas filiaciones celebradas entre la literatura y la pintura no siempre se correspondieron con simétricos reconocimientos mutuos entre los escritores y los artistas: la negativa de Gustave Moreau a enviarle su retrato a Julián del Casal abriga reminiscencias de la sostenida displicencia de Eugène Delacroix hacia Charles Baudelaire. Por otra parte, a lo largo de sus tres secciones, cada una de ellas destinadas a una manifestación en particular de la escritura efrástica, este estudio identifica dos funciones delegadas a esta última, por las que las transposiciones pictoricistas devienen custodia, por un lado de los materiales visuales de la literatura y, por el otro, de la singularidad de la voz del poeta modernista hispanoamericano que se reconoce a sí mismo como heredero natural de la tradición cultural europea, a la cual asimila con avidez, no obstante experimenta en alguna medida foránea.

Esa cierta condición de ajenidad, la distancia que la ajenidad instaaura, fue precisamente lo que estimuló los imaginarios explorados por Silvia Tomas en el cuarto capítulo, donde la glosa detallada de las ideas estéticas europeas transpuestas en la crítica de arte argentina a inicios del siglo xx conlleva la reflexión insoslayable sobre ese elemento al que Baudelaire, responsable de una porción sustancial de dichas ideas, reservaba la identidad del arte moderno, el color. Desde la perspectiva de la historia de las ideas—en tanto el color es un *hecho de cultura*—, Tomas parte de tesis seminales de Michel Pastoreau, John Gage y Max Imdahl para llegar a superar las conclusiones hoy en día indiscutidas sobre la injerencia en la Argentina de las ideas sobre el arte y el color que circulaban en la Francia decimonónica. Tomas se sirve de esa zona fronteriza donde todos los colores pueden transformarse en uno solo, el gris, para resignificar las apreciaciones fundacionales relativas al color que Baudelaire reúne en la serie de ensayos críticos inspirados en los *Salons* de arte en París, entre los años 1845 y 1859. En ellas, la exaltación del color ocurre a la par que la exaltación de la facultad privilegiada para percibir sus cualidades—que ya no estriban en su capacidad mimética con la realidad sino en su capacidad poética, de transformación poética de la realidad—, la imaginación. El color es la condición misma de la *poesía* en la pintura y la mejor crítica de un cuadro es un *poema*, una *elegía*, leemos en el *Salon de 1846* de Baudelaire. ¿Quiénes, si no los poetas, podrían ser entonces los críticos ideales del colorismo en la pintura? Tales son los postulados que, en el plano de la crítica, abrieron tempranamente a la pintura el camino hacia la abstracción, cuya plena manifestación tendría lugar a principios

del siglo xx. En nuestro país, el arquitecto Alberto Prebisch acompaña, con sus textos críticos publicados en la revista *Martín Fierro*, las exploraciones más allá de la perspectiva y la figuración clásicas de pintores como Horacio Butler y Héctor Basaldúa, entre otros. Lo que llama la atención a Tomas es la «reubicación» que atraviesan los términos con que Prebisch refiere los cuadros de sus contemporáneos, resultando en éfrases donde el color y la forma se valoran en su condición constructiva y pura, en la medida de su contribución a la estructura global de las obras, que «ante todo [son] cuestión de fisiología», lo que equivale a decir, del plano de la óptica, excluyendo el uso de metáforas cimentadas en un uso poético del color. Las afinidades que la obra arquitectónica de Prebisch mantiene con el estilo racionalista explican, en alguna medida, el desdén del autor –destaca Tomas– hacia las sugestivas y fértiles significaciones del color, que otros críticos argentinos, como Julio Rinaldini y Alfredo Chiabra Acosta (conocido como Atalaya), habían honrado mediante prosas tan poéticas como las pinturas a las que referían. Tomas no duda en señalar la ruptura que Prebisch imprime, como consecuencia de lo anterior, en el imaginario dominante sobre esa especie de retórica lírica del color liberado de la línea, a la par que acierta a demostrar qué es lo que pese a todo continúa uniéndolo a Rinaldini y Atalaya: asiduos lectores de Baudelaire, los tres suelen asumir sus posiciones críticas en referencia explícita con las ideas críticas del autor de *Les Fleurs du mal*. La obviedad de los motivos de esta constatación –resumida en las citas a Baudelaire que Tomas recupera puntualmente de los escritos de Rinaldini, Atalaya y Prebisch– se ve desplazada en este trabajo por la centralidad que adquiere la compleja exégesis histórica del imaginario decimonónico sobre el color, tal como fue consolidándose entre los círculos de artistas y escritores europeos y en la Argentina. Atender a esta cartografía de intercambios, que Tomas complementa con otros trabajos de su autoría sobre las influencias de John Ruskin y James A. McNeill Whistler, aporta novedosas definiciones sobre la formación discursiva de la crítica de arte en nuestro país a principios del siglo pasado y las consecuentes transformaciones de esa forma de escritura constitutiva de la crítica, la éfrasis.

El quinto capítulo coincide en el interés de los dos últimos por comprender cómo la literatura deviene receptora de los experimentos formales en las artes de entre fines del siglo xix y principios del siglo xx, a la vez que interviene activamente en su representación, más allá incluso de sus fronteras específicas, en el terreno de la crítica estética. En «Textos e imágenes en la ficción modernista: la representación en cuestión», Lucrecia Radyk nos invita a recorrer la literatura modernista anglófona –uno de los fenómenos preferidos de los estudios sobre las relaciones interartísticas–, a partir de las conclusiones de dos de los especialistas más citados en los trabajos que se desprenden de esos mismos estudios, Murray Krieger y James

A. W. Heffernan. Con todo, la invitación implica disponerse a novedosos hallazgos e interpretaciones, y no solo porque este ensayo hace objeto de análisis a la ficción en prosa –tradicionalmente relegada a favor de la poesía en verso o en prosa en la abundante bibliografía sobre la écfrasis modernista en Europa–, sino también porque se concentra en la ficción con formato de *short story* (relato breve), un género que –junto con el *poème en prose*– no ha logrado hasta el día de hoy ocupar el centro de la atención de los especialistas en literatura. Por otra parte, el análisis de Radyk no se agota en el relato breve y alcanza los textos, poco dóciles a las taxonomías genéricas, que la autora norteamericana Djuna Barnes publicó junto con sus propias ilustraciones durante la primera mitad del siglo pasado. En una primera instancia, las colaboraciones observadas entre Virginia Woolf y su hermana, la artista Vanessa Bell, ganan relieve en este capítulo en función de una serie de relatos breves de la primera, sobre cuya génesis poca información ha podido recuperarse, y donde las imágenes visuales se leen estructurales a los textos. En una segunda instancia, Radyk se detiene en la composición «Three Pictures» de Woolf para demostrar que, a diferencia del caso anterior, allí las imágenes son extraliterarias y alientan la escritura. La pormenorizada atención prestada a la intertextualidad entre las obras de ficción y el diario personal, excepcionalmente fértil en el caso de una escritora como Woolf, conduce a Radyk a distinguir una especie de composición ecfrástica íntima, en tanto se inspira en las proyecciones visuales introspectivas que la autora de *To the Lighthouse* identifica con «visiones».

Las pródigas tensiones intrínsecas a las relaciones que –como ya se ha señalado en esta introducción– tan a menudo se entablaron durante el Modernismo entre las prácticas literarias y artísticas, sea por los métodos, sea por los materiales, ofrecen un objeto privilegiado al análisis que conforma este capítulo en los relatos breves del pintor-escritor clave en el movimiento *vorticism*, Wyndham Lewis. Este reunió una serie de textos en *Rude Assignment* y *The Wild Boy* obedientes al principio que rige su creación plástica, donde la abstracción erosiona el relato, la anécdota, hasta provocar su extinción. Radyk demuestra cómo una acción erosiva semejante se encuentra transpolada desde las pinturas de Lewis a sus textos, que parecen haber cortado el cordón umbilical con el sistema de referencias que los lectores apenas llegan a conjeturar que, quizá, le corresponde. Este capítulo (de lectura imprescindible para quienes aspiren a descubrir qué pudo haber en común entre dos figuras tan disímiles como la trémula Katherine Mansfield y el intrépido Jackson Pollock) finaliza considerando las interrupciones y alteraciones que afectan el diálogo primordial entre los textos y los dibujos de Djuna Barnes en las sucesivas reediciones de las que –entre los años 80 y 90– fueron objeto, entre otras aquí recuperadas por Radyk, las obras *Interviews*, *New York*, *The Book of Repulsive Women* de la autora norteamericana.

«El museo ideal, real e imaginario de la écfrasis», sexto capítulo de este volumen, parte de un conjunto de conclusiones elaboradas en trabajos precedentes, donde examinamos la incidencia de los componentes retóricos y del valor documental de la écfrasis en la historia y la crítica de arte, lo que equivale a reconsiderar cómo la escritura de cuño literario sabe terciar entre estos dos discursos esenciales a la recuperación, preservación y *mise en valeur* de la iconografía artística. Con las formulaciones tradicionales y canónicas de esos discursos en mente, nuestro trabajo recobra esa «rebelión en lenguaje poético» que llevaron a cabo escritoras como Virginia Woolf –ya magníficamente presente en el último capítulo comentado– y, posteriormente, Marguerite Yourcenar y Wilslawa Szymborska, así como el escritor Roger Caillois, para dar lugar al surgimiento de «una estética iconográfica inédita». Valida nuestra afirmación el hecho de que algunos de sus textos en prosa y en verso sobre objetos inorgánicos, naturales o no, sugieren «una suerte de revisionismo histórico [del relato dominante sobre el devenir del arte] donde una imagería poética e inédita conforma un museo imaginario que es, a la vez, un museo de historia natural y de historia del arte». Ahora bien, lo anterior nos confronta con la tradición de los gabinetes de curiosidades reconocible en la génesis de los museos de arte tal como los conocemos hoy en día, a la vez que nos exige distinguir la doble genealogía de los museos imaginarios (la literaria y la iconográfica), tal como se sintetiza en este capítulo mediante la consulta a textos aparecidos entre el siglo XVIII y el siglo pasado, debidos al Conde de Caylus, pasando por August Schlegel, hasta Georges Perec, a las colecciones de reproducciones iconográficas de Cassiano dal Pozzo a principios del siglo XVII y de Aby Warburg en el siglo XX. Desde el marco teórico-crítico al que aportan trabajos recientes junto con otros ya clásicos de George Kubler, sobre el lugar de las cosas en el arte, y de André Malraux, con su propuesta de un museo imaginario, aspiramos a demostrar que los textos literarios seleccionados componen museos imaginarios donde las «cosas mudas» –según los términos de la tan famosa como enigmática *Carta de Lord Chandos* (*Ein Briefen* el original) de Hugo von Hofmannsthal, o las cosas «carentes de tiempo humanizado» según los términos de George Steiner– suman capítulos inéditos a la historia tradicional del arte. Así, a partir de las consideraciones dispuestas en nuestro trabajo, sostenemos que las écfrases literarias contenidas en el corpus textual analizado «se aviene[n] a la opacidad propia del sistema de replicaciones entre el arte y la naturaleza [...] originando una estética iconográfica singular» que, «con sus imágenes [del mundo inorgánico] textualizadas en lenguaje poético» compone museos imaginarios, «la cámara visual de resonancias de ese conocimiento» que ha ido fraguando un ~~el~~ ~~historia~~ ~~de~~ ~~este~~ ~~volumen~~ ~~concluye~~ ~~con~~ ~~un~~ ~~ensayo~~ ~~de~~ ~~quien~~ ~~abrió~~ ~~iluminando~~ ~~el~~ ~~sendero~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~estudios~~ ~~contemporáneos~~ ~~sobre~~ ~~las~~

filiaciones entre la literatura y las artes visuales a las que adscriben los capítulos que venimos comentando. Gracias a la generosidad con que participa aquí con una versión completa e inédita en castellano de su escrito «La grieta en el espejo: la autorrepresentación en la literatura y el arte», James A. W. Heffernan está presente en estas páginas más allá de las resonancias con que su nombre se inscribe habitualmente en los estudios especializados sobre la ékphrasis.¹ A los lectores que, mayormente debido a esa escasez de traducciones aludida al inicio de esta introducción, no hayan tenido la oportunidad de cruzarse en nuestro país con los libros que comprenden los invaluable aportes de Heffernan a la historia, teoría y crítica de las relaciones interartísticas, recomendamos especialmente: *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner* (1985); *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993) y *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions* (2006). Asimismo, merecen ser transitados una y otra vez, entre otros de sus numerosos artículos: «Ekphrasis and Representation» (*New Literary History*, 1991); «Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism» (*Word & Image*, 1998); «Notes Toward a Theory of Cinematic Ekphrasis» (*Fictional Cinema: How Literature Describes Imaginary Films*, edición de S. Recolino, M. Fusillo y otros, Göttingen, 2015).

En el trabajo aquí incluido, Heffernan nos invita a transitar a través de textos de Filóstrato, Plinio el Viejo, San Agustín, Leon Battista Alberti, Lord Byron, William Wordsworth, Jean-Jacques Rousseau, Charles Dickens y el mismo Jorge Luis Borges; así como entre pinturas de David Bailly, Rembrandt, J. M. W. Turner, Gustave Courbet y obras de los artistas contemporáneos David Hockney y Marlene Dumas, a fines de reflexionar sobre la imposibilidad inmanente al arte y la literatura de «hacer una réplica de la vida en cualquier momento de la misma, de reflejarla a la perfección, de reproducirla con exactitud en una imagen especular».

Lo anterior, dicho también con los términos de Heffernan, instala en consecuencia una distancia insalvable «entre el yo y la autorrepresentación en las artes visuales; entre el artista que empuña un pincel o un buril de grabador y el artista que posa; entre un cuerpo viviente, incluso cuando se

1 Agradecemos la gentileza de Boris Castel, quien autorizó la publicación de este texto cuya primera versión en inglés, titulada «Cracking the Mirror: Self-Representation in Literature and Art», apareció en (2008). *Queen's Quarterly*. 115, pp. 2-21. James Heffernan lo expuso en la apertura del I Coloquio Internacional «*Ut pictura poesis*. Las palabras y las imágenes en la literatura y el arte», que organizamos desde el Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades [CIEHUM] de la Universidad Nacional de Rosario. Se publica aquí en traducción de Albert Freixa, con revisión general de la compiladora del volumen, según la versión original recientemente reeditada en inglés por el mismo autor.

refleja en un espejo, y un cuerpo pintado o dibujado». En síntesis, instala esa grieta en el espejo aludida en el título de este epílogo, el cual constituye una sostenida y lúcida reflexión sobre lo que su autor distingue como el «nivel básico de la autorrepresentación»: la autorréplica o la autoduplicación. Ahora bien, a la exigencia que depara una reflexión profunda sobre un fenómeno en grado cero –lo que equivaldría a un fenómeno con carácter universal, en este caso, la representación literaria e iconográfica de uno mismo– Heffernan responde entablando un diálogo erudito (y, por lo dicho, ineludible) con escritores, artistas y especialistas de todas las épocas que, por cierto, no se agotan en el repertorio de menciones, citas y referencias consignadas en su ensayo. De hecho, advertimos una fértil intertextualidad entre este y otro ensayo, no mencionado en el primero. Se trata de *Rembrandt* (1906) de Georg Simmel. Acaso no sea errado pensar que «La grieta en el espejo: la autorrepresentación en la literatura y el arte» provee una de las respuestas más actuales y lúcidas a las inquietudes que Simmel planteó hace más de un siglo a partir de la confrontación siempre vigente entre los retratos del artista holandés y los retratos clásicos renacentistas. En alguna medida, hallamos dichas inquietudes sintetizadas en las preocupaciones que Heffernan plantea del siguiente modo: «¿Puede un autorretratista recrear solo lo que descubre en el espejo mientras pinta? ¿O puede también contemplar el yo de su juventud a través de la lente del tiempo?».

Sobre lo anterior nos dice mucho el poema «Déjeuner sur l'herbe» del mismo Heffernan.² En principio, alusivos al célebre cuadro homónimo de Édouard Manet (exhibido en el primer *Salon des Indépendants* de 1863) estos versos de carácter autobiográfico complementan las respuestas, pero también –cuando menos en el lector pensativo– incrementan las incertidumbres que este epílogo transmite en relación con la incapacidad de las palabras y las imágenes para restaurar la grieta pura que el tiempo traza en nuestra memoria impura. En ella residen los silencios de cada uno de nosotros sobre su propia existencia, silencios a los que no escapamos como sujetos de la autorrepresentación con palabras, con imágenes. El ejercicio acabado de la memoria imperfecta del sujeto sobre sí mismo, el trazo puro –decía Paul Valéry en alusión a otro de los cuadros de Manet en «Triomphe de Manet» (1932)– que encierra a la impureza por excelencia.

La publicación de este conjunto de ensayos celebra su coincidencia con la reciente creación –junto con Rubén Guzmán, realizador independiente de cine, investigador y profesor– del Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (LabTIS), en la Sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro, donde las investigaciones sobre textos e imágenes que venimos realizando se disponen en torno a los núcleos de trabajo: Historia y Crítica de las Relaciones

2 Se puede acceder a una versión de este poema en <http://www.jamesheff.com/poems.html>

Interartísticas (HISCRA) y Laboratorio Experimental de Medios Audiovisuales (LEMA). Agradecemos a Eleonora Hantzsch de la Secretaría de Investigación, Creación Artística, Desarrollo y Transferencia de Tecnología y a la Editorial de la Universidad Nacional de Río Negro, así como al Consejo Nacional de Investigaciones Científico Técnicas (CONICET) de nuestro país, sin cuyo apoyo este volumen no existiría.

