

ÉCFRASIS

Por Ana Lía Gabrieloni

RESUMEN

El trabajo realiza un recorrido a través de la historia conceptual de la ékfrasis, que demuestra cómo sus filiações retóricas con la *enargeia*, modales con la narración y temáticas con los objetos de arte, rigió las sucesivas interpretaciones de dicho concepto como descripción sin restricciones referenciales, descripción de objetos de arte, principio de distinción poética y principio de distinción disciplinaria. El propósito es retomar los aportes teóricos que desvían el estudio de la tradición ecfástica de los planteos más frecuentes, para profundizar la significación de la ékfrasis en la historia y la crítica del arte, así como considerar la dimensión ideológica que adquiere cuando refiere imágenes abstractas. Lo anterior transforma la ékfrasis en una práctica cultural, que trasciende los dominios del arte y la literatura y que, en consecuencia, exige ser interpretada en el vasto contexto de la historia de la cultura.

ABSTRACT:

Ekphrasis

This work examines the conceptual history of ekphrasis to demonstrate how its

Centro Interdisciplinario
de Estudios Europeos
en Humanidades,
Universidad Nacional
de Rosario.

RECIBIDO: 12/02/08
ACEPTADO: 09/05/08

rhetoric filiations with *enargeia*, modal filiations with narration and thematic filiations with art objects ruled the successive interpretations of this concept as a description without reference limitations, a description of art objects, a principle of poetic distinction and a principle of disciplinary distinction. The objective is to draw on the theoretical contributions which focus on usually overlooked aspects of the ekphrastic tradition in order to explore its influence on the art history and criticism as well as to consider the ideological dimensions of the ekphrastic representations of abstract images. Thus, the ekphrasis becomes a cultural practice beyond art or literature, which needs to be interpreted within the wider scope of the frame of cultural history.

PALABRAS CLAVE: Enargeia, texto e imagen, figuras retóricas, representaciones.
KEYWORDS: Enargeia, text and image, rhetorical devices, representations.

En el quinto volumen de su traducción de la *Iliada*, publicada por suscripción entre 1715 y 1720, Alexander Pope comienza el ensayo titulado *Observations on the Shield of Achilles* con la propuesta de que la écfrasis contenida en el canto XVIII del gran poema épico es una *Pintura*¹. A continuación, Pope manifiesta su intención de demostrar que la descripción del escudo de Aquiles se llevó a cabo

1. *The Iliad of Homer, translated by Mr. Pope*, London, W. Bowyer for Bernard Lintott, 1715-20, vol. V, p. 1443.

de acuerdo con las ideas y las reglas propias del arte del pincel; si alguien no lo advirtiera, señala, será porque "no ha profundizado en la intención del Poeta e ignora que el Escudo se diseñó como una Representación del Universo"². Sin duda, semejante consideración no resultaba ajena a la elección que hizo Pope como traductor de primar lo que creía reconocer como cualidades visuales del poema, derivada del enorme interés que tenía por la pintura en general³. Con todo, la atribución de una naturaleza pictórica a la descripción del escudo no era una idea del todo original, por más que Pope fuera uno de los primeros y más entusiastas en sostenerla, y dijera explícitamente en las *Observations* que "nadie lo había hecho hasta entonces". En el contexto de las agitadas disputas sobre el valor de la poesía homérica durante el período de la *Querelle des Anciens et des Modernes*, la posible verosimilitud del famoso pasaje de la descripción del escudo había sido objeto también de agria controversia entre 1711 y 1714, y Pope recurrió en las *Observations* a los argumentos de los fran-

2. *Ibid.*, p. 1452.

3. Sobre la estrategia pictoricista de la traducción de Pope y su visión de la *Iliada* como poema "pictórico", véase Connelly, Peter J.: "Pope's *Iliad: Ut Pictura Translatio*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 21: 3, 1981, pp. 439-55.

ceses defensores de la corrección visual del pasaje. Tomó prestada la reconstrucción imaginaria del escudo realizada por el pintor y dibujante Nicolas Vleughels—entonces director de la Academia de Francia en Roma—, ilustración que había aparecido poco antes en la *Apologie d'Homère* de Jean Boivin, y adaptó el relato de Boivin sobre las dimensiones exactas que podían atribuirse a cada una de las escenas⁴. Por supuesto, tampoco era original la referencia de Pope a la creación del escudo como una *imago mundi*, un *topos* cuya larga tradición se remonta al mismo mundo antiguo y que toma el nombre de un conocido pasaje alusivo de las *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, 110). Como ha puesto de relieve Philip Hardie, esta interpretación había llegado a adquirir ya tal alcance en el período helenístico, que sus iniciales connotaciones cosmogónicas se vieron completadas por otras de carácter ideológico, con

4. Boivin, Jean: *Apologie d'Homère, et Bouclier d'Achille*, Paris, François Jouenne, 1715. La reconstrucción de Vleughels se publicó asimismo en *L'Iliade d'Homère traduite en François avec des remarques par Madame Dacier*, Amsterdam, Wetstein & Smith, 1731. Sobre las fuentes francesas que Pope utilizó (y plagió) en su ensayo, véase Fern Farnham: "Achilles' Shield: Some Observations on Pope's *Iliad*", *PMLA*, 84: 6, 1969, pp. 1571-81.

mayor incidencia en el plano colectivo, cuando el relato de la creación del escudo del mayor héroe homérico fue puesto al servicio de personajes poderosos, con lo que se convirtió en un emblema del poder real o imperial⁵. Sin embargo, en el contexto de principios del siglo XVIII, la lectura de Pope era innovadora por la forma en que sintetizaba este punto de vista pictórico sobre el pasaje. Pope dedica una particular atención a los seres anónimos que aparecen como protagonistas de las distintas escenas labradas por Hefesto en el escudo que describe Homero, a los que la racionalizadora estética neoclásica—que tanto se nutrió de su extenso poema *Essay on Criticism*—sólo otorgaba en aquel momento un lugar en la llamada pintura de género: el pueblo reunido alrededor de dos litigantes disputando en un juicio; gente celebrando una boda; combatientes desconocidos en una ciudad asediada; labriegos y pastores que van y vienen con sus tareas; personas sencillas que se entregan con entusiasmo a la música y la danza, "con una gracia y belleza digna de una pintura de Guido". La ilustración de Vleughels

5. Hardie, P. R.: "Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles", *The Journal of Hellenistic Studies*, 105, 1985, pp. 11-31, p. 11. Véase del mismo autor, *Vergil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

apareció reproducida en la edición de su traducción en una hoja doblada en cuarto y le bastaron unos pocos renglones para pasar del escudo como "representación del universo", con su constelado centro rodeado de escenas de la vida humana, al escudo como "cuadro universal", es decir, para pasar de una lectura en el plano alegórico a otra situada en el plano histórico-estético. No sólo en razón de que conforma la "pintura más acabada" de la Antigüedad, según afirma, sino también porque, frente a la ausencia de restos materiales de obras pictóricas griegas y el absoluto desconocimiento de las características de la pintura en tiempos "homéricos", la descripción escrita del complejo trabajo de repujado y sus motivos adopta a sus ojos el valor de un testimonio histórico sobre los temas, las técnicas y los materiales del arte del período arcaico⁶. Así pues, la primera ékfrasis que conocemos en la historia de la literatura dejó de presentarse exclusivamente como un escudo-cuadro-monumento para estar revestida con características de documento.

De hecho, resulta muy difícil imaginar una historia del arte desprovista de composiciones ecrásticas, esto es, sin representaciones verbales de otras representaciones, las visuales, que constituyen el objeto de estudio

6. Pope, A., Op. cit. 1715-20, 1452.

de dicha historia⁷. Lo mismo puede decirse de la crítica de arte. Parece razonable sostener, siguiendo a James A. W. Heffernan, que la ékfrasis se usa en la historia del arte con la aspiración de lograr una descripción objetiva, pero que tiende, en cambio, a la apreciación subjetiva —es decir, a una interpretación de la imagen que refiere— en la crítica de arte. Dado que esta distinción puede parecer esquemática, o incluso superficial, queremos aclarar de inmediato algo que resulta obvio: que una historia del arte sin crítica se convierte en un mero archivo de nombres y una mera acumulación de fechas y datos. Y una de las consecuencias que se desprende de ello ya no resulta tan obvia, razón por la cual Heffernan le dedica un trabajo de varias páginas: si la historia del arte no puede prescindir de la interpretación crítica, entonces las descripciones de imágenes de los historiadores del arte conservan el carácter retórico de las ékfrases a las que recurren los críticos

7. Heffernan, James: *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, pp. 3; Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, pp. 151-52; Scott, Grant F.: "The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology", *Word & Image*, 7: 3, 1991, pp. 301-13, p. 301.

para "hablar por los cuadros", dado que estos "no pueden interpretarse a sí mismos", más aun después de la irrupción de la abstracción⁸. Para probar la hipótesis de que "hablar por los cuadros es un acto retórico", Heffernan selecciona y analiza una secuencia de cinco apropiaciones de "la voz de la pintura" en la que incluye a varias figuras fundamentales de la crítica y la historia del arte: Filostrato el Viejo, Vasari, Diderot, Meyer Shapiro y Leo Steinberg⁹. Los procedimientos descriptivos de estos autores reflejarían las concepciones dominantes de la representación en cada época respectiva, es decir, las sucesivas interpretaciones de la noción de mimesis, así como la influencia que tales concepciones tuvieron en la conformación de la historia del arte como disciplina, sus límites y alcances en cuanto a la teoría y la crítica de arte. Tenemos la impresión de que las conclusiones de Heffernan al respecto bastarían por sí solas para legitimar la importancia de los estudios sobre la ékfrasis. Por otra parte, la estrategia de Heffernan, consistente en otorgar un lugar central a la ékfrasis en la investigación sobre la mimesis, recuerda la utilizada por Wendy Steiner con la misma finali-

dad para subrayar la importancia de estudiar las comparaciones entre la literatura y la pintura, dado que, según Steiner, la observación de las mismas revela de manera inevitable las normas estéticas de la época en la cual se producen¹⁰. Parece indudable que interrogarse sobre los intercambios entre la literatura y la pintura, así como sobre los textos ecrásticos que operan como parte sustancial de dichos intercambios, puede proporcionar un conocimiento preciso, o al menos mucho mayor, tanto de una determinada configuración estética como de la noción de mimesis que la alentaba o le era subyacente. Puede sostenerse, en este sentido, que las diferentes manifestaciones del *paragone* y sus correlativas ékfrases tendrían una función análoga a la de yacimientos arqueológicos, en tanto que habrían preservado las ideas estéticas generales de diferentes épocas tanto en la historia del arte como de la literatura¹¹.

Esta analogía entre textos ecrásticos conservados y yacimientos arqueológicos remite a problemas más generales sobre las prácticas discursivas, cuya epistemología exploró

10. *The Colors of Rhetoric*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982, p. 16.

11. La analogía con un sitio arqueológico ha sido extraída de Mario Klarer: "Introduction", *Word & Image*, 15: 1, 1999, pp. 1-5, p. 2.

8. "Speaking for Pictures: the rhetoric of art criticism", *Word & Image*, 15: 1, 1999, pp. 19-33, p. 19.

9. *Ibid.*, p. 21.

Michel Foucault en *La arqueología del saber*, donde reflexiona sobre la necesidad de que cualquier análisis histórico eluda la tentación de sumergir los "objetos discursivos en la profundidad común de un suelo originario" y se ocupe de desplegar "el nexo de las regularidades que rigen su dispersión"¹². La preocupación de Foucault por explicar cómo una formación discursiva aparece y ocupa el lugar de otra a la que ha desplazado, es decir, por el contexto de su emergencia en un "campo" que le es externo, se reformula y desempeña un papel relevante en la obra de W. J. T. Mitchell. Atento a la dinámica de las sustituciones entre los dos componentes discursivos específicos que originan la écfrasis, las palabras y las imágenes, Mitchell sostiene que esta dinámica sólo puede comprenderse en términos ideológicos, dado que consiste en una lucha por conquistar territorios ajenos, lucha en la cual lo intrínseco de cada lenguaje, el verbal y el visual, se subordina al intento de dominar lo intrínseco del otro lenguaje, es decir, siguiendo la terminología de Foucault, el respectivo "campo de exterioridad", el campo que le es ajeno¹³. Dichos territorios

12. *La arqueología del saber*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 79.

13. *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986, pp. 43-44.

son los que tradicionalmente se han asociado, por un lado, a las palabras: el tiempo, la narración y, por otro lado, a la imagen: el espacio, la descripción¹⁴.

Ahora bien, un recorrido por la historia de la noción de écfrasis pone de manifiesto que la distinción moderna entre narración (entendida como representación de acciones) y descripción (entendida como representación de objetos) no se observaba en la Antigüedad: la écfrasis ocupaba, en realidad, un lugar entre estas dos categorías y consistía a menudo en un relato que presentaba acontecimientos o escenas de manera vívida y detallada, cualidades éstas que estaban asociadas respectivamente con los principios clásicos de la *enargeia* y la *varietas*¹⁵. Entre las com-

14. El tratado donde esta dicotomía se convirtió en el principio configurativo del sistema de las artes es el *Laocoonte* de G. E. Lessing (1766). Cf. Mitchell, W. J. T.: "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Enquiry*, 6: 3, 1980, pp. 539-67. Sobre narración y descripción en la écfrasis, véase D. P. Fowler, "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis", *The Journal of Roman Studies*, 81, 1991, pp. 25-35.

15. Webb, Ruth: "Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre", *Word & Image*, 15: 1, 1999, pp. 7-18, p. 64. Es importante no olvidar que una de las menciones de Plutarco a la analogía que atribuye a Simónides —sobre que la poesía es pintura

posiciones ecfásticas que nos han llegado de la Antigüedad sobresalen la docena que encontramos repartidas entre la *Iliada* de Homero y la *Eneida* de Virgilio, las más célebres de las cuales son las descripciones de los escudos de Aquiles (XVIII, 478-608) y Eneas (VIII, 626-731). La interdependencia de elementos temáticos y formales que existe entre ellas y la descripción del escudo de Heracles en un poema pseudohesiódico (*Hes. Scut.* 139-317) se asemeja a la existente entre la descripción del manto de Jasón en el último poema épico griego, la *Argonáutica* de Apolonio de Rodas (I, 730-767) y la de la manta que cubre el lecho de Peleo y Tetis en el poema más exten-

parlante y la pintura es poesía muda—, la cual marca el inicio de la historia de las comparaciones entre la literatura y la pintura, está en el contexto de un argumento sobre la *enargeia*, *Moralia*, 346 f. Véase para los usos clásicos del término, Quintiliano, *Inst. Orat.*, 6.2.29-32 y la traducción de Cicerón de *enargeia* como *evidentia* en *Lucullus* 2.17. Asimismo, la explicación de Jean Hagstrum sobre la distinción entre *enargeia* y *energeia* en *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press, 1958, p. 12; y el estudio de Graham Zanker: "Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry", *Rheinisches Museum für Philologie*, 124, 1981, pp. 297-311.

so de Cátulo (LXIV, vv. 50-265). La producción de tales composiciones ecfásticas abarca, cuando menos, un intervalo temporal de diez siglos. En todos los textos, la correspondiente écfrasis, pese a su aparente carácter digresivo, no es periférica, sino que resulta de vital importancia en la narración principal; no interrumpe la temporalidad de ésta sino que, junto con los acontecimientos que introduce, despliega otro orden temporal, subordinado a transmitir una intensa representación visual de los mismos¹⁶. Los mismos rasgos pueden identificarse en composiciones ecfásticas de la épica renacentista. George Kurman resalta que la presencia de écfrases en tres poemas tan significativos como el *Orlando Furioso* de Ariosto (1516), *Os Lusíadas* de Camoens (1572) y la *Gerusalemme Liberata* de Tasso (1581) confirma que se las consideraba una parte integral de la épica clásica, a cuyo modelo se

16. Webb, R., Op. cit., 1999, 13. Pineda, Victoria: "La invención de la écfrasis", <http://www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf> [consultado el 20 de marzo de 2006], pp. 251-62, 257.

Cf. Véase Stephen J. Harrison: "Picturing the future. The proleptic ekphrasis from Homer to Vergil", Stephen J. Harrison (ed.), *Texts, Ideas and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

remitían los poetas humanistas¹⁷. La identificación de elementos comunes de estas composiciones ha llevado a John Hollander a proponer la categoría de "éfrasis nocional", es decir, aplicada a objetos cuya existencia sólo reside en la imagen mental creada por medio de la ficción poética, que se transformó en el paradigma precursor de los modelos retóricos y las estrategias interpretativas de la poesía efrástica moderna¹⁸.

17. "Echphrasis in Epic Poetry", *Comparative Literature*, 26: 1, 1974, pp. 1-13, p. 11.

18. Hollander propone otras dos categorías clasificatorias de la éfrasis. La éfrasis fáctica [*actual*], que se corresponde con una obra de arte existente y la éfrasis latente [*latent*], que suele estar integrada, como fragmento, en contextos textuales amplios (por ejemplo, una novela) y "que emetge como fuente efrástica sólo en función del análisis académico", "The poetics of *ekphrasis*", *Word & Image*, 4: 1, 1988, pp. 209-17, pp. 209-15. En relación con la éfrasis nocional que distingue Hollander, W. J. T. Mitchell sugiere considerar que toda éfrasis, en alguna medida, es nocional en tanto que construye una imagen factible de ser hallada en cualquier lugar excepto en el texto que la describe. Según este autor, aún las éfrases que van acompañadas con la imagen correspondiente tienden a desplazar el objeto que describen hasta hacerlo desaparecer y favorecer la emergencia de la imagen textual, "Ekphrasid and the Other", *Picture*

En la tradición grecolatina, tanto a través de la retórica ciceroniana como de las prácticas literarias regidas por los *progymnasmata*, que consistían en una serie de ejercicios retóricos para entrenar a los alumnos en el arte de la composición escrita, la éfrasis —tal como se verá más adelante— admitía la descripción de personas y sus acciones, así como de cualquier objeto o edificio relacionado, aunque tuviera en las obras de arte uno de sus temas favoritos¹⁹. Una de las primeras obras escritas conservadas donde la éfrasis se limita a la descripción de objetos artísticos son los dos libros de *Eikones* de Filostrato el Viejo (s. II-III d. C.), que relatan los episodios y escenas que protagonizan los personajes, muchos mitológicos, representados en un conjunto de pinturas, y que in-

Theory: Essays on Visual and Verbal Representation, Op. cit., 1994, nota 4, s/p.

19. Véase Teón, Hermógenes, *Antonin: Ejercicios de retórica*, traducción de Ma. Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991. Hallamos una síntesis esclarecedora sobre la relación entre la antigua retórica griega y la práctica efrástica, provista de valiosos comentarios a partir de citas de los tratados de la época, en Andrew Sprague Becker: "Reading Poetry through a Distant Lens: Ekphrasid, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic 'Shield of Heracles'", *The American Journal of Philology*, 113: 1, 1992, pp. 5-24.

cluye en el libro primero un proemio que enaltece el arte pictórico. Las descripciones de objetos artísticos se habrían multiplicado en el umbral de la Antigüedad tardía, como atestiguan, entre otras, las famosas descripciones de Luciano de Samosata (s. II d. C.) de una pintura perdida de Apeles, alegoría de la calumnia, de otra de Zeuxis sobre una familia de centauros, y del *domus* capitolino; la parte conservada de las *Eikones* de Filostrato el Joven. (s. III d.C.); o las *Ekphrasid* de Calistrato (s. III d.C.) sobre estatuas. Se ha observado que la noción de éfrasis como un tipo especial de descripción de objetos artísticos no termina de desprenderse del lastre de la tradición clásica, que le otorgaba un mayor alcance, hasta mediados del siglo XIX, cuando el debate sobre la posible existencia de las pinturas recogidas en los libros de Filostrato el Viejo condujo a interrogarse sobre las restricciones temáticas de la éfrasis como género²⁰. Cabe recordar aquí que las apreciaciones teórico-críticas sobre fenómenos literarios y artísticos casi siempre surgen con posterioridad a

los mismos²¹. De acuerdo con esta lógica consecutiva, por ejemplo, tiempo antes de que la teoría formalizara el género de la éfrasis y lo limitara con claridad a un repertorio referido a las obras de arte, hallamos poemas que acreditan su existencia formal en el sistema de los géneros literarios, tales como "On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery" (1819), de Percy Bysshe Shelley; "Ode on a Grecian Urn" (1820), de John Keats; o "Les Néréides" (1852) de Théophile Gautier²².

21. En algunos contextos particulares, como la producción de una reflexión teórico-crítica por parte de artistas en paralelo a sus obras poéticas o plásticas, hay simultaneidad. Parece innecesario observar que, hoy en día, una parte de la crítica se anticipa a ciertas obras artísticas prefigurando la forma y el contenido de las mismas para asegurar su adecuación a las exigencias del mercado local e internacional a las que responden los circuitos editoriales y de las exposiciones de arte.

22. Las circunstancias de tal configuración genérica tienen mucho en común con las de la formación del género del poema en prosa sobre los márgenes entre la literatura y la pintura, a mediados del siglo XIX. Véase David Scott: *Pictorialistic Poetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. Ana Lia Gabrieloni: "Electos de la imagen en la conformación del sistema de géneros literarios", María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (eds.),

20. Esta hipótesis de Ruth Webb se basa en las obras *De Philostratorum in describendis imaginibus fido* de Friedrich Matz (Bonn, 1867) y *Un critique d'art dans l'antiquité: Philostrato et son école* (Paris, 1881). Op. cit., 1999, p. 15.

En paralelo al debate sobre Filostrato en la segunda mitad del siglo XIX, se produjo también, estimulado por las excavaciones de Heinrich Schliemann, un debate sobre la verosimilitud de la información reunida por Pausanias (II d. C.) en los libros de la *Descripción de Grecia*. En un estudio con aportes muy originales sobre la historia de la écfrasis, Ruth Webb analiza una serie de descripciones, escritas entre los siglos VI y XII, de iglesias bizantinas —como Santa Sofía o la ya desaparecida de los Santos Apóstoles— donde la *enargeia* coexiste con la *periégesis*, que funciona como un principio ordenador de los detalles a través de los cuales se representa el espacio para adaptarlos a las exigencias temporales propias del lenguaje verbal²³. Resulta interesante contrastar el grado de dispar con el que se prestan a una

Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

23. "The Aesthetic of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphrasis' of Church Buildings", *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, pp. 59-74. Webb destaca que, si bien no se hallan instrucciones relativas a la *periégesis* en los *progymnasmata* donde la écfrasis siempre está presente, los autores de estos tratados (como Hermógenes, Antonio) coinciden en definir a la écfrasis como un discurso que sirve de "guía en un lugar". Op. cit., 1999, p. 65.

conversión narrativa (es decir, a "un equivalente verbal que cuenta un relato semejante con un medio diferente") los edificios de las iglesias bizantinas, por un lado, y las pinturas de Filostrato, por el otro²⁴. En relación con las estrategias de representación verbal destinadas a vencer la resistencia que ofrecen las primeras destaca la atribución de vida y movimiento a la estática estructura pétreo de los templos ("en todas partes se dice que las columnas bailan, que los arcos crecen"), así como la narración de los episodios religiosos representados en el interior de los muros y la superposición sobre estos últimos de relatos sobre hechos del pasado, que tuvieron lugar durante el proceso de construcción de los mismos templos ("la descripción del espacio en el tiempo y la alusión a lo invisible de manera que exprese lo visible [...] para liberar un significado que quedaba oculto")²⁵. En pocas palabras, la escritura obedecía a estrategias que eran funcionales a la transmisión de las imágenes, buscando no traicionar la intensidad visual ni los efectos de semejante intensidad para llegar a embargar la mirada contemplativa de un observador.

Lo expuesto hasta aquí confirma que el predominio de la *enargeia* como principio de la écfrasis de la épi-

24. Ibid., p. 64.

25. Ibid., pp. 68 y 74.

ca clásica se extendió a través de la literatura bizantina, que recreó el método de la *periégesis* para aplicarlo a la descripción de iglesias cristianas. Se ha señalado el protagonismo de Guarino de Verona (c. 1370-1460) en la transmisión de los valores bizantinos a Italia²⁶. Este hecho, unido a la enorme preocupación de los humanistas por recuperar el lenguaje clásico y la consiguiente autoridad de la que gozaban las convenciones ciceronianas, afectó la forma en que los humanistas escribían sobre la pintura y la escultura²⁷. Entre 1350 y 1450, en el contexto de lo que Baxandall define como una "febril actividad comparativa" entre la poesía y la pintura —actividad comparativa cuya transformación en una "estética del préstamo" estudió Rensselaer Lee en su trabajo seminal sobre la preeminencia de la teoría humanística de la

pintura entre 1550 y 1750—, contar o no con expresiones latinas disponibles determinaba la apreciación de los objetos artísticos: los procedimientos y valores ecrásticos de Guarino y su escuela, según demuestra Baxandall, influenciaron el desarrollo de la crítica de arte renacentista²⁸.

Ello equivale a decir que la *enargeia* gozaba de muy buena salud en el centro del ejercicio de la crítica renacentista, una consideración que nos remite de nuevo, en consecuencia, al carácter retórico transitivo de las écfrases usadas por los críticos en relación con las écfrases de la historia del arte, objeto de las reflexiones de Heffernan, tal como vimos al principio de estas páginas. La retórica de la écfrasis es un factor decisivo para comprender los fenómenos artísticos a través de la historia, así como la

28. Ibid., pp. 119 y 142. El mismo Baxandall abre un espacio a las fértiles intertextualidades entre su obra y la de Lee, cuando afirma sobre la sección "De Pictoribus" de *De viris illustribus* de Bartolomeo Fazio (1456), que era "el último y más perfecto brote de la crítica humanista de la primera época", donde ya estaban establecidos "varios de los puntos centrales de la crítica académica de los siglos XVI y XII" (como la de Lomazzo) que estudia Lee, Ibid., nota 159, p. 160. LEE, Rensselaer: "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting", *The Art Bulletin*, 22: 4, 1940, pp. 197-269.

26. Baxandall, Michael: *Giotto y los oradores*, traducción de A. Luelmo, revisión de A. Bozal Chamorro, A. Gascón (lat.) y L. M. García (gr.), Madrid, Visor, 1996, p. 134.

27. En efecto, el libro de Baxandall se concentra en analizar, desde un punto de vista histórico, cómo "la crítica de arte humanística sobre pintura presenta un especial interés como caso lingüístico: posee un comportamiento verbal extremadamente formalista que presiona, con escasas interferencias, sobre las manifestaciones más sensibles de la experiencia visual." Ibid., pp. 25, 119 y 76.

especificidad y alcances de la historia del arte en tanto que disciplina. Así lo entendió Svetlana Alpers al intentar revertir la dirección de los estudios sobre las *Vidas* de Vasari, que habían ignorado hasta entonces que las descripciones que éstas contenían “encarnan el resurgimiento y la continuación del tradicional recurso de la écfrasis”. Y es que, para la tradición grecolatina imperante en la época de Vasari, si Plutarco estaba en el origen del género en el que se inscriben los relatos vasarianos sobre las vidas de los artistas, el iniciador de las descripciones de obras de arte que las complementan no podía ser otro que Homero²⁹. Las écfrasis de Vasari no escapan al tipo de écfrasis dominante en el Renacimiento –con un contenido narrativo tan importante como el que encontramos en Filostrato y basada en la ecuación entre veracidad de la representación e intensidad de la emoción que rige al principio de la *enargeia*–, pero lo que las convierte en originales es la significación especial que adquieren intercaladas en las *Vidas*. Su doble significación “estética e histórica” marca el inicio del declive del potencial retórico que había caracterizado la écfrasis hasta entonces³⁰.

29. “Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari’s Lives”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23: 314, 1960, pp. 190-215, pp. 191-2.
30. *Ibid.*, p. 201.

Es pertinente mencionar que las dos vertientes de esta significación, la estética e histórica, que encontramos reunidas en las écfrases vasarianas, se separan en écfrases posteriores que también se formulan en textos que usan un método biográfico. Puede verse, por ejemplo, en obras de dos autores muy disímiles que se sintieron atraídos también por el género, uno en Oxford a fines del siglo XIX y el otro en París a mediados del siglo XX. Precisamente, por tratarse de autores y contextos tan disímiles, resulta muy patente la separación entre la intencionalidad estética del primero y la intencionalidad histórica del segundo. Nos referimos a la descripción de la Mona Lisa de Walter Pater (1873) publicada en *The Renaissance* y el análisis de Jean-Paul Sartre (1966) sobre la pintura *San Jorge y el dragón* del Tintoretto, artista que ya gozaba de todo el protagonismo en *Le Séquestré de Venice*, publicado en 1957. La descripción de la Gioconda, “símbolo de la idea moderna”, que sobrevivió a tantas muertes “como un vampiro” y en la que confluyen “todos los pensamientos y experiencias del mundo”, se constituye en alegoría de los principios del arte puro que conforman el esteticismo *fin-de-siècle* de Pater³¹. En cambio, la extensa écfrase

31. “Leonardo Da Vinci”, *The Renaissance*, New York, Boni and Liveright, 1919, p. 103.

de Sartre, realizada con una mirada que se debate entre la máxima racionalidad y una provocativa arbitrariedad –sin que se quiebre nunca, no obstante, la combinación de lucidez y magnificencia que caracteriza la prosa sartreana–, refleja el punto de vista del autor sobre el proceso de interiorización individual de las determinaciones sociales. Dentro de un sistema de concursos y encargos regido por comanditarios cuyas voluntades el artista se dedica a burlar, el Tintoretto borra con su técnica inacabada el milagro que implica el acto de San Jorge, lo torna “un secreto”: “se le paga para pintar una acción: se cuida de no hacerlo, sabiendo que bastará con el frenesí santurrón y el arrebató para que todo el mundo la vea allí donde no está”³². Los “gustos plebeyos” del Tintoretto, en contraste con los “aristocráticos” de Carpaccio, lo conducen a alterar el relato contenido en la pintura, y allí donde Carpaccio pinta un “campeón que golpea secamente, con estilo”, retrata a un sujeto “humano, demasiado humano, afeerrado a su lanza”³³. El nudo que introduce el Tintoretto en la trama de la historia que representa el cuadro reproduciría el nudo que trababa sus

32. “San Jorge y el dragón”, *El escritor y su lenguaje. Situación IX*, traducción de Eduardo Gudiño Kieffer, Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 170-1.
33. *Ibid.*, pp. 158-9.

determinaciones existenciales, de acuerdo con la visión sociohistórica de Sartre de la vida del pintor³⁴.

A mediados del siglo pasado, una écfrasis escrita en verso y con tono lírico de principios del siglo XIX se convirtió en objeto de un exhaustivo análisis por parte de Leo Spitzer, compañero de Erich Auerbach no sólo en los libros de historia de la crítica literaria, sino también en el exilio de Estambul, forzado por el advenimiento del nazismo en Alemania. La relevancia de este análisis se debe a que proporciona la definición de écfrasis que completa el itinerario sobre la referencia exclusivamente artística de la misma iniciado en tiempos de Filostrato –“la descripción de un objeto de arte por medio de palabras”–, definición que sigue siendo la más extendida hasta nuestros días³⁵. A este avance de la restricción temática le correspondió una notable ampliación de la perspectiva de los estudios sobre la écfrasis. Con Spitzer, la investigación sobre la écfrasis dejó de ser un asunto relacionado exclu-

34. La écfrasis sartriana pondría de manifiesto la propia evolución del filósofo hacia el marxismo, producida precisamente entre los años en que da forma a sus notas sobre el Tintoretto y el comienzo de la escritura de la *Critique de la raison dialectique*.
35. Spitzer, Leo: “The ‘Ode on a Grecian Urn’ or Content vrs. Metagrammar”, *Comparative Literature*, 7: 3, 1955, pp. 203-225, p. 218.

sivamente con los procedimientos retóricos para incorporarse al vasto territorio de la teoría crítica. Sería interesante explorar las relaciones entre esta transformación y la que menciona Alpers concerniente a la disminución del potencial retórico de la écfrasis en los siglos XV y XVI, sobre las que desconocemos si existe algún tipo de estudio³⁶. Semejante interés por nuestra parte responde al énfasis dominante en algunas investigaciones actuales, en las que se invoca el nombre de Spitzer asociado con la "transición del término écfrasis desde sus remotos y polvorientos orígenes" en la literatura grecolatina "al subyugador mundo de la teoría crítica"³⁷. Tan subyugador, que la écfrasis parece haber llegado para quedarse en él "ya no como una clase inusual de poema que se define por su objeto de imitación", sino como "un principio general de la poética": "el poema, al convertirse en poesía, genera su propia poética"³⁸.

36. Alpers, S., Op. cit., 1960, p. 201.

37. Webb, R., Op. cit., 1999, p. 10.

38. Krieger, Murray: "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laoköon* Revisited", *The Play and Place of Criticism*, Baltimore: John Hopkins Press, 1967, pp. 124 y 103. Este trabajo ejerció una de las influencias más decisivas en la formación de una teoría sobre la écfrasis a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Así pensaba Murray Krieger, para quien la écfrasis moderna había dejado de ser un ejercicio retórico descriptivo y se había constituido en la metáfora propia de la endogénesis de la poética singular e irrepetible de cada poema³⁹. Por otra parte, Krieger encontraba en la oda de Keats la "ilusión de simultaneidad organizada [de los detalles visuales]" que sería la emblemática materialización de dicha metáfora, cuya función sería la espacialización y fijación de la temporalidad de la escritura en el interior de la construcción poética⁴⁰. Krieger,

39. Tal afirmación se inscribe en la línea interpretativa de la écfrasis del escudo de Aquiles como metáfora del poema homérico, véase Andrew S. Becker: "The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description", *American Journal of Philology*, 111: 2, 1990, pp. 139-53, p. 142; Cecil M. Bowra: *Homer*, New York, 1972, p. 148; Jeffrey Hurwit: *The Art and Culture of Early Greece 1100-480*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, pp. 46-47, 87.

40. Krieger, M., Op. cit., p. 125. "La poesía ecfástica significa el movimiento a través de un momento estático [...] La famosa oda de Keats ofrece una explicación parcial: la traducción del flujo temporal en el estatismo de las artes visuales preserva a la acción de la caducidad y la muerte que afectan a todos los objetos. Lo efímero se fija de modo permanente, transformándose en una hipóstasis de lo transitorio." Steiner, W., Op. cit., 1982, p. 41.

desde su postura formalista, desoía así las resonancias del tercer verso de "The Ode on a Grecian Urn", en el que confluyen la poesía y la historia: el poeta desea que la urna le hable y le cuente los hechos que ha presenciado en silencioso testimonio a lo largo del tiempo, por lo que se dirige a la urna llamándola "historiadora". Que el escenario de semejante apelación sea un bosque (la expresión es "*sylvan historian*") y no un campo de batalla no debería haber conducido a desestimar tales resonancias, dada "la tendencia a traducir las artes visuales en narraciones [...] en la literatura ecfástica de todas las épocas"⁴¹.

Así, al menos lo cree Heffernan, quien, en un gesto semejante al de Frank Kermode cuando se rebeló contra de "The Spatial Form in Modern Literature" de Joseph Frank (1945) y escribió *The Sense of An Ending* (1965), ha enfatizado la debilidad de la teoría de la metáfora de Krieger y, por consiguiente, su insuficiente valor crítico⁴². La écfrasis

como principio de distinción poética de Krieger pasa a ser en Heffernan un principio de distinción disciplinar, puesto que "la voluntad poética" del lenguaje "en general" explica el especial esfuerzo que se realiza dentro del lenguaje para que "su impulso narrativo" supere las restricciones que le imponen las artes visuales⁴³. Una lectura de "Ekphrasis and Representation" de Heffernan, de donde procede la afirmación anterior, constituye una invitación a reflexionar sobre el sentido de semejante principio.

Los comentarios de Pope con los que comienza este trabajo ilustran el

(Kermode, entre ellos) que atacaron su teoría sobre un grupo de escritores, de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, que aspiraron a crear en sus obras una "ilusión de espacio" con la cual desplazar la lógica temporal de la narración. Dos décadas después, Kermode sostiene que sólo por medio del orden temporal y secuencial de las ficciones literarias, se satisfacen las "expectativas paradigmáticas" del lector, quien puede entonces "experimentar esa concordancia entre principio, medio y final que es la esencia de nuestras ficciones explicativas". Para Kermode, lo que escapa al movimiento rectilíneo y perspectivo del relato es "un vacío sin tiempo y realidad", que genera los discursos míticos y ahistóricos, asociados con los sistemas de gobierno totalitarios. *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983, pp. 49-57.

43. Heffernan, J., Op. cit., 1999, p. 302.

41. Heffernan, J., Op. cit., 1999, p. 302.

42. Ibid., nota 8, p. 313. "The Spatial Form in Modern Literature", fue publicado por primera vez en la *Sweet's Review* en 1945. A principios de los noventa, una reedición con el título *The Idea of Spatial Form*, incluye una introducción y otros cinco capítulos, en uno de los cuales, Frank responde a los críticos

carácter documental que adquiere una éfrasis, cualquiera que sea el género textual donde la hallemos. Carácter documental en tanto que proporciona información sobre el concepto dominante de mimesis o representación del período preciso en el cual la éfrasis se concibió. Dicho carácter es de particular aplicación a los poemas efrásticos, de los que no debemos esperar descripciones fiables sobre la pintura, por ejemplo, sino sobre lo que A. Kibedi Varga llama un "metadiscorso indirecto" sobre la poesía—sus modalidades representativas—a través de la pintura⁴⁴. Cuando la creación de una éfrasis literaria coincide de manera aproximada con la creación de la obra de arte a la que alude, es factible, por medio de un análisis que considere la historia de las relaciones entre la literatura y las artes plásticas, recabar información sobre el sistema de representación que articula el objeto artístico a partir del sistema de re-

44. "El arte poético contemporáneo es impensable sin la pintura; se lo mutilaría si no se consideraran las numerosas incursiones de los poetas en el dominio de la reflexión y la teoría pictóricas [...]. El resultado es evidente y banal: cada poeta busca, del lado de la pintura, la confirmación de sus concepciones sobre la poesía." "Un metadiscours indirect: le discours poétique sur la peinture", Leo Hoek (ed.), *La littérature et ses doubles*, Gronique, Institut des Langues Romanes, 1985, p. 32.

presentación que subyazca en el texto efrástico⁴⁵. Incluso del poema efrástico más inextricablemente lírico, con un grado cero de relato, pueden extraerse algunos indicios sobre la historia de las transformaciones de la mimesis y la representación. El texto efrástico, ya sea en verso, prosa de arte o prosa "fáctica", constituye un documento para la historia del arte y, en consecuencia, coopera en la formación del territorio de los objetos, fuentes y métodos de esta última disciplina, es decir, actúa como un principio de distinción disciplinaria.

Es comprensible que la "voluntad poética" que Heffernan propone para dar cuenta del "impulso narrativo" del lenguaje frente a la resistencia estática y espacial de las imágenes resulte, en apariencia, irreconciliable con la objetividad a la que aspiran las investigaciones en la historia del arte y las descripciones que las complementan. Con todo, ¿acaso algún

45. El recorrido de esta comparación debe partir desde las historias del arte y la literatura, mejor aún, de la historia sobre las relaciones entre ambas disciplinas, hacia las correspondencias entre el poema efrástico y la imagen. Un análisis en la dirección inversa corre el riesgo de concebir analogías arbitrarias como en las que Mario Praz (1971) incurre en *Mnemosine, parallelo tra la letteratura e le arti visive*, animado por la confianza en la existencia de un *Zeitgeist* que las determinara.

historiador no ha experimentado alguna vez la presión que, cual círculo, la imagen visual ejerce sobre su escritura cuando se dispone a describirla? Probablemente no, salvo que sea a expensas de su sensibilidad y, sobre todo, de su empeño en reproducir la imagen con *les mots justes* para transmitir al lector una representación lo más exacta posible de la misma y de sus correspondencias por medio de las ideas que le provocó observarla⁴⁶. Fracasar en el intento

46. La cuestión invita a considerar las reflexiones de "Writing Art History" de Paul Barolsky, cuyo comienzo merece —en el marco de este trabajo— citarse en toda su extensión: "La mayor parte de la escritura de la historia del arte está disecada con tecnicismos y salpicada de clichés, presenta una densidad impenetrable, es analítica y polémica en extremo, y completamente previsible. Con demasiada frecuencia resulta lúgubre; la industrializada prosa de la historia profesional del arte presenta un aspecto lastimoso. Algunos historiadores del arte saben muy bien de lo que hablo; de hecho, uno de los editores de esta revista preguntó no hace mucho tiempo, casi sin querer, a dónde había ido a parar 'la poesía' en esta escritura. Por supuesto, hay excepciones a la regla, de las que todos tenemos nuestros ejemplos favoritos, lo que no resulta un gran consuelo. Es cierto que escribir historia del arte no es lo mismo que inventar poesía o ficción, pero cabe preguntarse por qué la historia del arte no puede compartir algunas de

volvería irreconocible el objeto del

las cualidades de la literatura imaginativa, por qué una prosa de este tipo no puede ser bella, entretenida, ingeniosa e inspiradora, es decir, por qué no puede provocar placer al leerla. ¿Por qué la historia del arte no puede contar una buena historia y contarla bien, esto es, con intensidad, entusiasmo y, sobre todo, un lenguaje vívido y vibrante? Muchos historiadores del arte, al igual que los poetas y los novelistas, sienten pasión por el arte, su teoría y sus circunstancias, pero el lenguaje que utilizan muchas veces es neutro hasta el punto de parecer disecado y no llega a revelar la pasión que anima el trabajo académico realizado, ni refleja (¿me animo a decirlo?) el amor que sienten por el arte. Me consta que muchos historiadores del arte leen a Proust y James, que son maestros del lenguaje, pero, cuando escriben, escriben con una prosa anodina, como si no hubiera nada que aprender de los grandes escritores. Conozco historiadores del arte cuyos ojos brillan cuando hablan sobre arte, pero cuya prosa sobre los mismos temas de los que hablan está muerta al nacer sobre la página. ¿Por qué los historiadores del arte no aprenden a escribir con formas tan artísticas como merece el arte que interpretan? Creo que la respuesta a tales preguntas es bastante simple. La mayoría de los historiadores del arte que escriben no se consideran a sí mismos escritores, pese a que, por paradójico que parezca, son escritores por definición.", Paul Barolsky, David Carrier, et al., "Writing (and) the History of Art", *The Art Bulletin, Writing (and) the History of Art*, 78: 3,

texto ecfrástico, es decir, el objeto en el contexto de su estudio.

Tal como hemos señalado al inicio de este trabajo, creemos que Heffernan acierta al señalar las dificultades de trazar fronteras entre la historia y la crítica del arte, dado que las écfrases que reconocemos en la historia participan del carácter retórico de las écfrases de los críticos. Parece claro que lo novedoso en la actualidad no es destacar las intersecciones entre la historia y la crítica de arte, sino cómo la écfrasis desestabiliza las rígidas divisiones entre ambas prácticas y la función formativa que asume en relación con la historia del arte en cuanto disciplina y en relación con la crítica y la literatura en general, ya que no debemos olvidar que la historia de la écfrasis (desde Filostrato hasta Sartre, pasando por Diderot y Pater) muestra con elocuencia las filiaciones directas entre la crítica del arte y la literatura.

En un trabajo muy reciente, a propósito del método historiográfico de Alois Riegl, Jas Elsner ha sostenido la necesidad de traspasar los límites de las descripciones de imágenes en el discurso de la historia del arte y propone considerar la totalidad de este discurso como una écfrasis. ¿Acaso no se trata de un discurso retórico, cuyo propósito es convencer sobre un punto de vista determinado y que, en lugar de aspirar a alcanzar una verdad universal, persigue un obje-

1996, pp. 398-416, p. 398.

tivo que, de manera consciente o inconsciente, sólo existe en el plano del deseo del historiador del arte? Pensar la historia del arte en términos de la noción de écfrasis, insiste Elsner, permite reincorporar la subjetividad como un factor insoslayable, ya sea de apreciación o interpretación, para comprender las obras de arte. Por su naturaleza retórica, la écfrasis “produce un paralelismo entre el discurso *del* arte y el discurso *sobre* el arte, ya que las imágenes, en cualquier contexto de aparición, son retóricas”⁴⁷.

Las diferentes etapas de la historia conceptual de la écfrasis comentadas hasta aquí reflejan cómo la regularidad de las filiaciones retóricas de la écfrasis con la *enargeia*, las modales con la narración y las temáticas con los objetos artísticos han regido la dispersión con la que se la ha interpretado: ha asumido el carácter de descripción sin restricciones referenciales, descripción de objetos de arte, principio de distinción poética y principio de distinción disciplinaria. Los estudios de los últimos diez años sobre el tema se han concentrado en la vastedad del contexto de aparición de las imágenes, al que remite la última afirmación de Elsner, así como en ofrecer una definición

47. “From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl’s Concept of *Kunstwollen*”, *Critical Inquiry*, 32, 2006, pp. 741-66, p. 765. Las cursivas son mías.

de écfrasis comparativamente amplia, a la que hemos aludido al principio: la representación verbal de una representación visual⁴⁸. Esta expansión conceptual traslada la écfrasis desde los márgenes más estrechos de la retórica, la poética y la literatura, y de la crítica y la historia del arte, a los más amplios de las prácticas culturales, dado que la última definición implica un proceso de traducción que trasciende a las *sister arts* (la literatura y la pintura) y se produce entre “modos de experiencia”. La écfrasis, como práctica cultural, se basa en una forma de percepción o visión cultural que permite la lectura de las imágenes como si fueran textos y de los textos como si fueran imágenes.⁴⁹ Para expresarlo en términos de Louis Marin, se basa en las “relaciones de convertibilidad entre decir y ver”⁵⁰.

Marin ha explorado estas relaciones con la certeza de que “las imágenes remiten al lenguaje como su tierra natal”⁵¹. El interés de uno de sus primeros trabajos reside en que se

propone responder a la pregunta de cómo se lee un cuadro a partir de la pintura de bodegones y la abstracción pictórica, es decir, aquella pintura que no presenta un sistema de referencias que sean reconocibles social y culturalmente a primera vista, donde la expresión de un significado ha cedido el lugar al significado de los elementos plásticos. En efecto, ¿cómo se lee un cuadro abstracto?, ¿cómo se lee una imagen desprovista de figuración? Vale la pena detenerse en lo que constituye quizás uno de los primeros momentos de la historia en que la écfrasis —en su acepción más reciente, como práctica cultural de las conversiones entre la palabra y la imagen— entra en contacto con algo que se parece a la abstracción pictórica.

Si volvemos por un instante a Pope, es fácil advertir que creyó, gracias al dibujo de Vleughels y la *Apologie d’Homère* de Boivin, que había quedado resuelto el misterio que eclipsaba todos los esfuerzos por reproducir el escudo de Aquiles: ¿cómo podían reunirse el cielo, el océano y la pletórica multiplicación de figuras y escenas que detalla la écfrasis homérica dentro del espacio limitado de un escudo? A diferencia de los opositores a la idea de verosimilitud del escudo, que habían explotado este interrogante con extensos encamientos sobre la capacidad de las palabras para representar lo que es irrepresentable en la pintura, Pope insistió en el valor

48. Véase nota 7.

49. Schneck, Ernst-Peter: “Pictorial desires and textual anxieties: modes of ekphrastic discourse in nineteenth-century American Culture”, *Word & Image*, 13: 1, 1999, pp. 54-62, p. 54.

50. “Aux marges de la peinture”, *De la représentation*, Paris, Gallimard / Seuil, 1994, p. 335.

51. *Estudios Semiológicos (La lectura de la imagen)*, Madrid, Comunicación, 1978, p. 117.

de la écfrafrasis de la *Iliada* como documento para la historia del arte y afirmó rotundamente que “Homero no desconocía la perspectiva aérea”, lo que permitía presuponer diferentes proporciones en las figuras, de manera que pudieran ser agrupadas masivamente⁵². Las *Observations* de Pope, destinadas a afianzar todavía más el dominio del principio constructivo de la estética neoclásica, la perspectiva, constituyen un importante episodio de la historia de la tradición del *ut pictura poesis*, donde los autores clásicos se convierten, con mucha frecuencia, en las fuentes de legitimación de las prácticas pictóricas (y, al mismo tiempo, en un estreñimiento para la imaginación de los artistas)⁵³. Hacia la misma época, un artista angloirruso recurrió a la misma estrategia, pero con otro fin: legitimar un “nuevo método” de pintura, poco ortodoxo para las convenciones imperantes en el siglo XVIII.

52. Op. cit., 1715-20, p. 1456.

53. Para una introducción a la historia, teoría y crítica de la tradición del *ut pictura poesis*, véase Ana Lía Gabrielsoni: “Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, 2004, <http://www.saltana.org/1/document/0010.html> [consultado el 24 de junio de 2007] y “La tradición del *ut pictura poesis*”, *Diario de Poesía*, 74, 2007, 12-13.

Entre 1759 y 1785, Alexander Cozens publicó dos tratados de pintura que rehuían las reglas de la geometría que, para un embelesado Pope, habían inspirado los versos de Homero. El propósito de Cozens era estimular “la composición original” de paisajes, que se completarían a partir de la “forma accidental sin líneas” de una mancha de tinta [blot] sobre un papel transparente⁵⁴. La

54. *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* fue una edición ampliada del primer tratado, *An Essay to Facilitate the Inventing of Landscips, Intended for Students in the Arts*. Cozens explica: “La mancha no es un dibujo, sino una reunión de formas accidentales, con las que se puede hacer un dibujo. Es un atisbo de semejanza elemental con la totalidad del efecto de una pintura, excepto en lo relativo al cuidado de la terminación y el color; es decir que transmite cierta idea sobre las masas de luz y sombra, así como sobre las formas, que hallamos contenidas en una composición acabada. Si dispusiéramos un dibujo acabado lejos de nuestros ojos, sus partes más pequeñas perderían expresividad hasta volverse por completo indistinguibles y sólo las partes de mayor tamaño permanecerían visibles, de modo que el dibujo representaría una mancha de tinta, aparentando algún grado de cuidado en su terminación. Por el contrario, si una mancha de tinta se colocara a tanta distancia de nuestros ojos como para que la imperfección de sus partes se desvaneciera, representaría un dibujo acabado

analogía con la literatura no faltó a la cita para legitimar esta nueva forma de composición de paisajes y Cozens establece una comparación entre la mancha de espesa tinta que el artista imprime al principio sobre el papel, “carente de todo, excepto de masas de luz y oscuridad”, con el *hecho histórico* del que parte un poeta para escribir una pieza teatral⁵⁵. La mención del género literario al que Aristóteles dedica su *Poética* consigue un doble efecto: por un lado, confiere autoridad al método de Cozens y, por el otro, enaltece el género paisajístico por la filiación —a través de la tragedia— con el género histórico, que gozaba de la máxima jerarquía en el sistema académico de géneros. La curiosidad que empuja a Cozens a investigar los resultados del encuentro entre la mirada de un artista y una mancha informe lo lleva a concluir que la ventaja de una mancha es que “suscita diferentes ideas a diferentes personas”, con lo que se anticipa a la teoría de la percepción contemporánea⁵⁶. Sin embargo, las ideas no eran del todo libres, puesto que debían de someterse al conjunto de reglas básicas del tratado, destinadas a explicar cómo fabricar y trabajar con los materiales,

así como la preparación de los esbozos y su terminación con un pincel. Aunque breves y un tanto ásperas, tal como exige la prosa técnica de un tratado, las explicaciones que conforman las reglas de Cozens son ecfrafrásticas.

Se trata de descripciones de paisajes que, por su inexistencia, podrían adscribirse a lo que Hollander ha bautizado como écfrafrasis nocional. No obstante, debido al hecho de que su referencia la constituyan obras todavía por venir, potenciales, en lugar de remitir a obras perdidas, imposibles o inmateriales, podríamos considerarlas écfrafrasis vaticinadoras, presagios de las “buenas” obras que, más adelante, seguirán las reglas de las descripciones universales del tratado. En alguna medida, se trata de écfrafrasis que invierten la lógica de las écfrafrasis que Andrew Laird llama “obedientes”, es decir, aquéllas cuyas descripciones mantienen un alto grado de subordinación con el objeto al que se refieren, de manera que facilitan su reconocimiento. Las écfrafrasis contenidas en los tratados de pintura, en cambio, reclaman obediencia a las imágenes pictóricas⁵⁷.

57. Las écfrafrasis “desobedientes” son aquéllas que se liberan del objeto de la descripción y problematizan su reconocimiento. Laird explica que las écfrafrasis literarias se sitúan en un punto intermedio entre estos dos tipos. “Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64”, *The Journal of Roman Studies*, 83, 1993, pp. 18-30, p. 19.

aunque con una apariencia inusual”, *A New Method of Landscape*, Paddington Press, 1977, p. 8.

55. *Ibid.*, p. 9.

56. *Ibid.*, p. 11.

Como ocurre con todos los vaticinios, el de Cozens requería autoridad. Para obtenerla, el autor no vacila en recurrir a la influencia que podía ejercer la mención de un artista de la talla de Leonardo y cita un fragmento de su *Tratado de la pintura* donde se aconseja a los pintores observar una pared con manchas o una textura irregular para estimular la imaginación.

Una de las cosas que más nos sorprenden es cómo el método de Cozens conjuga la disciplina propia de la educación artística dieciochesca y la libertad que exige la imaginación creativa. En este sentido, las éfrases que produce la formulación de dicho método en los correspondientes tratados resisten la adopción mecánica de los principios academicistas de la época y tal resistencia constituiría la dimensión ideológica que se proyecta, desde las descripciones efrásticas concebidas por Cozens, a través del espacio cultural donde se enfrentaban las iniciativas personales de los artistas y las restricciones impuestas por la Academia.

Lo anterior equivale a admitir que la dimensión estética de la éfrasis se ha deslizado hacia otras dimensiones culturales más amplias e invita a observar cómo semejante fenómeno se manifiesta en el seno de estructuras textuales un poco menos remotas en el tiempo. La definición de la éfrasis como una práctica cultural lleva aparejada el interrogante

sobre su función concreta en cuanto práctica y, tal como se observó, una de las que puede reconocerse en los textos parece claramente ideológica o política. Dos ejemplos pueden ser significativos al respecto.

El primero evoca la situación que Da Vinci aconsejaba experimentar a los pintores, detenerse frente a una pared con manchas. *"Perhaps it was the middle of January in the present year that I first looked up and saw the mark on the wall. [...] The mark was a small round mark, black upon the white wall, about six or seven inches above the mantelpiece. How readily our thoughts warm upon a new object, lifting it a little way, as ants carry a blade of straw so feverishly, and then leave it..."*⁵⁸ Así comienza el cuento "The Mark on the Wall" (1917) de Virginia Woolf, a lo largo del cual asistimos a una sucesión de conjeturas sobre una pequeña mancha que la protagonista descubre sobre una pared; puede que sea el extremo de un clavo, un agujero o sustancia negra, un pétalo de flor, quizá una rajadura en la madera... variaciones de la apariencia que confrontan al personaje con el "misterio de la vida", la "inadecuación del pensamiento" o la "ignorancia de la humanidad"⁵⁹. En este cuento, escrito en el contexto de la Primera Guerra Mundial, las visiones e ideas se alternan en un

58. *Selected Short Stories*, London, Penguin, 2000, p. 53.

59. *Ibid.*, p. 54.

monólogo interior que contrapone el mundo del pensamiento al de la acción, y el de la paz al de la guerra, asociados respectivamente con el punto de vista femenino y masculino⁶⁰. Abandonarse a la abstracción multiforme de la mancha "pone un punto final a los pensamientos desagradables" e instala un mundo "tranquilo y espacioso", un mundo que el pensamiento puede penetrar como la aleta de un pez penetra el agua⁶¹. Las éfrases de la mancha y otros objetos dispuestos en la habitación (una se refiere muy brevemente a un imaginario retrato en miniatura) se resisten al "juego de la naturaleza", que impulsa la acción para impedir el desarrollo del pensamiento, su "amenaza de provocar entusiasmo o angustia". Sin embargo, la asociación de ideas se precipita cuando "alguien" aparece e introduce la acción, la guerra y el final de las conjeturas sobre la mancha: esta persona anuncia que se va

a comprar el diario (*"though it's no good buying newspapers... Nothing ever happens. Curse this war. God damn this war!..."*) y descubre, además, que la aparente mancha es, en realidad, un caracol. Las asociaciones originadas por la mancha, que van de la imagen inicial del *nail* [clavo] hasta la final del *snail* [caracol], comprenden una serie de éfrases cuya función, más que descriptiva, sería constitutiva, ya que adoptan una significación metarreferencial respecto a la mera descripción dentro de la conciencia de la voz narrativa. El conjunto de circunstancias personales narradas, a las que las éfrases son inmanentes, se proyecta sobre el espacio colectivo del arte, las mujeres y el mundo, y la significación metarreferencial, por lo tanto, se inserta en la poética, la identidad y la ideología de la autora.

Otra obra donde la dimensión estética de la éfrasis adquiere una dimensión que podríamos calificar de ideológica o política, como en el caso anterior, es el cuento de Charlotte Perkins Gilman "The Yellow Wall-paper" (1892). El relato contiene reminiscencias biográficas de la autora, que narra la experiencia de una mujer cuyo cuadro depresivo ("tendencia histérica", en la jerga de la época) la confina a estar encerrada, con severas restricciones de actividad intelectual o física para no alterar el reposo prescrito, en medio de largas ausencias del marido y en un cuarto

60. *Men perhaps, should you be a woman; the masculine point of view which governs our lives, which sets the standard, which establishes Whitaker's Table of Precedency, [...] will be laughed into the dustbin where the phantoms go, the mahogany sideboards and the Landseer prints, Gods and Devils, Hell and so forth, leaving us all with an intoxicating sense of illegitimate freedom - if freedom exists..."* *Ibid.*, p. 57.

61. *"a world which one could slice with one's thought as a fish slices the water with his fin."*, *Ibid.*, p. 58.

inhóspito, cuyas paredes están revestidas con un papel andrajoso de color amarillo: "sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin [...] and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide—plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions [...] It is like a bad dream!"⁶² Las siete descripciones del empapelado que se suceden cumplen con todos los requisitos del principio clásico de la *enargeia*. Al igual que el personaje del cuento de Woolf, la protagonista no puede apartar la vista de un extraño diseño que, como en el mito de Proteo, adopta múltiples formas, varía de color según el momento del día y huele "a amarillo", como si estuviera dotado de movimiento y vida. Durante los tres meses que dura el encierro, el personaje experimenta sinestesias provocadas por las mutaciones de los arabescos del papel, transformados primero en ojos, de ojos en hongos, y de hongos en cabezas decapitadas: "all those straggled heads and bulbous eyes and waddling fungus growths just shriek with derision!"⁶³. Una de las escenas recuerda otra de *Un Chef d'oeuvre inconnu* de Honoré de Balzac, cuando la figura de un pie desnudo surge

62. *The Norton Anthology American Literature*, Nina Baym (ed.), New York, London, W.W. Norton & Company, 1979, pp. 659 y 664.

63. *Ibid.*, p. 668.

por detrás de la masa informe de colores del cuadro de Frenhofer (con el que el novelista francés se anticipó un siglo a la abstracción pictórica). En el cuento de Gilman, son las figuras de varias mujeres que permanecían ocultas detrás del papel las que se escapan a través del diseño multiforme, convertido en unas rejas, iguales a las que cierran la ventana de la habitación de la protagonista, quien termina viéndose a sí misma como si fuera una más de estas desquiciadas mujeres y, mientras se arrastra como sus visiones, una metáfora de la pérdida de humanidad a la que la someten las circunstancias, arranca el papel de la pared para impedir que el marido vuelva a encerrarla detrás de él: "and I've pulled off most of the paper, so you can't put me back!"⁶⁴. El cuento se inscribe en la genealogía que abarca obras como *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847) y *The Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1966), donde la denuncia sobre la inequidad del trato hacia la mujer se expresa a través del motivo de "la loca del desván".

Las imágenes visuales del texto son las imágenes de la locura y, por lo tanto, la retórica de las ékfrasis que hallamos en el texto de Gilman, al igual que la de "The Mark on the Wall" de Woolf, adquieren una significación metarreferencial. En ambos casos, forman parte de una retórica

64. *Ibid.*, p. 669.

de la alteridad, puesto que en ellas irrumpe la visión de las autoras sobre la condición de las mujeres. Es en este sentido que son constitutivas, más que descriptivas, de la expresión de esta condición o, dicho de otro modo, representativas y no meras representaciones de la misma. Es desde esta perspectiva que puede considerarse que la noción contemporánea de ékfrasis responde al plano de la experiencia en general y no simplemente al plano de la experiencia estética. Más allá del arte y la literatura, la ékfrasis se interna en la cultura. Por consiguiente, las interpretaciones contemporáneas de la ékfrasis deberían ir a su encuentro, más allá de la historia del arte y de la literatura, en el dominio profuso de la historia de la cultura.

Referencias bibliográficas

- Alpers, Svetlana: "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23: 3/4, 1960, pp. 190-215.
- Barolsky, Paul: "Writing Art History", Paul Barolsky, David Carrier, et al., "Writing (and) the History of Art", *The Art Bulletin, Writing (and) the History of Art*, 78: 3, 1996, pp. 398-416.
- Bartsch, Shadi y Jaś Elsner, "Ekphrasis. Eight Ways of Looking at an Ekphrasis", *Classical Philology*, 102, 2007, i- vi.
- Baxandall, Michael: *Giotto y los oradores*, traducción de A. Luélmo, revisión de A. Bozal Chamorro, A. Gascón (lat.) y L. M. García (gr.), Madrid, Visor, 1996.

Cozens, Alexander: *A New Method of Landscape*, Paddington Press, 1977.

Elsner, Jaś: "From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of *Kunstwollen*", *Critical Inquiry*, 32, 2006, pp. 741-66.

Frank, Joseph: *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick & London, Rutgers University Press, 1991.

Foucault, Michel: *La arqueología del saber*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI.

Gabrieloni, Ana Lía: "Efectos de la imagen en la conformación del sistema de géneros literarios", María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (eds.), *Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

— ; "Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad", *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, 2004, <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> [consultado el 24 de junio de 2007]

— ; "La tradición del *ut pictura poesis*", *Diario de Poesía*, 74, 2007, 12-13.

Gilman, Charlotte Perkins: "The Yellow Wall-paper", *The Norton Anthology American Literature*, Nina BAYM (ed.), New York, London, W.W. Norton & Company, 1979.

Hardie, P. R.: "Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles", *The Journal of Hellenistic Studies*, 105, 1985, pp. 11-31.

Heffernan, James: *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

- ; "Speaking for Pictures: the rhetoric of art criticism", *Word & Image*, 15: 1, 1999, pp. 19-33.
- Hollander, John: "The poetics of ekphrasis", *Word & Image*, 4: 1, 1988, pp. 209-17.
- Kermode, Frank: *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- Kibedi-Varga, A.: Leo Hoek (ed.), *La littérature et ses doubles*, Gronique, Institut des Langues Romanes, 1985.
- Klarer, Mario: "Introduction", *Word & Image*, 15: 1, 1999, pp. 1-5.
- Krieger, Murray: "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laoköon Revisited*", *The Play and Place of Criticism*, Baltimore: John Hopkins Press, 1967.
- Kurman, George: "Ecphrasis in Epic Poetry", *Comparative Literature*, 26: 1, 1974, pp. 1-13.
- Laird, Andrew: "Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64", *The Journal of Roman Studies*, 83, 1993, pp. 18-30.
- Marin, Louis: *Estudios Semiológicos (La lectura de la imagen)*, Madrid, Comunicación, 1978.
- ; "Aux marges de la peinture", *De la représentation*, Paris, Gallimard / Seuil, 1994.
- Mitchell, W. J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986.
- ; *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994.
- Pater, Walter, *The Renaissance*, New York, Boni and Liveright, 1919.
- Pineda, Victoria: "La invención de la écfrasis", <http://www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf> [consultado el 20 de marzo de 2006].
- Pope, Alexander: "Observations on the Shield of Achilles", *The Iliad of Homer*, translated by Mr. Pope, London, W. Bowyer for Bernard Lintott, 1715-20, vol. V.
- Sartre, Jean-Paul: *El escritor y su lengua. Situación IX*, traducción de Eduardo Gudiño Kieffer, Buenos Aires, Losada, 1973.
- Scott, Grant F.: "The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology", *Word & Image*, 7: 3, 1991, pp. 301-13.
- Schneck, Ernst-Peter: "Pictorial desires and textual anxieties: modes of ekphrastic discourse in nineteenth-century American Culture", *Word & Image*, 13: 1, 1999, pp. 54-62.
- Spitzer, Leo: "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vrs. Metagrammar", *Comparative Literature*, 7: 3, 1955, pp. 203-225.
- Steiner, Wendy: *The Colors of Rhetoric*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982.
- Webb, Ruth: "Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre", *Word & Image*, 15: 1, 1999, pp. 7-18.
- ; "The Aesthetic of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphrasis' of Church Buildings", *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, pp. 59-74.
- Woolf, Virginia: "The Mark on the Wall", *Selected Short Stories*, London, Penguin, 2000.

LEER LA REVOLUCION DE MAYO: BIBLIOTECAS TARDOCOLONIALES EN EL RÍO DE LA PLATA

Por Jaime Peire

RESUMEN:

En este trabajo se estudia las bibliotecas tardocoloniales, con el fin de comprender cómo los revolucionarios —si lo eran— o el grupo más conspicuo, y el pueblo en general estaban habilitados para leer los acontecimientos que estaban sucediendo ante sus propios ojos, y aceptaron la revolución en Buenos Aires, sin una violencia y muerte masivas. ¿Cómo fue posible que un conocido fraile predicara en un sermón sólo unos años antes de la revolución que el Rey era la imagen viva de Dios, y que debía ser obedecido en conciencia (como lo venían haciendo sus antecesores desde 1600, y como se enseñaba en los catecismos que se vendían en las pulperías) citando a Richelieu, y poco después defendía la revolución y llamaba al Rey "traidor", citando a Montesquieu?

Semejantes cambios no pueden ser trazados sin el previo conocimiento de un corpus bibliográfico que tuvo que ser movilizad para que los acontecimientos tuvieran una legibilidad tolerable, que diera sentido a la revolución. Intentamos estudiar las bibliotecas, pero no suponiendo que sus dueños hubieran leído, comprendido, o —menos— acordado con ellos y estuvieran "influenciados" por ellos. En cambio, asumimos que los libros son *semiósforos*, como ha dicho Pomían, es decir objeto para ser investidos de un significado. Estos

Programa de
Historia cultural,
IEH-UnTref-Conicet

RECIBIDO: 18/03/08
ACEPTADO: 09/05/08