

**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**



**EL PROCEDIMIENTO ECFRÁSTICO DESCRIPTIVO EN LA POESÍA DE  
ALBERTO BLANCO: UN DIÁLOGO ENTRE EL ARTE Y LA DIVINIDAD**

**Tesis para obtener el grado de**

**MAESTRO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**PRESENTA:**

**Lic. Aldo Pablo Fernández Ramírez**

**DIRECTORES DE TESIS:**

**Dr. Alejandro Palma Castro**

**Dra. Berenize Galicia Isasmendi**

**OCTUBRE 2021**

**A la memoria de Irene Zepeda**

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1. Alberto Blanco: vida, obra e ideas estéticas .....	8
1.1 Recuento biográfico .....	9
1.2 Publicaciones.....	11
1.3 Influencias e ideas estéticas .....	13
1.4 La obra poética de Alberto Blanco: una búsqueda aproximativa a lo divino.....	18
1.5 Recapitulación .....	36
Capítulo 2. Hacia una propuesta de análisis interpretativo para el procedimiento del poema ecfrástico.....	38
2.1 Ecfrasis y descripción, la teoría ecfrástica de Luz Aurora Pimentel.....	40
2.2 La retórica de la imagen del Groupe $\mu$ .....	50
2.3 El signo icónico y la analogía en Mauricio Beuchot.....	57
2.4 Recapitulación .....	61
Capítulo 3: El poema ecfrástico descriptivo de Alberto Blanco; una búsqueda por acercarse a lo divino. Análisis descriptivo-iconotextual e interpretativo.....	63
3.1 “El camino de los ancestros”, la red que une a lo verbal con lo visual .....	65
3.1.1 Tejiendo el iconotexto .....	65
3.1.2 Ballena y telaraña, una realización visual del poema .....	72
3.1.3 Uniendo telarañas. Comparación con el referente original .....	74
3.2 “Ruptura”, o de cómo ya estaba todo escrito .....	75
3.2.1 Un dibujo visionario hecho iconotexto.....	75
3.2.2 El iconotexto vuelve a ser dibujo visionario .....	81

3.2.3 Dos dibujos un origen. Comparación con el referente original .....	82
3.3 “Nacimiento de una nueva flor”: dar a luz a la vida... y a la conciencia .....	84
3.3.1 Iconotextos que nacen en el mar.....	84
3.3.2 El iconotexto dando a luz .....	90
3.3.3 Dos nacimientos, una misma luz. Comparación con el referente original .....	92
3.4 “Una batalla de romanos”. El teatro de la vida y de la muerte.....	94
3.4.1 Entre el día y la noche, el ciclo eterno del iconotexto .....	94
3.4.2 La vida y la muerte, finalmente visibles .....	99
3.4.3 La batalla que vuelve en el tiempo. Comparación con el referente original .	101
Conclusión.....	105
Bibliografía.....	112

## Introducción

La ecfraasis, ejercicio retórico a través del cual se representa una obra de arte visual mediante las palabras de un poema, es un antiguo recurso de la literatura con origen identificado en la Grecia clásica. Para su estudio, algunos teóricos han propuesto un método comparativo que se concentra en los elementos que un determinado poema ecfrástico recupera de su referente visual con la intención de buscar una manera de interpretar a ambos como una unidad.

En el transcurso de esta investigación hemos pretendido proponer un método de análisis distinto para el poema ecfrástico, fundamentado en la noción de descripción como punto de partida para configurar un iconotexto, concepto que recuperamos de Luz Aurora Pimentel, dado que mantenemos la idea de que el poema ecfrástico descriptivo pretende representar una imagen pero no con intención comparativa; proponemos demostrar que el iconotexto, como su nombre lo indica, porta información tanto icónica como textual que, en el momento de lectura, le permite sostenerse por sí mismo sin necesidad de compararse con un referente. Es, de hecho, ese proceso de lectura el medio a través del cual el poema se activa pues en el momento de interpretación no sólo intervienen los iconotextos sino cómo estos se funden con la información alojada en la enciclopedia mental de los lectores, creando referentes inéditos análogos entre sí por partir del mismo poema. Todo lo anterior ha supuesto, de antemano, retirar del corpus aquellos poemas ecfrásticos que no parten de una descripción iconotextual sino de algún otro procedimiento poético más experimental que requiere, así mismo, de otros procedimientos experimentales de interpretación; derivado de esto emplearemos el término “ecfraasis descriptiva” para hacer referencia a esta clase específica de poemas ecfrásticos. De modo que, delimitado el tipo de poema al que nos referimos y con la intención de sostener nuestra teoría ecfrástica descriptiva y de creación de

nuevos referentes, nos apoyamos en las investigaciones previas de Luz Aurora Pimentel, Mauricio Beuchot y el Groupe  $\mu$ , con respecto a la descripción, la analogía y la retórica del signo visual respectivamente.

Sin embargo, en el trayecto advertimos que estos puntos eran precisamente los cimientos con los que Alberto Blanco, escritor, artista y científico mexicano, había creado los poemas efrásticos del corpus elegido. Si en principio nos decidimos por este poeta debido a su enorme interés por el procedimiento efrástico, derivado en una gran cantidad de poemas efrásticos con los cuales podíamos definir nuestra propuesta de análisis, con esta nueva advertencia pudimos relacionar tal idea con otra: el concepto de ícono, y por tanto el de iconotexto, se enlaza de manera adecuada con el de analogía, una de las nociones centrales en el ideal estético y ético del poeta mexicano: el de la poesía como un rito, una analogía del mito; una poesía metafísica en busca de lo divino. Así, la efrasis por presentar de forma análoga cuadros de otros artistas y, a su vez, por ser interpretada de forma análoga por diferentes lectores gracias a los iconotextos, se convierte en un medio adecuado para la transmisión de la información trascendental que pretende compartir el poeta.

De esta forma, presentamos finalmente una propuesta de análisis para el poema efrástico descriptivo de Alberto Blanco bajo el siguiente orden: en el primer capítulo nos concentramos en la vida del poeta y cómo esta influyó en la construcción de dicha estética y de una obra congruente con esta; en el segundo capítulo profundizamos en el aparato teórico que, como ya adelantamos, se sustenta en las nociones de efrasis, descripción, narración, ícono y analogía. Finalmente, el tercer capítulo muestra el análisis propiamente dicho realizado a algunos poemas efrásticos descriptivos del autor a través del cual consideramos que hemos comprobado nuestra hipótesis. Es importante mencionar que con esta propuesta

de análisis pretendemos contribuir con el estudio cada vez más creciente de la ecfraſis (y, en específico, de la producción ecfraſtica) y, al mismo tiempo, profundizar en la obra de un poeta relativamente poco estudiado en México como es Alberto Blanco, abonando a los estudios literarios de la poesía mexicana en dos senderos simultáneamente.

Queda por agradecer las aportaciones teóricas y observaciones de los doctores Alejandro Palma Castro, Berenize Galicia Isasmendi y Gustavo Osorio, sin las cuales este trabajo de investigación no hubiera sido posible.

## Capítulo 1. Alberto Blanco: vida, obra e ideas estéticas

Dentro del escenario de la poesía contemporánea nacional, Alberto Blanco (1951) no es de los poetas más conocidos ni estudiados por la academia. Esto, sin embargo, contrasta con la cantidad de obra que ha realizado: un gran número de poemas publicados en varios libros y reunidos recientemente en tres tomos (*El corazón del instante*, *La hora y la neblina* y *A la luz de siempre*, Fondo de Cultura Económica, 2018); tres libros de poética a través de los cuales muestra sus ideas, influencias y procedimientos para escribir (*El llamado y el don*, 2011; *La poesía y el presente*, 2013; y *El canto y el vuelo*, 2016); ensayos sobre arte y artistas visuales aparecidos en revistas especializadas y que, más tarde, darían pie a programas de televisión; obra gráfica porque además de poeta es un artista visual; y, finalmente, presentaciones con grupos musicales en el pasado.

Con esta aproximación podemos, desde ya, vislumbrar las disciplinas que más le han interesado en su vida y que, como apuntaremos en este capítulo, formarán parte nuclear de su obra. Hablamos, desde luego, de la poesía, la pintura y la música. A esto, agregaremos dos intereses más que alguno podría considerar contrarios: en primer lugar, se encuentra la ciencia, dada su formación dentro del terreno de la química, y en segundo su interés por un arte metafísico. Se trata de un poeta que concibe la realidad como alterna de otra realidad verdadera: la divina. De esta forma, el arte y, en específico, la poesía es considerada como elementos que permiten a los humanos conocer o al menos aspirar a conocer ese espacio divino.

Este primer capítulo de la investigación se enfoca en conocer los episodios importantes de la vida del poeta no sólo con respecto a su quehacer poético, como son las publicaciones realizadas o la recepción de premios y becas, sino también sobre aquellas



circunstancias e influencias a través de las cuales desarrolló sus ideas estéticas y su interés por esa poesía metafísica. Además, un recuento de su obra poética nos permitirá observar cómo ha llevado a cabo dichos temas a través de los años y las diferentes publicaciones.

### 1.1 Recuento biográfico

Alberto Blanco es un poeta, ensayista, músico y artista visual nacido en la Ciudad de México en 1951. Entre sus estudios profesionales se encuentra la carrera de Ingeniería química, que abandona poco antes de terminar, para ingresar a Química en 1968, de la cual se titula en 1973 con una tesis sobre psicotrópicos y LSD que le vale una Mención Honorífica. Sin embargo, durante su estancia en ese programa le surgen una serie de interrogantes que, según la información que el poeta expresa en entrevista para la UAM (Blanco “Escritores...”), sus profesores científicos no le podían contestar; a sus cuestionamientos del por qué ocurren ciertas cosas le respondían con un “cómo ocurren” que no lo dejaba satisfecho. Así que ellos mismos le recomiendan estudiar Filosofía, lo cual hace al mismo tiempo en la UNAM. En 1974 ingresa a la maestría en Estudios Orientales de El Colegio de México, programa que no terminaría por declararse harto de los métodos de estudio escolares. No obstante, el acercamiento al idioma chino le permite adentrarse profundamente en la poesía de ese país, que se convertirá en una de sus principales influencias.

Al formar parte de una familia de mineros, metalurgistas e ingenieros, durante su infancia y adolescencia la relación que experimenta hacia la cultura y la literatura no es muy amplia. Sin embargo, a la pintura se acerca a través del gusto de su abuela, quien ya en edad madura, ingresa a estudiar a La Esmeralda, y a los conocimientos en pigmentos y pinturas de

su padre; a la música, por otro lado, se acerca gracias a su madre, que tocaba piano (Blanco “El fecundo...”).

Su acercamiento a la poesía, según como lo narra la entrevista para la UAM antes mencionada (Blanco “Escritores...”), ocurre en distintas etapas. La primera se corresponde con el interés que cualquier niño manifiesta hacia las palabras y su significado, es decir, la adquisición del lenguaje. Pero a los diecisiete años, al mismo tiempo que ocurre la represión al movimiento estudiantil de 1968, le surge una fuerte crisis que cambia su panorama y su relación con respecto al lenguaje: descubre que éste se puede usar de múltiples formas, y se adentra en lo que él llama uso mágico de las palabras; por tanto, comienza a leer y a escribir poesía como tal: “Quizá toda la energía que se estaba desplegando ahí [en el movimiento estudiantil], me ayudó, y me dio el impulso para aceptar este llamado” (Blanco “El fecundo...”). Llamado poético para el cual tuvo que lidiar con una negación familiar que mejoró luego de casi terminar de forma trágica porque la salud de su padre se veía perjudicada.

En 1970, su primer poema en prosa “El vacío” es difundido por Edmundo Valadés en *El cuento*, lo que significa su primera publicación. En 1975 se convierte en coeditor y diseñador de la revista de poesía *El Zaguán*, en la que puede comenzar a conjuntar los tres ámbitos que definirán sus intereses profesionales: poesía, música e imagen. En dicha revista permanece hasta 1977, cuando recibe la beca del Centro Mexicano de Escritores, que le brinda la oportunidad de publicar su primer libro *Giros de faros*, teniendo como tutores a Juan Rulfo y Salvador Elizondo. Entre otras becas, ha recibido también la del INBA/FONOPAS en 1981, la del FONCA en 1990, la Beca Fulbright en 1991, la Beca Octavio Paz en 2001 y la Beca Guggenheim en 2008. Ingresó al Sistema Nacional de

Creadores de Arte en 1994, con reingresos en 2005, 2010 y 2014. Por otro lado, dentro de los reconocimientos que ha recibido se encuentran el Premio de Poesía “Carlos Pellicer” por su libro *Cromos* en 1988 y el Premio “José Fuentes Mares” por *Canto a la sombra de los animales (ilustrado por Francisco Toledo)* en 1989, el Diploma “Honor List de IBBY” de Holanda por *También los insectos son perfectos* en 1996, el premio “Alfonso X el Sabio” a la excelencia en la traducción literaria en 2002 y el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores en 2016 por *El canto y el vuelo*.

Pese a no dedicarse propiamente a la docencia, ha sido profesor de tiempo completo en el Programa de Creación Literaria de la Universidad de Texas en El Paso, UTEP, profesor distinguido y profesor invitado en la Universidad Estatal de San Diego, California, y profesor durante dos años en el Middlebury College, en Vermont.

## 1.2 Publicaciones

Su vasta obra literaria abarca la poesía, la traducción y el ensayo y presenta ediciones en más de veinte idiomas. Pese a contar con más de 70 libros publicados, tal como lo menciona en entrevista, su intención es que estos configuren sólo tres libros: uno de poemas, uno de ensayos sobre artes visuales y una poética (Blanco “Escritores...”). Eso significaría considerar a cada una de sus obras como extensión de la anterior; en el caso de la poesía, podríamos decir, como un gran poema en el que cada parte está conectada a su vez con el resto, extendiéndose como en una telaraña.

Cuenta con siete antologías de poemas, una nacional y seis internacionales: *Amanecer de los sentidos*, publicada en 1993 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; *Dawn*

*of the Senses*, antología bilingüe publicada en 1995 por City Lights de San Francisco; *De vierkantswortel van de hemel*, traducida al holandés y publicada en ese país por Wagner & amp en 2002; *A Cage of Transparent Words*, publicada por The Bitter Oleander Press de Nueva York; *Feu nouveau*, antología en francés de 2009 publicada por *L'Oreille du Loup*. En España, la Editorial Pre-Textos publica una primera antología titulada *Hacia el mediodía*, en 2013, y la continúa con *Sólo el anhelo* en 2017.

Además, en 1998 el Fondo de Cultura Económica publica *El corazón del instante* dentro de su serie Letras Mexicanas; se trata de una reunión de doce libros de poesía aparecidos originalmente de 1968 a 1993. En 2005, la misma editorial realiza una segunda reunión de doce libros diferentes a la que titula *La hora y la neblina*. En 2018, ambos son reeditados y se les acompaña con *A la luz de siempre*, una nueva reunión de doce libros.

Su trabajo de ensayo sobre artes visuales le ha permitido la relación con una gran cantidad de pintores, escultores y fotógrafos. En 1998 reúne estos ensayos en su libro *Las voces del ver*, que servirá como base para la realización de una serie de televisión homónima de Canal 22, en colaboración con Luis Cortés Bargalló. En 2012 se publica un nuevo volumen de ensayos sobre artes visuales con el título de *El eco de las formas*. Además de contar con libros completos dedicados a la obra de Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Nieto, Joy Laville y Vicente Rojo. Por otro lado, ha realizado exposiciones de trabajo gráfico, sobre todo en la práctica del collage y la poesía visual.

Así mismo, es colaborador de diversas publicaciones como *Artes de México*, *Crítica*, *Fractal*, *Gaceta* del FCE, *La Jornada Semanal*, *Letras Libres*, *Pauta*, *Revista de la Universidad de México*, *Semana de Bellas Artes* y *Vuelta*, entre otras.

### 1.3 Influencias e ideas estéticas

Cuando en entrevista para *Escritores y poetas mexicanos*, de la UAM, le preguntan qué poetas han influido en su obra, Alberto Blanco menciona a Octavio Paz, la poesía surrealista y la poesía de los *beats* norteamericanos, además de Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé y los autores mexicanos Sor Juana, Eduardo Lizalde, Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco, Jaime Sabines y Rosario Castellanos. Hemos apuntando también que la cultura y la poesía orientales suponen un antes y un después en su concepción de la poesía (Blanco “Escritores...”). Aunado a esto, en su ensayo *El llamado y el don*, Blanco se dedica más profundamente a este ámbito. Encuentra, en la relación entre poesía y pasado, dos aspectos fundamentales: que la poesía trabaja en un idioma con historia propia y enraizado a ella, y que las metáforas construidas contienen siempre aportaciones escondidas hechas por poetas de otros tiempos (59). Por eso, para él, siempre hay un pasado visible o invisible en la poesía.

En esta línea, indica que un poeta, pese a su don y su talento, necesita “el conocimiento y el estudio de muchas tradiciones poéticas. Porque es realmente indispensable saber utilizar las herramientas propias del oficio” (*El llamado* 18-19), de modo que abre la puerta al estudio de la tradición en el sentido formal. ¿Y cómo propone que se haga este estudio? Precisamente a través de una poética. Para Blanco, la construcción de esta es la forma más adecuada de reflexionar sobre la labor poética propia. *El llamado y el don* es el primer título con el que Blanco comienza a ensayar esta poética, en la que se remitirá a múltiples poetas y teóricos que han formado parte en su concepción de poesía.

André Breton es el primer autor al que menciona directamente; en específico a su *Primer manifiesto del surrealismo*, de 1924, del que recupera la “surrealidad”, una armonización entre el sueño y realidad. Blanco dice “de esta (...) forma de entender la poesía

—... abiertamente surrealista— y de esta nueva manera tanto de concebir como de escribir los poemas, dan cuenta también tanto mi obra poética como mi poética” (*El llamado* 29). A Blanco le interesan los poemas que están contruidos tanto en la vigilia como en el sueño porque ahí se encuentra el puente con el lado mágico del lenguaje, con la poesía. Por eso recupera también a Antonin Artaud, otro surrealista para quien la poesía debe partir de una ruptura del centro espiritual del mundo, de la transfiguración de lo posible a un nuevo desarreglo espiritual y de los sentidos (citado por Blanco, *El llamado* 31).

Con esto, nuestro autor llega a su primera conclusión: “en Poesía —como en todo arte— la forma es un medio, y el fin es trascender la forma ... el poema es sólo un vehículo, una herramienta ... la meta es la transformación del artista y de quien disfruta de los frutos del trabajo” (*El llamado* 36). Nos damos cuenta de que, además de una reflexión de características formales, Alberto Blanco se ha inscrito con esto en una tradición mística de la poesía, que él preferirá llamar metafísica:

Cuando los críticos ... utilizan esas palabras, “místico”, “metafísico”, etcétera, de alguna manera quieren dar a entender que se trata de una poesía religiosa... Religioso es *todo* el arte. En el sentido más amplio de la palabra. En el sentido de que un artista es alguien que no se contenta con el mundo material tal cual; que ve otra dimensión u otras dimensiones en este mundo... Si por religiosa, o metafísica, o mística, entendemos una poesía y una conciencia que tienen que ver con saber que no estamos separados, que formamos parte de una inmensa red, entonces acepto la calificación gustosamente (Blanco *Las formas del instante*).

En la entrevista para la UAM (*Escritores y poetas mexicanos: Alberto Blanco*), el poeta hace continuo hincapié en que, para él, la poesía está constituida no sólo por el lenguaje,

sino también por la música y las artes visuales en una triada. Cuando leemos la segunda parte de su poética *La poesía y el presente* (198) notamos que Blanco hace eco de las categorías que Ezra Pound presenta en *ABC of Reading* acerca del texto lírico: Melopea, ritmo y música, que representan al tiempo; Fanopea, imágenes para referirse al espacio; y Logopea, ideas y significados, pensamiento. Se inscribe con esto en la tradición de Pound.

En este sentido, podemos mencionar otro de los intereses fundamentales Blanco: la imagen. Para hablar de esta apunta, siguiendo a Ludwig Wittgenstein, que la poesía es un medio a través del cual se puede transformar en “oro de la visión la ganga de la palabrería. A dar a luz, a ver la luz, a convertir en luz la inconsciente oscuridad” (*La poesía* 115). Dicha aproximación tiene ya un carácter metafórico en el que se habla tanto de la luz física como también de la luz del conocimiento; desea incluir también aquellas imágenes que se generan durante el sueño o la imaginación pues su intención al abordar cualquier tema, insistimos, es siempre múltiple.

Blanco (*La poesía* 116) apunta que, etimológicamente, la palabra *imagen* viene del latín *imago*, “representación” o “retrato”; además, que pertenece a la familia de *imitari*, cuyo significado es “remedar”. De esta forma, la imagen de la palabra como remedo o imitación tiene la función de evocar a una persona, un lugar, un objeto o un hecho, etc. En su segundo libro de poética recupera que esto tiene su origen en la concepción que de una imagen se tuvo durante la Edad Media: “el mundo visible es el reflejo de un mundo invisible ... descubrir en las formas sensibles la proyección de la belleza del alma y de Dios ... fue la función principal de la imagen para la Iglesia en la Edad Media”, dice citando a Fernando Delmar (*La poesía* 116).

Sin embargo, desde su visión de científico, no deja de lado los mecanismos fisiológicos para indagar qué hay entre el mundo, la pupila, la retina y el cerebro; se responde con un poema, del que citamos un fragmento:

El mundo entero cabe en la pupila: luces y sombras, perfumes visuales.  
 El mundo está de cabeza en la retina y la tierra está recostada en la mirada.  
 La tierra es siempre virgen por la virtud absolutoria de la mirada.  
 Miramos con la luz de la experiencia, pero vemos con la virginidad de la mirada.  
 La mirada depende de la Luz, pero el cuerpo no depende de la sombra.  
 La luz es la memoria de las imágenes: más que la luz de la memoria, la memoria de la luz. (*La poesía* 117-118)

La información del mundo entra por el canal visual –los ojos– a través de luz. Esa información en el principio carece de sentido, *es virgen*, pero luego la experiencia y otros procesos fisiológicos la configuran como forma o como objeto, le dan luz. De ahí que Blanco retome esa doble configuración de la luz de la que hablamos arriba.

La luz de la conciencia, la segunda concepción de *luz*, significa notar que las imágenes, como representaciones de los objetos del mundo, sirven al hombre para conocer esos objetos, que a su vez son analogías de lo desconocido. Para profundizar más en esta cuestión, Blanco (*La poesía* 121) retoma de Breton la idea de “demonio de la analogía”, que renombra como “dominio de la analogía”. Se trata de la observación de la realidad como una red de interpelaciones, en una lógica “poética” donde A es igual a B, B igual a C y así sucesivamente, y que consta de varios pasos o escalones.

En primer lugar se encuentra la imagen que es un signo de sí misma, dice citando a Novalis (*La poesía* 122). Se trata de una pura representación visual, ya sea física como el dibujo o la pintura, o bien mental, como los recuerdos y los sueños. En las imágenes A es sólo A, lo que significa el grado cero del dominio de la analogía. De este tipo de imágenes,



apunta, está compuesta la poesía ya que el lenguaje tiene la facultad de dar a ver, haciendo referencia al mundo real. Pero este grado no es simple porque una imagen, dice, es ya una segunda naturaleza con respecto a lo que se observe.

El segundo elemento es el símil, la comparación, el parecido: A se parece a B, lo que significa que tienen algo en común. En tercer lugar se encuentra la metáfora cuya intención no es constatar que A se parece a B sino de expresar y entender que A es en realidad B. Lo expresa citando a Ramón Xirau: “La metáfora y la imagen dicen y a la vez sugieren algo indecible que sin embargo, también, en parte dicen...”. Por otro lado, de John Berger recupera que las metáforas no se hacen sólo por hacer comparaciones sino del deseo de descubrir las correspondencias cuya suma total demostraría la existencia. El poder de la poesía, concluye entonces, es que a través de la metáfora puede llevar más allá (Blanco *La poesía* 125-126).

En último lugar se encuentra el símbolo. Es decir, específicamente, aquello que conocemos y que nos permite hablar de lo que no conocemos (Blanco *La poesía* 130). De aquí que diga con Edgar Degas que en el arte no se trata de lo que el creador puede ver sino de lo que puede hacer ver, dar a imaginar, dar a entender, dar a soñar.

Para Blanco, la visión; que comienza siendo imagen, es luego símil y metáfora y termina en el poder del símbolo, es decir, la que recorre todo el dominio de la analogía; lo que está buscando es dar con el “espacio central, fundamental y fundador del mito ... es por este intrincado enjambre de relaciones, por esta red de homologías, parecidos y similitudes ... que podemos intuir el espacio primordial ... el mito” (Blanco, *La poesía* 131-132).

Para hablar específicamente sobre el mito, Blanco, citando a Mircea Eliade, indica que es un relato de algo sucedido en otro tiempo, fuera de nuestro tiempo; un hecho

fundamental asociado a los orígenes. Esto, a su vez, le lleva a hablar sobre la coexistencia de dos tiempos: un tiempo humano, cotidiano y civil, y un tiempo de los dioses, que es sagrado y que se refleja en el mito. Aunado a eso, el mito también habla de otro espacio: el espacio primigenio. De esta forma, el mito es inamovible y da sentido a la vida del hombre, que lo representa y actualiza mediante un rito. La poesía nace como un mito y se actualiza como rito (*El llamado* 64-68).

Finalmente, en *El canto y el vuelo*, el tercer título de su poética, encontramos en este sentido que, si bien manifiesta importantes intereses en los ámbitos del arte y la literatura, debido a su formación como químico también es importante para él la presencia de científicos y sus teorías. De esta forma, “expresando su doble condición de poeta y de científico” concluye que la poesía puede trabajar a la par de la ciencia, porque son dos formas diferentes de entender el mundo y no representan una contradicción: es más, el hombre necesita de ambas para poder existir (*El canto* 36-37).

#### 1.4 La obra poética de Alberto Blanco: una búsqueda aproximativa a lo divino

Hemos apuntado que, pese a haber publicado un importante número de libros, Alberto Blanco ha buscado crear un solo libro de poesía, es decir, que todos los libros y todos los poemas que revisaremos suponen una continuación, un libro mayor y único. Sin embargo, al acercarnos a las tres reuniones de libros que hasta ahora ha publicado, podemos advertir ciertos temas, medios y aspectos que transgreden fechas y publicaciones, llegando a repetir un libro en diversas reuniones de poemas. Él mismo hace hincapié en esto:

El sentido y el orden con que se publican estos doce libros de poemas, escritos entre 1973 y 1993 ..., no obedece a un criterio cronológico: no siguen el orden en que fueron escritos ni el de las publicaciones previas. No se trata, pues, de una recolección de todos los poemas escritos en esos años; tampoco de una antología. Se trata de un ciclo completo de poemas. (*El corazón* 9)

Es decir que los poemas a los que nos vamos a acercar tienen una intención diferente: la de transgredir el tiempo y el espacio físico para lograr un determinado entendimiento. De entrada, esto puede no sonar lógico del todo, por tanto, antes de abordar propiamente el contenido de cada libro y con la intención de aspirar al entendimiento de las obras, conviene acercarse de nuevo a la poética de Alberto Blanco para puntualizar algunos conceptos que nos permitan encontrar más claridad en su proceder y en su obra<sup>1</sup>.

Lo primero que debemos dejar por sentado es que para nuestro poeta la Poesía (y aquí comenzamos a distinguir entre Poesía y poesía, cuyas diferencias recuperaremos más adelante) es un don que surge después del llamado que alguien elegido misteriosamente ha recibido. El poeta, entonces, no es el origen ni el creador del mensaje que se va a transmitir sino que es sólo su mensajero, y para no perder esta condición debe cumplir con dos cosas: en primer lugar, compartir tal mensaje con su comunidad; y en segundo, trabajar su oficio, instruirse para poder compartirlo con gracia (*El llamado* 10-14).

---

<sup>1</sup> Siguiendo estas ideas de Blanco, la de su obra poética como un solo poema y la de la transgresión del orden cronológico de su aparición, Carlos Zamora-Zapata realiza en 2014 un trabajo de investigación titulado *Crítica Contextual: El corazón del instante de Alberto Blanco: Ensayo de un Método*, en el cual plantea un análisis que responde al cuestionamiento sobre si cada uno de los poemas del libro conforman un único poema extenso, que a su vez tendría como influencia el libro *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz. De esta forma, su desarrollo incluye la revisión del orden en que los poemas se presentan y cómo se relaciona cada uno con los demás. Nuestro análisis, pese a considerar la cercanía entre las temáticas de cada poema, no seguirá un camino equivalente al de Zamora-Zapata puesto que analizaremos poemas representativos, sí, pero aislados de sus respectivos libros.

La Poesía es, por tanto, un don místico y por eso no llamará la atención el empleo de las palabras, los números, los temas y los seres como símbolos; esto es observable desde el comienzo al atender al número exacto de libros y capítulos que contienen tanto cada una de las reuniones poéticas como los tomos de la poética, respectivamente: doce<sup>2</sup>. Desde luego, no se trata de un número al azar, sino que adquiere un valor simbólico relacionado con este entendimiento de la poesía: una herramienta de conocimiento y profundidad mística.

En segundo lugar, como ya lo adelantamos, debemos considerar con Blanco la distinción entre Poesía y poesía. La Poesía con mayúscula es “la cima y la gloria de toda la creación humana ... la esencia misma del arte”( *El llamado* 39). Por eso, el poeta indica que el acto de acercarse a la Poesía es “Un enaltecimiento que aspira, en última instancia, a alcanzar la condición misma de un demiurgo, es decir, un creador [...] cuando utilizamos la palabra Poesía de esta manera, lo que estamos haciendo es hablar de un estado divino de la creación pura” (*El llamado* 39-40). ¿Y por qué, entonces, un poeta no es un dios? Blanco se responde diciendo que el poeta, a diferencia de la divinidad, requiere de un lenguaje y de ocasiones sentimentales preexistentes sobre las cuales se pueda crear ((*El llamado* 41). Además de que, como aclara más adelante, en realidad no podemos conocer esa Poesía, porque es homónimo de lo más alto, de la divinidad.

En este sentido comienza a dirigirse a la poesía, con minúscula: la que sí puede conocer el hombre y que se vale del lenguaje para expresar, mediante un género literario, una verdad provisional: “Las cosas son así pero pueden también ser de otra manera ... la poesía no sabe de verdades absolutas. Sus verdades nacen ... de un ser humano en particular” (*El*

---

<sup>2</sup> Para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, “el doce simboliza el universo en su desarrollo cíclico espacio-temporal” (424). Conviene conocer esta acepción dado el interés del poeta en el tema.

*llamado* 45-46). La poesía con minúscula sirve para que el humano pueda intentar acercarse a la Poesía con mayúscula a través de analogías que permitan hacer ver a las palabras los dolores, sensaciones y sentimientos más profundos del humano, convirtiendo al poema en un oráculo.

Con lo anterior podemos establecer tres niveles en los que se puede hallar el locutor poético presente en su obra: la realidad individual y consciente en la que existe; una realidad basada en los recuerdos y sentimientos, cuya voz es la poesía; y una realidad total, majestuosa y divina, que es la de la Poesía. Esta aclaración nos permitirá situarnos adecuadamente en cada poema.

En el primer recuento, *El corazón del instante*, somos testigos de los inicios del poeta en esta visión de la poesía. Cuenta con dos ediciones, la primera de 1998, y la que emplearemos para esta revisión publicada en 2018. *Giros de faros*, el libro que inaugura dicho recuento, nos presenta un recurso que será común en el resto de su obra: la contemplación. Poemas cuyo núcleo se encuentra en la observación y la descripción de esta. A través de la contemplación se (y nos) acercará principalmente a la naturaleza y a los animales, y a las sensaciones que estos producen en el poeta. Verónica Velázquez Chávez en su reseña a una antología personal del autor que también incluye dicho libro recupera que:

*Giros de Faros* es la puerta abierta a la naturaleza: toda ella tranquilidad y belleza, enfrenta y derrota la vida citadina [Sin embargo] El amor a la naturaleza no lo es todo, es más bien una añoranza, una respuesta a una pregunta todavía no expresada ... prepara el camino para una reflexión profunda sobre la creación (humana y artística). (274)

Si hemos dicho que la poesía permite ver como un oráculo, la contemplación y su representación poética comienzan ya a situarnos en un puente de acceso a la Poesía. El mundo visible es reflejo del mundo invisible, apuntamos arriba. Reivindica con esto, la función de la imagen como analogía.

Siguiendo el mismo sentido, la intención de ver y dejar ver, y como ya preveía Velázquez Chávez, en *La parábola de cromos Blanco* se valdrá de los múltiples temas que han reproducido pintores y escultores a lo largo de la historia para reflexionar, mediante el uso de símil, metáforas y símbolos (el dominio de la analogía, al que ya nos referimos) sobre la existencia y, por primera vez de manera textual, sobre la dimensión sagrada de esta (pues como hemos mencionado, para él la poesía y el arte son una forma de religiosidad). En este sentido, el significado de tratar a la naturaleza y sus temas (ya sea árboles, animales, frutos, insectos) cambia de dimensión: la creación de la vida es un milagro y su representación es un ritual. Por tanto, otro de los temas que abordará tanto directa como indirectamente (a través, de nuevo, de analogías) es la existencia de “el otro mundo”, “el país de un mejor conocimiento”; es decir, la Poesía, para la cual existen diversas puertas y ventanas, como lo es la poesía con minúsculas.

Velázquez Chávez apunta que en el libro

Las referencias religiosas se hacen más concisas y exactas ... no es sólo una equiparación basada en la tarea creadora, sino más bien trata de la relación establecida entre ... tres conceptos [Dios, naturaleza, hombre]. Así nos encontramos con reflexiones ontológicas que involucran a la divinidad (su vida y su muerte), por medio de cuestionamientos o afirmaciones, directamente con la naturaleza humana ... Importante, a mi parecer, es la relación hombre-Dios,

ya que introduce una voz poética en primera persona [que] se cuestiona, se arrebatada, se desmiente, pero jamás –y esto es muy importante– renuncia a su esencia “natural” y, por ende, divina. La apatición de esta personificación sólo demuestra una cosa: el hombre es parte de la naturaleza y, por lo tanto, también es parte de la creación. (275-276)

Al mismo tiempo, comienza una experimentación con la forma de los poemas. Si en *Giros de faros* prefería las técnicas de la poesía oriental (poemas cortos y contemplativos), ahora se inclinará cada vez más por el verso libre y por la atención en la disposición de versos y palabras con fines estéticos y rituales. Al respecto, el propio Blanco cita en entrevista una gran cantidad de formas y estilos presentes en el libro para luego agregar: “Así como hay muchas formas poéticas en ese libro, hay formas distintas de aproximarse a la pintura, de establecer una relación entre la palabra y la imagen” (“Las formas...”) y apuntar algunas de estas formas: relación con un cuadro en particular, una serie de cuadros de un mismo artista, con toda la obra de un pintor, o poemas que no tienen que ver con la obra de un determinado artista sino con su vida.

Dado que de este libro obtenemos dos de los poemas que analizaremos: “Una batalla de romanos” y “Nacimiento de una nueva flor”, es importante apuntar que la versión de *La parábola de cromos* presente en la reunión que revisamos está dividida en dos partes, la primera se titula *Cromos* y es, a su vez, una versión aumentada del libro homónimo publicado en 1987, en la que ya se encontraban los poemas en cuestión. La segunda parte se titula *La otra mitad de la parábola*.

Si hasta ahora se había concentrado en las sensaciones producidas por la vista, al menos de manera temática, en *Paisajes en el oído* abarcará el otro sentido que completa la

trilogía de elementos poéticos que Blanco ha recuperado de Pound y que hemos apuntado más arriba. Porque si las imágenes son analogías de la realidad metafísica, el ritmo de las palabras y la poesía “hace eco de las vinculaciones íntimas que existen entre ritmo y tiempo, música y tiempo, madre y tiempo ... los cantos provienen del interior del cielo” (*La poesía* 90-91). Es decir, que estamos ante una analogía auditiva de la voz de los dioses. Es más: Blanco entiende la repetición del verso y de su expresión rítmica como una vuelta al origen (*La poesía* 104). Mediante la reflexión en torno a composiciones musicales de diversos géneros y épocas, en este libro continuará con la atención en temas que ya había manejado: principalmente sobre la realidad metafísica (la Poesía) a la cual se accede mediante la poesía y la naturaleza como resultado de una creación, cuya contemplación –ahora auditiva– es una experiencia sagrada.

Además, este libro le brinda la oportunidad de reflexionar sobre su propia existencia; en tanto que el mero existir no significa un acceso directo a la realidad mística, descubre otro punto de entrada en momentos impactantes de su vida, como la matanza de Tlatelolco, el terremoto de 1985 o rituales místicos en los que ha participado, por mencionar algunos ejemplos. Ritmo y tiempo se reúnen, entonces, no sólo de manera metafórica, sino que también lo hacen denotativamente. Aún más importante para Blanco es aquella relación de los recuerdos con la divinidad, con la Poesía; “una especie de esencia que subyace a los momentos privilegiados del recuerdo: aquellos que han sido tocados en el tiempo por el soplo del espíritu que viene desde mucho antes del tiempo y que sobrevive al tiempo” (*El llamado* 61). Con estos dos conceptos, la música y el recuerdo, podemos decir que ha cumplido ya con el propósito de construir en su poesía un espacio de reunión entre la música, la imagen y el tiempo.



La reflexión sobre la naturaleza continúa con *El libro de los animales*, en el que estos se convierten en augurios o mensajes de los dioses, mediante los cuales podemos acceder a la Poesía, que llamará reino trascendental en *Tras el rayo*, siguiente libro del ciclo en el que se mantiene el uso de metáforas para reflexionar sobre la existencia, los orígenes y las entradas a dicho reino. En este libro llama la atención el uso de poemas de largo aliento, hasta ahora poco empleados por el autor, y la inclusión de un tema nuevo: el amor por una mujer.

*Materia prima* es un libro que también tiene relación con el arte y que, aparentemente, se aleja de los temas míticos y místicos. Sin embargo, a través de las metáforas utilizadas en torno a temas como los recuerdos (de igual forma que con los eventos impactantes de *Paisajes en el oído*), los gustos personales y deportes, la casa y la ciudad, se convierte en uno de los libros más reflexivos sobre la existencia terrenal, su final y posterior ingreso a la existencia mística. La conclusión a la que se acerca hacia el final del libro es que el hombre mismo, con todo aquello que lo ha construido y de lo que ha formado parte, es la materia prima de su trascendencia, de su divinidad, pero que debe buscar el método para lograrla. Considerando a *Materia prima* como una continuación de *La parábola de cromos*, Velázquez Chávez (276-278) escribe que este libro recrea el crecimiento, la madurez, el sufrimiento y las añoranzas del hombre siempre como parte de la naturaleza y la divinidad, y la búsqueda en el vivir cotidiano de la armonía con estas y de la respuesta que supone esta armonía.

La reflexión termina en *Trébol inverso* cuando Blanco escribe sobre la muerte como destino al que le sigue el renacimiento. Esta vida es la continuación de otra vida metafísica a la que habremos de regresar. En el segundo tomo de la poética lo expresará citando a Bettelheim: “La tarea del arte es la celebración del ser humano y su destino, para ayudarnos

a aceptar nuestra condición de mortales al convencernos de que aquello que le da sentido a la vida del hombre trasciende nuestra experiencia individual” (*La poesía* 77).

Con *El corazón del instante* termina un grupo de poemas dentro de este primer ciclo. No es fortuito que sea el título del ciclo poético ya que expresa el puente perfecto con el siguiente conjunto de poemas. Si hay una vida anterior, un reino trascendental, otra realidad eterna y divina, entonces una de las líneas que dividen, el instante, es la relación sexual. En palabras de Alberto Blanco, en entrevista para *Fractal* (Blanco *Las formas...*) este poema lo remite hacia su esposa, Patricia Revah, desde luego, pero también hacia su mujer interior: la poesía. En los siguientes libros abandonará, poco a poco, los temas místicos para dirigirse a temas, en apariencia, más comunes o propios de la realidad pero que, como ha quedado claro ya, se dirigen a la misma trascendencia mediante metáforas y símbolos o la reflexión de la constitución propia del ser humano y su mundo.

Un ejemplo claro lo tenemos en *La raíz cuadrada del cielo*, en el que los temas cambian para concentrarse en leyes y teorías científicas; todo como parte complementaria a su reflexión sobre la existencia en la tierra. Al reflexionar sobre la relación entre ciencia y poesía en *El canto y el vuelo*, la tercera parte de su poética, Alberto Blanco concluye que, si bien recurren a métodos, herramientas y lenguajes distintos, ambas persiguen el anhelo de penetrar en la realidad profunda y comprenderla, y aunque no se necesiten la una a la otra, el hombre sí necesita de ambas (*El canto* 26-36). Sin embargo, para el último libro del ciclo, *Antes de nacer*, Blanco se remite al tema más trascendental y místico de todos los que ha trabajado: el final como el principio, la condición cíclica de la existencia.

Con todo lo anterior, encontramos que en este ciclo poético las preocupaciones más importantes de Alberto Blanco comenzaron con una contemplación de lo que rodea y forma

su existencia propia, para dar paso a la reflexión sobre ella, sobre su continuidad, su final y su renacimiento. Esto visto desde diferentes ángulos que, como podemos corroborar con su biografía e influencias, son congruentes con la formación del autor.

La siguiente reunión de poemas, a la que el autor considera como un segundo ciclo, se titula *La hora y la neblina* y fue publicada originalmente en 2005, con una segunda edición revisada y corregida en 2018. En este ciclo, a diferencia del anterior en lo que se refiere al aspecto formal, Alberto Blanco comienza con la experimentación a través de la poesía visual. Se abre con una adaptación poética de la *Comedia* de Dante, titulada *Pequeñas historias de misterio ilustradas*, en donde las tres secciones mantienen los nombres de aquel libro clásico: infierno, purgatorio y paraíso. En la primera sección encontramos poemas de horror y fantasía terrorífica que nos hace pensar en los castigos del poeta italiano, la siguiente sección es menos macabra pero mantiene una atmósfera oscura. La última sección, como podemos esperar, se trata de poemas que dan una impresión de suavidad y blancura: el paraíso. En todos estos poemas el elemento fundamental es la imaginación y la fantasía.

Los temas místicos que encontrábamos en el primer ciclo, representados con escenas de la vida real en *Poemas vistos y antipaisajes* han dejado el sitio a la reflexión a partir de correspondencias entre los elementos del exterior y los pensamientos del interior del yo lírico. Así, nos recuerda que otro de los accesos al tiempo total de la divinidad, el de la Poesía, es el sueño y el recuerdo. De hecho, el tercer libro recogido en esta segunda reunión se titula justamente así: *Poemas traídos de sueños* y en él hallamos el sueño como punto de partida de nuevas metáforas y reflexiones sobre la existencia. Como también lo hace en una nueva sección de sus *Paisajes en el oído*, en la que a través de estrofas cortas inspiradas de nuevo en pasajes musicales o sonoros, se remite a la reflexión de la realidad en relación con sueños,

derivando en una reinterpretación del ideal barroco: toda la vida es un sueño. Siguiendo esa intención, Blanco cita a Albert Béguin para indicar, en la tercera parte de su poética: que “El ritmo de la vida onírica, en el cual se inspiran los ritmos de nuestras artes ... puede acoplarse al paso eterno de los astros o a aquella pulsación original que fue la de nuestra alma antes de la caída” (*El canto* 142).

*Romances de ultramar* hace una pausa de los temas existenciales y deja un espacio para el amor. Se trata de poemas que, a través del tratamiento sobre el recuerdo y la nostalgia, exploran la historia del autor con respecto a sus relaciones amorosas, lo que no significa abandonar la reflexión mediante analogías y metáforas que, como hemos visto, es una de las prácticas comunes en Alberto Blanco. Se convierte, además y como también ocurrió en el ciclo anterior, en el libro que rompe con la tendencia que llevaba el ciclo para dar paso a una nueva.

Según la “Nota preliminar” (Blanco *La hora* 9), *Medio cine* constituye la novedad más grande con respecto a la edición anterior de esta reunión de poemas en tanto que suplió a otro libro, *Medio cielo*. Este nuevo libro mantiene una relación importante con el resto de la reunión pero la evolución de sus reflexiones deriva en el tema que hasta ahora había abandonado directamente: la metafísica, el misticismo.

Como ya lo habíamos visto con cuadros, obras musicales y artistas, en esta ocasión encontramos películas, actores y otras producciones audiovisuales como medio para la reflexión de la realidad. El cine para soñar despierto o para sugerir que la vida es una película que alguien –aún no sabemos quién– podría estar viendo; entonces, para el autor, preguntarse por el creador o los creadores vuelve a ser importante; ¿son estos una fantasía de la inmensidad con la que el humano no puede lidiar? ¿Existe solamente la creación sin el

creador? Dejará esas preguntas sin respuesta, por ahora, pero en el siguiente título, *El libro de las piedras*, volverá a referirse a los astros, a los signos astrológicos y a la magia, a través de una figura a la que llamará “chamán del sueño”. Podemos asegurar que con esto reafirma que una de las múltiples entradas al otro mundo a las que se ha referido es precisamente la del sueño.

Ya en *Relámpagos paralelos* la mención del otro mundo se hace evidente, incluso con el título del libro (que, a su vez, mostrará una relación con el siguiente ciclo poético, como podremos notar más adelante). El mundo diferente es revelado a los hombres por la luna, diosa madre de todas las almas. Con esto, la poesía que como hemos advertido es una forma de ritual para Blanco, se convierte en el camino de salvación. La reflexión de la cotidianeidad es, al mismo tiempo, una reflexión sobre el origen y la creación de las almas y su devenir el mundo creado.

La conclusión es presentada en *El libro de los animales*: el hombre es la reunión del tiempo y espacio. Aquí los animales se vuelven análogos a los humanos; se mencionan sus nombres y características para referirse a las que adquieren los hombres. Con esto, debemos apuntar, continúa la contemplación con una reflexión posterior. Estos dos últimos títulos cuentan, además, con gran experimentación formal.

*La hora y la neblina*, libro que da título al ciclo, hace referencia explícita al tiempo y su fugacidad. Con poemas que tratan sobre diferentes temas (entre los que encuentran experiencias rituales en Real de catorce, la importancia simbólica de los números, o las aves) el autor continúa con la revisión de su existencia, se cuestiona sobre el fin de la vida y reflexiona sobre lo que viene después de la muerte. Todos ellos temas que ya había abordado en poemas anteriores.

En los últimos dos títulos, *Álbum de estampas* y *Tiempo extra* las conclusiones de las reflexiones cambian abruptamente. El primero, dividido una vez más en dos secciones *Cromos* y *Materia prima* (que, aunque comparten título con los de la primera reunión, cuentan con contenido diferente), vuelve a ocupar a las obras de arte como ejemplo de la realidad y punto de partida para pensar sobre la existencia, pero ahora la conclusión remitirá en la mayoría de los casos a un aspecto técnico, físico y científico más que a uno propiamente divino (aunque tema se mantiene siempre en su obra así sea de forma muy poco notoria, como ha ocurrido en casos equivalentes mencionados anteriormente). De este primer libro analizaremos el poema “Ruptura”, último poema de la primera sección del libro, en el que se observará claramente la importancia de la descripción efrástica. Más severo es el segundo caso, en el que extrañamente el autor, fundamentado en leyes científicas, niega la existencia de otro lugar u otra dimensión: no hay más que el aquí y el ahora para vivir. Se trata del único caso en el que se presentan dudas manifiestas sobre la otra realidad en toda la obra del autor.

*A la luz de siempre* es el título del tercer ciclo de poemas, publicado en 2018 el último ciclo que ha visto la luz. Conjunta doce libros de poesía sin un orden cronológico, como en los casos anteriores, en los que quedan totalmente claros los intereses metafísicos de Blanco. En el primer libro incluido, que da título al ciclo, podemos encontrar una reintegración a los pensamientos alrededor del ser: la existencia como un misterio en el que no hay verdades totales, sólo contemplación de imágenes y sonidos, tiempo y espacio. La vida se acaba y el ser se transforma para recomenzar. Aunque los individuos desaparezcan, el mundo continúa su curso. Sólo los dioses pueden transgredir esa regla, y con ella a la palabra y al tiempo.

En este sentido, como parte de la contemplación de la existencia, Blanco se remite a la revisión de diversas técnicas que los humanos han practicado para conocer o alcanzar esa

divinidad: en primer lugar, los signos astrológicos y la observación de los cuerpos celestes como el sol; luego, la memoria (como ya había hecho anteriormente) que a través de traer al presente lo que él fue en el pasado actúa como punto de partida para un nuevo comienzo; las alabanzas, que implican la fe más que el entendimiento de lo incierto; los viajes en tierra o el viaje de los ríos como metáforas de un gran viaje astral (el agua será para él una imagen del cielo). La relación con estos temas le hace concluir que las palabras de los humanos no pueden aspirar a la verdad, aunque lo intentan.

Uno de esos temas, la memoria, será el punto central en *Duermevela*, el siguiente título del ciclo. La memoria como una acción que escapa a nuestra inteligencia, pero se instala en nuestra sensibilidad gracias, en este caso, al sueño, al que ya se refirió previamente. De este modo, continúa con la revisión de un Alberto Blanco del pasado, el joven un tanto inmaduro, y cómo ha ido cambiando tanto personalmente como a nivel de su quehacer poético. Comprendemos que la luz de siempre a la que se refiere el título del ciclo es la luz de la memoria porque, como ya lo había insinuado en el libro anterior, la reiteración del pasado es un punto de partida en el presente, una luz en el camino. Al mismo tiempo, podemos hablar de esa otra luz para la cual la memoria es camino y es la luz de la conciencia, a la que nos referimos antes cuando apuntamos que es uno de los intereses principales para Blanco.

Si hasta ahora contábamos con un *Libro de los animales* o un *Libro de las piedras*, para este ciclo Alberto Blanco dirige su atención a los otros seres que acompañan a los humanos en la existencia. En *El libro de las plantas* se menciona la hermandad que existe entre todos los seres que pueblan la tierra; esto es una revelación que se permite notar gracias a la poesía, y otras actividades artísticas trascendentales. Para el poeta, las plantas y los

árboles son espíritus eternos que no sólo acompañan a los humanos sino que los observan. Por eso son símbolos de unión entre el cielo y la tierra y, por tanto, pueden representar niveles de conciencia y consuelo de la existencia. Pero estas plantas y árboles, como todos los espíritus (y eso lo entenderemos más adelante) antes fueron personas o seres, por eso tienen memoria y nostalgia, la luz que ha manifestado el poeta.

Por otro lado, tanto en *Piedras rodantes* como en una segunda remisión a *Relámpagos paralelos*, el autor recurre una vez más a los recuerdos, la imaginación y la nostalgia para reflexionar sobre el objetivo de nuestra existencia: superar la vanidad para lograr la trascendencia, el punto luminoso en la oscuridad, la luz de la conciencia, la luz de siempre; esto significará volver al hogar del que fue exiliado, la casa de los dioses. Al mismo tiempo, los objetos cotidianos de este plano de realidad, como una lotería, o incluso las leyes científicas mismas vuelven a convertirse en metáforas de esa otra realidad divina. Llamamos la atención dos cosas de este segundo libro: en primer lugar, notamos que el locutor se encuentra presumiblemente deprimido, desgastado y triste. A la par de su reflexión sobre la existencia, y como parte de su observación cotidiana, no deja de lamentar la violencia en el mundo, las afectaciones del cambio climático y, quizá, un rompimiento amoroso. Por otro lado, apreciamos que vuelve a recurrir a las rimas consonantes y a las versificaciones que había dejado en favor del verso libre.

*El tacto y la mirada* es un libro más que se inscribe dentro del interés del autor por las pinturas, las esculturas y los artistas. De nuevo, se inspira en la apreciación de estos para escribir acerca de sus reflexiones que, sin embargo, comenzarán a ser más personales y por tanto ligeramente abstractas. Aún así, observamos que la dirección de los poemas es la misma: la poesía es una luz en la oscuridad de la realidad, la muerte es inevitable ya que es



el destino de toda vida pero ese destino es un total misterio. Al mismo tiempo, continúa el gradual emparejamiento entre los temas científicos y los temas místicos. De este libro analizaremos el poema “El camino de los ancestros”, pues consideramos que es un poema que refleja de manera muy tangible la relación que pretendemos demostrar entre ecfrasis, analogía y trascendencia.

El mismo caso se repetirá en *La edad de bronce* y *Música de cámara instantánea*: la recuperación de artistas, en este caso músicos de jazz en el primero y de música académica para el segundo, como punto de partida de reflexiones que realizará a través de la experimentación en el verso y la poesía visual. Nos encontramos de nuevo ante la idea de cruzar el umbral mediante la música, como hemos apuntado, analogía de la voz de los dioses; ante los ejercicios de memoria, a través de una pequeña autobiografía musical en la que se remite a los grupos musicales en los que participó; ante el sueño, dirigido al regreso de su amada o a la obra de arte perfecta; ante el final de la vida, expresada como una obra musical que tiene comienzo y tiene final. Pero su intención fundamental, según se aprecia hacia el final del primer libro, es la de abandonar la depresión acercándose de todas las formas posibles a la divinidad.

Por eso es importante el libro que está en medio de esos dos: *Cuenta de los guías*, quizá uno de los más largos de su obra poética, aunque en él domine la prosa. Aquí narra un viaje biográfico del emisor que irá adquiriendo un tono metafórico y simbólico para compararlo con el camino de la vida, convirtiendo al emisor en un locutor. De modo que todos los temas y preocupaciones que ha expresado a lo largo de toda su poética tienen un lugar en este largo poema: el origen de la vida, el camino a recorrer, la muerte, el destino y el regreso; además de la mención de mitos, elementos de la naturaleza, animales, música y

arte. Todo desde el punto de vista de la poesía como luz que ha dominado este tercer ciclo. El viaje que es primero real y luego poético se convierte, en su condición de luz, en un viaje místico; no sólo por su condición de poema, que lo ha acercado a los dioses al emplear su lenguaje, como ya apuntamos antes, sino también por el citado contenido. El locutor indicará que el destino es el principio, lo cual se relaciona con la condición cíclica de la existencia que ha enmarcado la poesía de Blanco.

En *Amherst Suite*, una nevada en la ciudad del mismo nombre, le conduce a pensar en la belleza de la vida y en que esta se acaba. Tema que reiterará en *Contratiempos*, libro en el que además se concentra en toda la configuración universal que deriva en el nacimiento de alguien; cada detalle de la existencia hace parte importante en ella porque todos estamos conectados en un mismo ser. Al reunir el nacimiento con la muerte estamos ante el mismo ciclo: se nace, se aprende y reflexiona y luego la vida se acaba para volver al origen: un nuevo nacimiento, alcanzar la divinidad y, como espíritu, “estar en todas partes en secreto” (*A la luz de siempre* 550).

El ciclo acaba con *Metapoemas*, un libro que, como su nombre indica, se dirige a ser una poética en verso: de la forma de hacer poesía; de los contenidos de la poesía, la poesía como el tiempo y el espacio; del origen de la poesía, cuyos nombres son muchos (y los ha ocupado a lo largo de los ciclos). Termina apuntando que el poema nos muestra cosas de nosotros que nosotros mismos desconocíamos.

Gracias a la manera en que recupera intereses e ideas equivalentes aun cuando cambie de libro, podemos concluir que se está construyendo una gran obra que vuelve a sí misma, una analogía más de la condición cíclica. A lo que llama ciclos es a la evolución del pensamiento y del tratamiento alrededor de esos intereses, siempre en una condición circular.

La denominación de ciclos tiene que ver a su vez con la vida; el nacimiento, el camino, la muerte y el recomienzo. Dentro de este gran tema, surgen los temas que le son complementarios: la existencia, el origen, el destino. Y, en un grado menor pero aún muy presente, la memoria. En general, la reflexión sobre la poesía y el arte ocurre dado que es uno de los medios a través del cual cruzar el umbral hacia la otra dimensión, la divinidad y el origen.

Por otro lado, un recurso de vital importancia en el que ha sentado su obra es en la intertextualidad. No sólo a la hora de estructurar sus poemas a partir de artistas visuales y músicos, y en sus obras, sino también al basarse, remitirse o citar textualmente versos y contenidos de otros escritores, tanto así que en los tres libros de reunión anota al final una larga lista que incluye el origen de cada intertexto y el nombre de los artistas.

En este sentido, recuperamos una idea que Javier Galindo Ulloa escribe sobre la poesía de Blanco y que se relaciona en gran medida con la intención de nuestra investigación: “El poeta contempla la realidad acorde a las imágenes que se reproducen en la mente y es mediante la palabra como resurge la creación, pero con una forma estética que le permita expresar lo que realmente vio y escuchó en su momento” (97). Debemos apuntar que, pese a que a Galindo Ulloa concentra su artículo en el silencio y la palabra, también recupera del propio Blanco algunas de las ideas que hemos apuntado más arriba. Es por eso que, al mismo tiempo, aborda también algunas de las intenciones metafísicas y divinas que Blanco imprime en sus poemas<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Nos resulta interesante que la conclusión a la que llega Galindo Ulloa es similar a la que hemos planteado en nuestra hipótesis como punto de partida sin haber leído previamente su trabajo. El hecho de que el concepto de imagen mental pueda surgir desde el sonido, el silencio o la palabra de Alberto Blanco, como escribe Galindo Ulloa, no hace sino confirmarnos que nuestro análisis del modo en que esto ocurre es pertinente para el estudio de su poesía.

En cuanto a la forma, advertimos que las estrofas y versos cortos, así como las figuras poéticas orientales, se mantienen en toda su obra, mientras que la experimentación y la poesía visual comienzan sólo a partir del segundo ciclo y se mantienen hasta el final del tercero. En el mismo sentido, son contados los poemas de largo aliento.

Finalmente, prestemos atención a la información que brinda sobre su relación transtextual con otros artistas. En *El corazón del instante* indica que en los poemas que tienen que ver con las artes visuales o con la música el diálogo se da de muchas formas, algunas de las cuales ya citamos arriba. Indica que, a diferencia de lo que hizo en la primera edición (usar apostillas), ahora le parece mejor indicar los artistas mediante un índice. Lo mismo hace en *La hora y la neblina*, en el que en su primera edición había empleado sólo dedicatorias, y en *A la luz de siempre*. En este último, además, agregará la aclaración de que no se trata de poemas dedicados a artistas ni reproducciones escritas de sus obras sino que se trata de creaciones paralelas (*A la luz* 9). Esto y las formas de relación con obras citadas en nuestra observación de *La parábola de cromos* nos instó a revisar si los poemas que analizamos eran efectivamente ecfrosis, entendida desde su concepto tradicional, y hemos concluido que sí pues la intención de re-presentar a través de iconotextos a una obra anterior para recontextualizarla permanece en cada uno de los poemas elegidos.

### 1.5 Recapitulación

Alberto Blanco es un prolífico poeta y artista con una considerable cantidad de obra publicada. Comienza a escribir cuando, luego de la matanza de 1968, siente un llamado que él llama poético y que le invita a difundir un mensaje divino a las personas, es decir que se

enlaza con una tradición metafísica de la poesía, siguiendo una lectura de poetas como Octavio Paz, la poesía surrealista o los poetas malditos del siglo XIX.

En este sentido, desarrolla durante su juventud un interés en saber por qué ocurren las cosas; la ausencia de respuestas durante sus estudios profesionales en el área de las ciencias le llevó a alejarse de ellas para adentrarse en la filosofía y la poesía, de mano de las cuales confirma su aproximación a la idea del espacio de lo metafísico. Por lo tanto, su obra se concentra en la distinción entre Poesía, aquello inexpresable que pertenece al espacio y tiempo divinos, y poesía con minúscula, que es la forma en la que los poetas pueden compartir con las personas aquellos mensajes divinos, siempre siguiendo el dominio de la analogía, que permite a la imitación y la metáfora derivar en un rito.

A lo largo de las publicaciones, que trascienden los años en que fueron creadas, pues el poeta ha reorganizado sus publicaciones con la intención de hacer un solo libro de poesía, dicha intención estética metafísica, que parte de la distinción entre Poesía y poesía, le ha llevado a tratar diferentes temas como la muerte, el sueño, el amor, el arte y los elementos de la existencia misma que, además, se acompañan por el empleo de diferentes formas métricas (que van desde el soneto, pasan por el verso libre y llegan a formas de completa experimentación) siempre relacionadas con el tema tratado y que revelan el interés que expresa el poeta por compartir de la manera más íntegra su mensaje divino, como podremos comprobar con mayor claridad en el capítulo tercero.

## Capítulo 2. Hacia una propuesta de análisis interpretativo para el procedimiento del poema efrástico

Un sector importante de la investigación efrástica concentra su interés en distinción y comparación entre la producción textual efrástica y el referente-objeto visual que la originó. En su libro *Galería de palabras. La variedad de la éfrasis*, Irene Artigas Albarelli recopila algunas de estas investigaciones que conviene tener presentes como antecedentes para un estudio como el nuestro. En primer lugar, refiere que fueron Leo Spitzer y Jean Hangstrum quienes comienzan a emplear el término “eefrasis” en un nivel académico (dado que tanto el nombre como su origen práctico se remontan a la Grecia de Homero). Para Spitzer se trata de un género que consiste en la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica, pero también de una persona, batalla o lugar. Hangstrum alimenta la definición al apuntar etimológicamente que la eefrasis (*ek*, afuera y *pfrasein*, decir o declarar) hace hablar a obras de arte mudas (Artigas 14-15).

Posteriormente menciona también a A. W. Heffernan, quien opina que la característica principal de la eefrasis es la rivalidad entre imágenes y palabras, la cual se presenta como invitación a comparar las habilidades de la escritura con respecto a las artes visuales: la fricción representacional. Con esto en mente, define la eefrasis como “la representación verbal de una representación visual” (citado en Artigas 13), en donde la relación entre ambas es tangible y manifiesta.

Aportando a esta discusión, Artigas se remite a Grant F. Scott quien, en “The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts”, se pregunta si la eefrasis constituye una parte importante de las preocupaciones y elementos presentes en la narrativa primaria (la de la imagen visual) o si lo que provoca es hacernos olvidar esta narrativa. Su respuesta es que la

ecfrasis “acelera y detiene la vida ... se apropia de y libera la imagen, la captura y la hace posible, dependiendo del contexto y esa (sic) es su belleza” (Citado en Artigas 41), idea en la que encontramos de nuevo una propuesta de comparación.

Continuando con estas ideas, Luz Aurora Pimentel, la principal teórica de la ecfrasis en nuestro país, ha desarrollado una teoría que, como apuntaremos en este capítulo, parte también de la idea de comparación entre ambas instancias para la recepción e interpretación adecuadas de una ecfrasis. En nuestra opinión, sin embargo, es necesario proponer nuevos puntos de vista para completar aquellos lugares que aún ofrecen sitios vacíos y, sobre todo, que se ajusten a casos específicos de ecfrasis en los que el lector no puede (o no desea) atender al referente visual, o bien, lo desconoce por completo, casos que no han sido suficientemente contemplados hasta ahora.

Dicha observación es sumamente pertinente en tanto que nos lleva a pensar en una de nuestras propuestas principales: si un poema de orientación efrástica presenta conflictos con su referente externo, entonces debe poseer las características necesarias para sostenerse por sí mismo, no sólo en el terreno de lo textual sino también en el de lo visual. Es decir que el poema debe portar elementos que el lector usará para configurar una imagen visual que sirva al poema para significar.

Con intención de demostrar lo anterior, propondremos una teoría basada en los conceptos de iconotexto y descripción tal como los entiende la propia Pimentel, que a su vez podrán ser reconfigurados según la teoría icónica del Groupe  $\mu$ , que transportaremos al plano de lo textual (o de lo iconotextual). Finalmente, recurriremos a la noción de analogía expresada por Mauricio Beuchot la cual, gracias a su cercanía ideológica con lo expresado

por Alberto Blanco –anteriormente expuesto–, nos ofrece un puente sólido para sostener nuestra propuesta en el terreno específico de la obra del poeta.

Notaremos, finalmente, que para Alberto Blanco los niveles icónico-analógicos presentes en sus poemas son de vital importancia ya que guardan relación directa con sus intereses temáticos en torno a la divinidad y la metafísica. De esta forma, plantearemos que la ecfraesis descriptiva es el camino propicio para compartir este punto de vista y propondremos un posible procedimiento de creación/recepción ecfástica acorde con las ideas del poeta.

### 2.1 Ecfraesis y descripción, la teoría ecfástica de Luz Aurora Pimentel

Las investigaciones de Luz Aurora Pimentel en torno a la ecfraesis han dejado dos trabajos principales: el capítulo “Ecfraesis: la representación verbal de un objeto”, de su libro *El Espacio en la Ficción* de 2001, y el artículo “Ecfraesis y lecturas iconotextuales” de 2003.

En su opinión, la ecfraesis plantea una relación referencial y representacional entre un objeto plástico y un texto, en el que este propone al objeto plástico como autónomo (*Écfraesis* 205). Esta relación no sólo es intertextual sino también intersemiótica y, como el sistema de significación y representación varía, prefiere retomar de Peter Wagner el término intermedialidad para referirse al tipo de relación presente<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Debemos apuntar que también Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli han recuperado el mismo término de Wagner, en específico dentro de su libro *Entre artes / entre actos, ecfraesis e intermedialidad*, para incluir investigaciones en las que la literatura converge no sólo con el arte, sino con varias disciplinas más como la música, el cine, etc. que, a su vez, derivan en nuevos conceptos como el de “ecfraesis musical” (González y Artigas 14).



Para abordar más profundamente el tema, Pimentel recupera de Gérard Genette que la representación verbal de una realidad no verbal es sólo una *ilusión mimética*, en la que se configura la idea del objeto derivada no del objeto mismo sino de la descripción que, a su vez, incluye una dimensión sensible que le hace tener diversos grados de iconicidad. Así, en la representación efrástica, el lenguaje se convierte en una *estructura de mediación* (*El espacio* 111) y, por tanto, dentro de este proceso, el referente se convierte en uno de los componentes más importantes: siendo el producto de una representación del mundo –es decir, de un proceso de semiotización anterior–, al ser representado por un escritor se replantea a un receptor como construcción de lectura previa y como compromiso de lectura que el receptor podrá decidir si reconstruir. Si lo hace, esta construcción se hará a partir de los indicios que el texto ofrezca, por un lado, y por el saber de época y de su propia enciclopedia cultural, por otro (*El espacio* 112).

Indicada la importancia de lo anterior, Pimentel se concentra en el momento de identificación del referente, elemento mediado por el lenguaje mismo y por el escritor, quien posibilita tal identificación a través de los indicios, es decir, de los elementos que le brindan su carácter icónico; así, el lector se convierte en la tercera instancia de mediación, la más importante ya que “la representación en su fase de identificación se da en ese momento de salida del texto que el texto mismo propicia y que el lector opera” (*El espacio* 114). Este es un segundo aspecto de dicha representación: la construcción o composición inédita del referente. Inédita porque se convierte en un objeto atravesado de significaciones culturales de la época y del receptor, esto es que “no sólo transforma al objeto referido, sino que construye un ‘otro’ que vive del medio que la da vida, una descripción efrástica” (*El espacio* 115).

Tal resignificación, la que se constituye como una ecfrasis, ocurrirá bajo principios de selección, jerarquización y organización de los detalles. Es decir que la percepción que el lector tenga de la imagen visual estará tan influida por el texto que, al realizar el cotejo, podría dejar de atender otros detalles del cuadro que no estén mencionados en el poema, o bien, le podría conferir (a la imagen visual) significaciones que no le son necesariamente propias (*Ecfrasis* 208). Por tanto, siguiendo a Heffernan, Pimentel concluye que el lector no debe ignorar el objeto de citación extratextual sino que este debe ser buscado y leído con su descripción textual, ya que “El objeto mismo puede encargar una serie de significados culturales a los que el texto remite de manera oblicua con tan sólo proponer ese y no otro como referente explícito” (*El espacio* 113).

Completará recuperando uno de los conceptos que más nos interesan: el de iconotexto. Al ser una relación intersemiótica, la ecfrasis plantea que el objeto plástico sufra transformaciones que le hacen derivar en un iconotexto, es decir, en un signo que supere la textualidad al tener formas de significación sintética dentro del orden de lo icónico y de lo plástico, y que no puede dividirse entre ellas para su correcta significación (*Ecfrasis* 206-207).

Abonando a este punto de vista, podemos proponer que si con todo lo anterior, Pimentel indica que “podría decirse que desde la etapa de la identificación se observa un claro proceso de construcción por parte del lector ... es él quien construye al referente” (*El espacio* 115); y el poeta mismo le dirige al punto de focalizar o dejar de ver partes de tal referente visual, entonces el puente que se establece entre la producción textual y la imagen referente externa parece haber perdido suficiente estabilidad: el lector ha construido su propio

referente inédito, guiado exclusivamente por la descripción que el poeta ha dejado, y, para sí, no importa más el referente externo ni las partes que de él se han excluido<sup>5</sup>.

Contrario a eso, Pimentel da a entender que, pese a que hay significaciones e interpretaciones de lectura basadas en el contexto y la enciclopedia cultural del lector, este no se debería alejar de la obra visual planteada por el poeta, que eligió esa y no otra, a la que sólo agregará o restará información para “reconstruirlo”. Sin embargo, una reflexión profunda sobre esta proposición nos permite hallar no sólo una sino diversas situaciones de lectura que pueden ocurrir con respecto a la identificación efrástica y que influirían en cómo se interpreta una efrasis, al punto de incrementar la participación activa del lector.

La primera situación es, desde luego, que con base en los indicios (o porque se indica textualmente) el lector halle (recuerde y vea) el referente-objeto al que se refiere la efrasis –ya sea gracias a un conocimiento anterior de la obra visual o a una investigación exhaustiva para encontrarla– de tal forma que la interpretación basada en una comparación (como propone Pimentel) podría cumplirse. Pero, en nuestra opinión, también es posible no conocer tal referente previamente, no hallarlo o, incluso, llegar a otro referente-objeto que no sea en el que se basó el autor pero cuya descripción remita a él. Se trata de casos en los que el procedimiento de Pimentel no es operatorio y, sin embargo, existen<sup>6</sup>. Por lo tanto, nuestra

---

<sup>5</sup> Al hablar de la importancia de la percepción y la diferencia entre imágenes prosaicas e imágenes poéticas, Victor Shklovski expresa una idea que nos ayuda a sustentar nuestra propuesta al respecto: “La finalidad de la imagen [en el arte y la poesía] no es aproximar más a nuestra comprensión la significación que implica, sino crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (105).

<sup>6</sup> En nuestra investigación encontraremos dos casos específicos en los que esta situación puede darse. En primer lugar, el poema “El camino de los ancestros” que entabla un diálogo con una obra desconocida. Pese a que el poeta hace la anotación de que tal obra pertenece al movimiento Papunya Tula, se trata de un movimiento con una gran cantidad de artistas que han pintado continuamente durante casi cincuenta años, siguiendo, además, la misma técnica ancestral de sus antepasados (que es citada por medio de los iconotextos del poema). Encontrar, por tanto, la obra específica en cuestión es casi imposible. Por otro lado, trabajaremos también el caso del poema “Nacimiento de una nueva flor”, cuyas descripciones podrían fácilmente llevarnos a la obra más conocida sobre el tema: *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli,

intención es profundizar en este punto y relacionarlo con las intenciones efrásticas de Blanco, partiendo en primer lugar, del concepto de iconotexto, de la propia teoría que Pimentel realiza sobre la descripción.

Comenzamos recuperando el aporte que la académica hace al debate sobre narración contra descripción: “la pintura figurativa, por el solo hecho de representar una acción humana, tiene un potencial narrativo que el texto efrástico tiende a realizar, (ins)(des)cribiendo el gesto en un flujo temporal narrativamente articulado” (*Ecfrasis* 209). Si la ecfrosis se vale de una descripción para (re)presentar a este objeto con potencial narrativo, podemos asegurar que supone un punto medio entre narración y descripción.

Esa aclaración nos resulta importante en tanto que para Pimentel “Describir ... es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas” (*El espacio* 16-17). Al abundar sobre la descripción, vuelve a hacer referencia a la iconicidad a la que aludió hablando de ecfrosis: la descripción produce efectos de sentido con una dimensión sensible, principalmente visual, que ocultan su carácter verbal (esto, como podemos notar, sigue el camino que presentamos con Krieger): “Así, la palabra, como imagen, como visión, como espejo de las cosas, aparece en todas las definiciones de los diversos tipos de descripción” (*El espacio* 17-18).

Con esto en mente, dirá que la enunciación de particularidades que de un objeto se llevan a cabo en una descripción a través de un despliegue sintagmático aparecerá de varias formas, principalmente en forma de inventario, de catálogo, o de enumeración en una serie

---

como nos ha ocurrido personalmente y a manera de ejemplo. Sin embargo, el poeta apunta que su poema dialoga en realidad con otras obras del artista francés Odilon Redon, cuya técnica y composición distan bastante de las del pintor italiano.

predicativa. Es decir que se trata de un despliegue de particularidades y atribuciones que logra mantener un alto grado de cohesión y coherencia (*El espacio* 18-20) para configurar al objeto en cuestión.

Dicho lo anterior, abundará en los tres factores que le dan tal coherencia y cohesión léxico-semántica a una descripción: en primer lugar, el modelo que organiza la descripción, que reitera los eslabones importantes en la estructura y excluye lo que no concuerde con él. En segundo lugar está el movimiento generalizante y particularizante que establece una relación dinámica entre el todo y las partes; a través de un sistema jerarquizante que reitera para no perder la visión del conjunto sin que esto signifique perder detalles. Finalmente, en tercer lugar se encuentra el pantónimo, es decir, la permanencia implícita de la nomenclatura en todo el desarrollo de la descripción (*El espacio* 25-26).

Considerará, como hemos visto, que la descripción sirve en la ecfrosis, entre otras cosas, para brindar al lector la información necesaria para que encuentre el referente extratextual. Como apuntamos, nosotros pretendemos partir de sus palabras para ir más allá: si la descripción con su dimensión icónica produce iconotextos, la propia lectura ecfástica en realidad construye sus propios referentes icónicos y puede alejarse del referente extratextual empleado por el artista, esto, sin dejar de ser ecfrosis pues, de esta forma, el término tendría más que ver con la forma en la que se concibe el poema que con su interpretación. De otro modo, un poema ecfástico sólo podría ser llamado así cuando la realización involucre descubrimiento del referente original.

Pimentel dedicará todo un capítulo de su libro *El espacio en la ficción* para hablar de la importancia del nombre para la dimensión icónica. Para ella, existen elementos lingüísticos cuya constitución semántica, así como su valor referencial o icónico, apuntan ya a lo

descriptivo; tal es el caso de los nombres, a los que considera una descripción en potencia dado que su desarrollo no implica despliegue sintagmático (*El espacio* 23). El nombre es el elemento lingüístico con más valor referencial dado que le convergen una gran cantidad de significaciones atribuidas a él, a sus partes o a objetos metonímicamente asociados. Ante este nombre “el lector ‘visualiza’ ... lo que Greimas ha llamado un ‘referente global imaginario’” consolidando transposiciones metasemióticas de todo lo que se ha dicho, escrito o visto sobre él. Aunque estrictamente el nombre no describa, es suficiente para crear una ilusión básica pero siempre significativa (*El espacio* 29).

A continuación, apunta que un nombre descriptivo puede significar cuatro instancias diferentes: el nombre propio como referente extratextual, el nombre común/adjetivo, el nombre propio como referente intratextual y el nombre propio como referente subjetivo/intertextual. En primer lugar, el nombre propio como referente extratextual (el caso tratado por la teoría sobre ecfrosis que hasta ahora hemos revisado, en el sentido de nombrar un objeto que existe fuera del texto) es un punto en el que convergen significaciones arbitrarias atribuidas al objeto que se nombra (*El espacio* 29). Cuando se menciona o se describe ese nombre se remite, por un lado, a un carácter referencial o un ejercicio de reconocimiento del objeto, pero por otro a toda la información relacionada con este objeto que tanto el lector como el autor le hayan atribuido, fenómeno nombrado por Pimentel como imantación semántica.

En segundo lugar, el nombre común, al que también hemos aludido, es una clase de nombre que gracias a sus semas particularizantes puede elevar su potencial referencial para reducir la cantidad de objetos que se adapten a su descripción. A través de este proceso surge una ilusión referencial que se refuerza entre mayor sea el número de elementos

particularizantes. Así, cada uno de los nombres comunes es susceptible de ser descrito. Además, si a mayor intensidad en la ilusión referencial corresponde un mayor número de temas particularizantes, aunado a una mayor restricción y, por ende, precisión en la referencia, será entonces evidente el valor icónico del adjetivo y de toda clase sintagmas que califiquen —restrinjan— al nombre (*El espacio* 36).

Si tanto el nombre propio como el común representan síntesis de significaciones o elementos particularizantes, entonces “podemos afirmar que nombrar es ya la forma más simple de describir” (*El espacio* 37). Sin embargo, Pimentel agregará más adelante que si la descripción particulariza al nombre, el texto entonces construye su propia referencia y desplaza al referente extratextual, generando un universo discursivo imaginario que se baste y se refiera a sí mismo (*El espacio* 38) (notamos cómo, aunque hay una ligera contradicción con respecto a su teoría sobre la ecfrasis, aún podemos tomar algunas de sus ideas, sobre todo con respecto a la descripción y el iconotexto, para fundamentar nuestra propuesta de procedimiento ecfrástico). Así concluye que:

el fenómeno de la referencia en el nombre común es doble: una, general, extratextual; otra, específica, intratextual. Gracias a este fenómeno de producción textual es posible construir un ‘mundo’ de ficción capaz de establecer relaciones significantes [...] con el mundo real [del que] surge aquel ‘contrato’ de inteligibilidad, entre el lector y el texto narrativo. (*El espacio* 38-39)

Además, para Pimentel, el nombre propio puede también tener un referente intratextual cuando la descripción remite a una entidad que no exista en el mundo real pero que se base en él, aunque sea de forma vaga. Esta categoría se vale de las propiedades tanto del nombre común como del nombre propio en tanto que la constitución diegética desarrolla

un tema descriptivo, valiéndose de la redundancia y la iteratividad de ambos tipos de nombre, gracias a la cual se produce un alto grado de previsibilidad léxica. Así, un nombre sólo presente dentro del texto, y originalmente vacío, adquiere un carácter extratextual que lo convierte también en un campo de imantación de formas y significaciones a nivel textual/lingüístico pero también cultural (*El espacio* 45-49).

Finalmente el nombre que carece tanto de referente extratextual como intratextual es el nombre propio como referente subjetivo/intertextual. Para Pimentel se trata de un nombre construido a partir de contenidos puramente subjetivos y arbitrarios que se podrían relacionar con otros discursos (*El espacio* 51).

Dicho todo lo anterior, Pimentel concluye que la descripción es:

un fenómeno discursivo analítico que da cuenta de la pluralidad significativa de un tema dado [...] los nombres propios y comunes, por su constitución semántico-referencial, bien pueden definirse como descripciones en potencia, susceptibles de una realización textual en un desarrollo sintagmático, y por ende analítico, de sus partes y semas, tanto constitutivos como asociados o atribuidos. (*El espacio* 57)

De tal forma que la descripción es empleada para dotar de investimentos particularizantes con el fin de producir ilusión referencial, de aspirar a la realidad, esto es de iconizar.

Atendiendo a esto y antes de continuar, retomemos nuestra idea: las diversas situaciones de identificación del referente antes citadas se convierten en posibles actualizaciones finales para una ecfraesis, todas analógicas entre sí por partir de un mismo



poema efrástico. A saber: cuando el referente extratextual se presenta mediante un nombre propio fácilmente distinguible o los indicios del poema y la enciclopedia cultural del lector se conjugan de tal forma que se halla este referente, no habrá más dificultad para la comparación que han sugerido los teóricos; a menos, claro, que el lector no tenga intención de hacerla. Si, por el contrario, el lector encargado de construir el referente no reconoce los indicios dados, o incluso cuando los nombres comunes –que ya son descripciones– desvían la descripción efrástica hacia un referente diferente o a uno nuevo e inexistente, gracias a su carácter icónico, estaremos ante una desviación que debe ser tomada en cuenta, puesto que el poema todavía se sostiene.

Apuntando estas posibilidades proponemos que el iconotexto puede ser percibido sin una comparación estrictamente visual, ya que sólo resulta necesaria una realización o activación del iconotexto presente en el poema y con él también de la imantación semántica. Así, el poema efrástico es capaz de mantener su independencia semiótica y de sentido con respecto al referente visual.

Hay que decir que si bien un icono es, según la lectura que de Pierce hace Mauricio Beuchot, “el signo que tiene cierta semejanza con su objeto [...lo representa] por su analogía o similitud; comparte con él una o más cualidades” (*Hermenéutica* 80-83), Pimentel emplea aquí la expansión del concepto propuesta por Greimas, de cuya teoría recupera que:

se puede “introducir el término de iconización para designar, dentro del trayecto generativo de los textos, la última etapa de la figurativización del discurso, en la que se distinguen dos fases: la figuración (*figuration*) propiamente dicha, que da cuenta de la conversión de los temas en figuras, y la iconización, la cual, tomando a su cargo figuras ya constituidas las dota de investimentos (*investissements*)

particularizantes, susceptibles de producir ilusión referencial”. (Greimas citado por Pimentel, *El espacio* 35)

Dado que mi investigación se concentra en el carácter icónico de la ecfrosis (es decir, en el iconotexto) conviene profundizar en la teoría del icono y la iconotextualización a través de investimentos particularizantes. Lo hago siguiendo a los teóricos del Groupe  $\mu$ , de quienes considero se ha nutrido la teoría de Luz Aurora Pimentel, y a Mauricio Beuchot con la intención de conjuntarlos adecuadamente.

## 2.2 La retórica de la imagen del Groupe $\mu$

Desde 1967, el grupo de Lieja, o Groupe  $\mu$ , se ha concentrado en estudiar diferentes aplicaciones de la retórica, es decir, aquellos usos del lenguaje en los que la función referencial no es primaria, sino que la atención principal se dirige al mensaje, a las desviaciones. En este sentido, escriben en su *Tratado del signo visual*, se pueden encontrar fenómenos de polifonía y desviaciones en todos los actos comunicativos y de significación, entre los que se puede situar la imagen visual (9-11). Dicho tratado, entonces, busca generar un modelo que permita estudiar tales fenómenos en el campo específico de lo visual. Nuestra intención es hacer una síntesis de sus ideas con el fin, como adelantamos, de aplicarlas en nuestra construcción del signo iconotextual.

Desde luego, al tratarse de imágenes, es importante partir de los fundamentos del sistema visual, que cuenta con varias particularidades. En primer lugar, el Groupe  $\mu$  observa que el medio visual es sumamente potente: permite encaminar  $10^7$  bits/segundo de información (7 veces más que el oído). Sin embargo, la conciencia sólo admite entre 8 y 25

bits/segundo, por lo que dicha cantidad de datos deben ser simplificados y reducidos a través de operaciones, como la abstracción, la selección o la concentración en clases, que conjuntan la nueva información que llega con información aprendida, alojada en la memoria (54-55).

En segundo lugar recuperan un conjunto de preceptos que más tarde derivarán en el concepto de forma; el primero de ellos es el de campo, es decir, lo que es visible para el ojo y está regido por la densidad de células sensibles de tal forma que se hallan más en la zona central (fóvea); esto significa, en su opinión, que los conceptos de centro y periferia (como partes de dicho campo) parten, entonces, del sistema ocular (Groupe  $\mu$  56).

El segundo precepto es a su vez la primera operación de organización del campo; se trata del límite, un trazado neutro que divide el campo en dos regiones sin establecer un estatuto para alguna de las dos; con esto colabora con el despeje de similitudes y diferencias con la intención de una percepción organizada. El límite da cuenta del cese o cambio de una cualidad translocal; con esto crea la línea y cuando se establece que una de las dos partes del campo es la figura y la otra el fondo entonces dicha línea se transforma en contorno, que anuncia el límite de la figura en cuestión (Groupe  $\mu$  57-59).

Por tanto, se concluye que la figura se opone al fondo a través de una segunda operación de la organización del campo. El Groupe  $\mu$  distingue la figura, aquella a la que someteremos a una atención cerebral específica, del fondo, al cual no solemos prestar demasiada atención en contraste con la primera.

Del concepto de figura surge el de forma. La primera es el resultado de un proceso sensorial que equilibra zonas de igualdad de estimulación (de ahí que se pueda distinguir del fondo). Sin embargo, la forma es una figura que debió ser aprendida previamente; es decir

que es cultural y, por tanto, su aparición moviliza la memoria en tanto que debe parecerse a otras figuras percibidas previamente (Groupe  $\mu$  59-60).

Por otro lado, si el ojo capta una figura es gracias a que entre ella y el fondo aparece un contraste de color o de textura –dos conceptos que se agregan–, lo que produce su contorno. La textura es, según el Groupe  $\mu$ , una forma metafórica de referirse al grano de una superficie y una especie de sensación táctil que produce visualmente; el color, por su cuenta, tiene un doble origen. Por un lado, se encuentra la física del color y por otro los mecanismos de percepción de estos; el color físico, que lo define la cantidad de luz emitida y reflejada, gracias a longitudes de onda; sin embargo, aún cuando hay una importante complejidad espectral, realiza operaciones de igualización y contraste según las cuales aquellos pigmentos que no varían más allá de cierto umbral son considerados como iguales. Por otro lado, tenemos el color fenomenológico, es decir, el aprendido (61-67).

Esto es importante dado que tales faltas de uniformidad son consideradas como índices de otra información; gracias a ellas se conduce a la segregación de figuras. Sin embargo, dichas figuras pasan a ser formas –como hemos apuntado– cuando se les compara con otras alojadas en la memoria. Aquí aparecen los conceptos de serie y tipo, gracias al dominio de lo cultural. De esto se arroja la noción de objeto; es tal cuando aparece al receptor como una suma de propiedades permanentes en el tiempo (Groupe  $\mu$  69). Pero de este al signo hay un paso con el cual, sin embargo, la definición previa ya está relacionada:

el signo es por definición una configuración estable cuyo papel pragmático es el de permitir anticipaciones, recuerdos o sustituciones a partir de situaciones ... La función perceptiva alcanza pues, aquí, la función semiótica. En su fundamento, la noción de objeto no es separable de la del signo ... En síntesis, se ve que la

percepción es semiotizante, y que la noción del objeto no es objetiva. Es, como mucho, un compromiso de lectura del mundo natural. (Groupe  $\mu$  70)

Esta idea, desde luego, remite al compromiso del que hablábamos más arriba con Pimentel. Da cuenta de cómo la percepción de los objetos, tanto como los signos creados, transportan información seleccionada por el observador. Pero, además, ya como objeto o como signo es sólo reconocible con respecto a la información anterior que de él se tenga.

Si la percepción del objeto físico es semiotizada, entonces el análisis de la percepción del signo icónico generado de tal objeto puede partir del mismo análisis realizado para procesos físicos de percepción. Esto dado que en opinión del Groupe  $\mu$  las transformaciones icónicas tienen un carácter real aún cuando la figura de partida no esté presente.

Lo anterior es el punto de partida para dirigir su perspectiva semiótica: defendiendo la opinión de que cualquier sentido se genera gracias a la interacción entre un mundo amorfo y un modelo estructurante, dichos teóricos proponen un diagrama dividido en tres niveles:

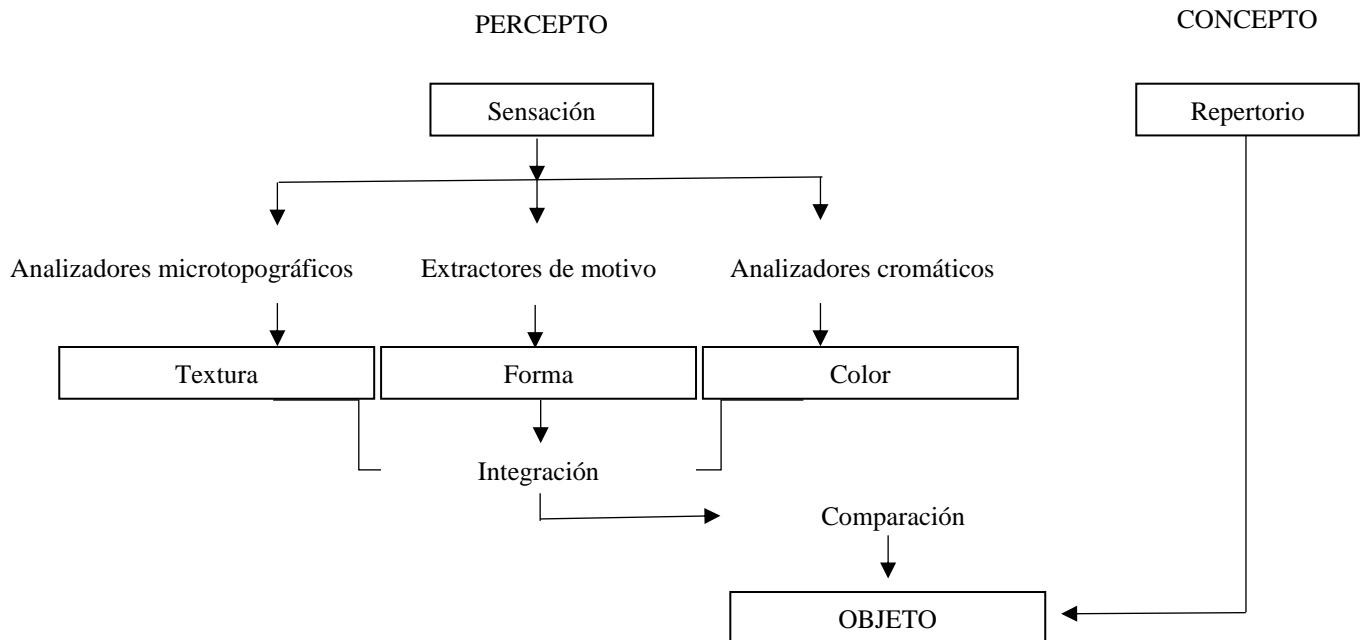


Fig. 1. Modelo global de la descodificación visual del Groupe  $\mu$  (79).

En el primer nivel se ubican los datos base perceptuales y conceptuales: en el punto de vista perceptual se ubican las sensaciones obtenidas por barrido en un campo, mientras que en el punto conceptual se comienza a presentar un repertorio. Dicho concepto refiere al instrumento que permite el cruce al plano semiótico, ya que se trata de un sistema que, mediante oposiciones y diferencias, da cuenta de todos los objetos de la percepción mediante pruebas de conformidad y correspondencia, a través de la noción del tipo, que a su vez es el resultado de un proceso de discretización del *continuum* de la percepción: “todas las figuras percibidas son ... confrontadas a tipos ... de manera que la hipótesis es, o bien verificada, o bien invalidada” (Groupe  $\mu$  84). Es decir que sólo puede constituirse por la frecuencia con que se encuentra con los objetos a los que reconoce (Groupe  $\mu$  79-82).

En el siguiente nivel se realizan los procesos perceptivos que, guiados por el repertorio (y otros factores fisiológicos), transforman simplificando la información obtenida reteniendo un número de caracteres pertinentes (textura, forma, color) y los integran en un nuevo producto. Este producto se verá segregado del campo, en oposición a él, mediante un límite que sugiere un espacio para una unidad futura aún inexistente. En el tercer nivel, el de los procesos cognitivos, se produce el objeto en ese espacio gracias a la comparación con la información alojada en la memoria (Groupe  $\mu$  77-83).

En este punto, se comienza a notar por qué para Pimentel la descripción conlleva un carácter icónico: toda la información obtenida mediante el proceso perceptual del segundo nivel del diagrama del Groupe  $\mu$  puede obtenerse también mediante una descripción textual o retórico-estilística, gracias a los límites que el autor brinda. De esta forma, no se está ante el mismo proceso con exactitud, pero el resultado es equivalente: una imagen mental del objeto. Por otro lado, la influencia que genera el repertorio mnémico de cada observador para

el reconocimiento de los productos percibidos, según este diagrama, será equivalente a la que influirá en el reconocimiento de las descripciones de la ecfrasis, hecho que brinda un soporte más para nuestra propuesta: todo lector actualizará de forma diferente el referente extratextual convertido en signos iconotextuales y, por lo tanto, existiendo dicha actualización, no es necesaria una comparación con el objeto externo al poema.

Al respecto recuperamos que el Groupe  $\mu$  brinda su noción sobre el icono apuntando que este se refiere sólo a una de las dos clases de signo visual (la otra es el signo plástico) que históricamente designa a aquellos “que están en relación de parecido con la realidad exterior” (citando a Dubois, 98). Sin embargo, en su opinión esta noción es problemática por lo que el signo icónico precisa de una mayor delimitación: la noción de signo icónico debería respetar un principio de alteridad que le permitiera mostrarse como signo en contraposición al objeto que remite, el referente, y además explicar cómo se estructura ese signo cuya delimitación resulta problemática (113), como ya apuntábamos más arriba con Beuchot.

Con la intención de aportar en esa delimitación, hacen énfasis en que los “objetos” no existen como una realidad empírica, sino como seres de razón:

el referente del signo icónico no es un “objeto” extraído de la realidad sino siempre, y de entrada, un objeto culturalizado [...] está claro que es imposible copiar perfectamente un objeto. Si se copia cualquier cosa, se copia un aspecto seleccionado del objeto, y se le comunica en un enunciado en el que al *content* (contenido) se le mezcla indisolublemente un *comment* (comentario). (Groupe  $\mu$  115-116)

En relación con esto, recuperan los términos de Morris: *designatum* y *denotatum*, de los que indican que solamente el primero, al ser aquello de lo que se tiene conocimiento,

forma parte de la semiosis; el *denotatum*, es decir el objeto real y existente, resulta excluido. En tanto que el término *designatum* se refiere en Morris a dos cosas (la clase o categoría del objeto según las propiedades que posea y la actualización de la clase en una situación de significación dada, que varía según el intérprete), el Groupe  $\mu$  prefiere abandonarlo para distinguir estos dos órdenes; los llamarán tipo icónico y referente –referido aquí a una actualización particular del tipo (es decir, un miembro de una clase) y no como *denotatum*, exterior a la semiosis– y propondrán con ellos un signo triádico, en el que también se incluirá el significante (116-117).

Desde luego, en tal esquema triádico cada elemento mantiene una relación con los otros. Esta se puede explicar de la siguiente manera: entre el tipo y el significante hay una prueba de conformidad, a través de la que se puede confrontar un nombre con un modelo, y una relación de reconocimiento que se mide tanto cuantitativa como cualitativamente: “aunque el número de rasgos juega un papel ... no existe un producto necesario de rasgos de identificación sino la necesidad de alcanzar un porcentaje mínimo de identificación, el cual se logra mediante la asociación, en principio libre” (Groupe  $\mu$  125) es este el terreno de la retórica; entre el significante y el referente se puede dar cuenta de las transformaciones que lo conforman, dado que durante la producción determinados caracteres del referente se traducen a signos, lo que produce “ilusión referencial”, y permiten a su vez reconstruir el significante (con ayuda de datos provenientes de un tipo) durante la interpretación; mientras que entre el referente y el tipo hay estabilización e integración de los elementos pertinentes.

Esto también muestra relación con nuestra propuesta: en términos del Groupe  $\mu$ , el *denotatum* en el que se basó el poeta para producir los signos iconotextuales efrásticos –es decir, el cuadro– debe ser excluido por el intérprete para su proceso de semiosis; los



elementos significativos que el poeta quiso incluir de él ya se encuentran en su discurso; entre más pertinente sea un determinado aspecto de este cuadro para el poema, este ha buscado delimitarlo para crear un significante valiéndose de descripciones y elementos retórico-estilísticos que conecten con tipos presentes en el lector. Así se derivará en diferentes actualizaciones del referente, es verdad, pero todas resultarán análogas por partir no del mismo *denotatum*, sino del mismo poema efrástico (es decir, de los mismos signos iconotextuales).

Por lo anterior, cuando el Groupe  $\mu$  concluye que ciertos puntos de la red de una imagen icónica corresponderán a otros de la red modelo, pero otros no (las transformaciones insertadas por el generador de la imagen icónica) y que, entonces, el signo icónico manifiesta una doble función de remisión ya que posee caracteres del referente pero también del productor (117-118) nos confirma la posibilidad de abandonar al referente-objeto para proponer que el procedimiento efrástico emplea un signo triádico equivalente al propuesto por dicho grupo.

Hemos planteado ya la aparición de la analogía como parte de nuestros conceptos clave. Profundizamos otras ideas sobre el signo icónico y su relación con tal pensamiento analógico de la mano de Beuchot.

### 2.3 El signo icónico y la analogía en Mauricio Beuchot

Puesto que consideramos que las ideas que aporta Mauricio Beuchot sobre iconicidad y analogía pueden ser intermediarias entre nuestro poeta y el Groupe  $\mu$ , con ellas podremos terminar de plantear nuestra propuesta. Este académico mexicano comienza su teoría con una

definición breve del signo icónico: es el que representa su significado gracias a la semejanza o la analogía (*Senderos* 7).

Comienza apuntando que hay “cosas” que a la vez son signos de otras cosas; por ejemplo, las ideas que siguen el modelo de una cosa para existir. De la misma manera, dirá recuperando las palabras de León Hebreo, que el hombre es el ícono del cosmos; el entendimiento humano era semejanza de lo divino (*Senderos* 12-14). Por tanto, la iconicidad, recalca, “es la condición de paradigmas o arquetipos que tienen ciertas cosas con respecto a otras, a las que imitan y de las que participan” (*Senderos* 19). Estas líneas ya nos permiten vislumbrar la relación con Alberto Blanco que pretendemos demostrar.

En realidad, el fundamento de Beuchot es la teoría de Peirce<sup>7</sup>, que retoma a continuación (*Senderos* 30): para comenzar, hay que distinguir entre los conceptos de cosa, representación y forma. La representación es el que una cosa esté en lugar de otra y que la pueda expresar para ser comprendida; a su vez, la cosa es algo que daría su lugar a una representación (es decir, lo que puede ser representado), mientras que la forma es “el respecto en el que una representación puede estar por una cosa, prescindiendo tanto de la cosa como de la representación” (30). La conclusión para Beuchot es mucho más simple: las representaciones nos dan a conocer las cosas a través de sus formas.

A su vez, dichas representaciones pueden ser de tres tipos: signos, copias y símbolos. La copia mantiene igualdad de predicados con su objeto; el signo es una representación cuya referencia a un objeto está fijada por convención; mientras que el símbolo al estar en la mente

---

<sup>7</sup> Recuperamos la interpretación que Beuchot hace de la teoría de Pierce, y no la obra original, dado que de ella surge una noción propia de ícono con la que estamos de acuerdo y que, más tarde, será equiparada por el propio Beuchot con la noción de analogía. Nos interesa particularmente esta relación entre ambos conceptos porque es la que nos brinda la unión entre un signo iconotextual y el dominio de la analogía que, como hemos apuntado, rige la obra de Blanco y, por tanto, el camino para su interpretación.

no tiene parecido con su objeto, ni convención previa presupuesta, y sin embargo le evoca (*Senderos* 31). A esa definición de signo, Beuchot agrega otra también de Peirce, la más conocida: “es un primero que tiene relación triádica con su segundo, su objeto, para determinar a un tercero, el interpretante<sup>8</sup>” (31). Dicho signo se divide en tres: índice, ícono y símbolo.

El primero es una representación formal o conceptual de proximidad con el objeto, el segundo representa por similitud natural y el tercero es cultural. Partiendo del modelo triádico, Beuchot indicará con Peirce que el ícono sería “un representamen (o signo) cuya cualidad representativa es una prioridad del mismo como un primero. Es decir, una cualidad que tiene *qua* cosa es lo que lo hace apto para ser un representamen. Así todo es apto de ser un sustituto de algo a lo que se parece” (31). En este sentido, el ícono es algo natural pero el signo icónico requiere un soporte convencional y, por eso, para Beuchot es un signo híbrido, en parte natural y en parte cultural. Y esto lo hace ser analógico (*Senderos* 32-33).

Siguiendo esto, recuperamos que Beuchot, siguiendo a Tomás de Vio, considera que una analogía designa aquello que es algo de manera proporcional a otras cosas. Para él, esta tiene tres clases: analogía de desigualdad, analogía de atribución y analogía de proporcionalidad; a su vez, están constituidas por tres elementos: un nombre común a varias cosas, una razón o un concepto significado por ese nombre, y relaciones que tienen las cosas analogadas con la razón significada. Por eso, indica Beuchot, tanto la semejanza como la diferencia entre tales elementos análogos y analogados es proporcional lo que, a su vez,

---

<sup>8</sup> Shklovski expresa una idea equivalente a este interpretante pero específicamente aplicada al arte: “Bajo la influencia de [la] percepción, el objeto desaparece, en primer lugar como percepción, después en su reproducción” (95) pues para él el objeto sólo es estético como resultado de una determinada manera de percibirlo..

significa que su importancia radica en la abstracción que lleva a conocer la realidad a través de su proporcionalidad con las otras, no gracias a la confusión de conceptos en un concepto común sino la de muchas significaciones en un término (*Hermenéutica* 16-21). Con esto en mente podemos entender, entonces, por qué considera que el pensamiento icónico es analógico: porque gracias al conocimiento de una parte (el icono como realización, que es tan icono del total del conjunto como de los otros iconos realizaciones) se puede aspirar al conocimiento del total del conjunto<sup>9</sup>.

Podemos concluir con una idea más que nos permite acercarnos al pensamiento de Blanco. Beuchot (*Senderos* 20-23) equipara la noción de ícono con la de arquetipo de Jung: una imagen que habita el inconsciente individual y colectivo de toda la humanidad, a través de prototipos o símbolos<sup>10</sup>. Y si todos los hombres son el hombre arquetípico, entonces sus creaciones, tales como la poesía (en tanto producción y lectura), son en realidad recreaciones, reescritura. Y no sólo eso. Beuchot concluye que la iconocidad se convierte, de esta forma, en una fuerza de conocimiento para el ser humano, en tanto que le llega a él por analogía, a través de la semejanza. Consideramos que nuestro análisis posterior de “El camino de los ancestros” es un ejemplo de esto.

---

<sup>9</sup> Sin embargo, con la intención de evadir tanto el univocismo del positivismo y el cientificismo, tanto el –más común actualmente– equivocismo del relativismo, Beuchot opta por seguir a Gadamer cuando opina que en el momento de interpretación a través de la analogía o la proporción, se debe recurrir a la *phronesis*, es decir a la prudencia, acto que involucra una conjugación entre lo general y lo particular: la capacidad de aplicación de un texto en su contexto (Beuchot “Una hermenéutica”, 102-105). Así, cada icono como actualización debe pasar por una mediación entre univocismo y equivocismo antes ser interpretado como tal.

<sup>10</sup> En su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Carl Jung indica que la psique humana está compuesta por el consciente, el preconscious y el subconsciente personal que mantiene una relación de origen con otro inconsciente más profundo: el inconsciente colectivo, de naturaleza suprapersonal: “sus modos de comportamiento son los mismos en todas partes y en todos los individuos”. De esta forma, los contenidos de la conciencia que pertenecen al inconsciente personal son llamados complejos de carga afectiva, mientras que los del inconsciente colectivo serán los arquetipos. Sin embargo, la aparición de los arquetipos ocurre gracias a una elaboración consciente que juzga y valora, y por tanto puede cambiar según la conciencia individual (Jung 10-12).

## 2.4 Recapitulación

Al revisar la teoría efrástica de Luz Aurora Pimentel, hemos advertido que la relación tangible entre el poema efrástico y su referente externo podría resultar complicada; en específico hemos mencionado que la comparación que plantean varias de esas teorías es difícil o imposible en muchas ocasiones.

Dada esa dificultad planteamos, entonces, que el poema efrástico no requiere una comparación dado que por sí mismo ya porta la información suficiente para conducir a imágenes mentales que le brindan la figurización o plasticidad que requiere. El estudio de esta información, según nuestra propuesta, se puede dar enfocándose en los iconotextos que, tal como indica la propia Luz Aurora Pimentel, son signos que portan elementos icónicos y textuales indivisibles. Pero el enfoque no debe ser hacia una comparación, insistimos, con la cual se pueda llegar a la identificación de los elementos icónicos externos y su posterior interpretación, sino que lo valioso de estos se encuentra dado gracias a tal descripción realizada por el poeta efrástico; descripción que, justo como ocurre en una imagen icónica, mantiene determinados elementos de significación del elemento del que son icónicos lo que les permite representarlos sin tener que comprobar necesariamente si efectivamente le son parecidos. Así, el poema efrástico es tal debido más a la producción de iconotextos basados en un referente externo hecha por el poeta que a la multiplicidad de interpretaciones y actualizaciones del lector (de las cuales ofreceremos un ejemplo en el siguiente capítulo) que podrían seguir el mismo camino en un poema no efrástico.

Esto no significa, desde luego, que el lector deje de formar parte del trayecto efrástico: estos iconotextos, al formar parte de un proceso de lectura, son reconfigurados por el lector a través de un proceso equivalente al que propone el Groupe  $\mu$  con su modelo

de descodificación visual. Es decir que el lector construye su propio referente inédito tomando en cuenta las características y límites que aportan tanto las descripciones como los iconotextos para integrarlas en objetos determinados que a su vez compara con repertorios mentales, sin los cuales la ecfrosis como intensión no estaría completa.

Finalmente hemos apuntado, siguiendo a Mauricio Beuchot, que las características que hacen que una imagen sea icónica de un objeto (o en nuestro caso, que un signo iconotextual pueda serlo de un objeto externo) le hacen ser un análogo de este de tal forma que estos objetos, por partir de los iconotextos creados por el poeta, son análogos a lo que este quiso significar al incluirlos. Para nuestra investigación es un punto de verdadera importancia puesto que, como hemos dicho, Alberto Blanco sustenta su creación poética siguiendo el dominio de la analogía como un camino para poder hablar en términos humanos de aquello que le es desconocido: el espacio de la divinidad.

### Capítulo 3: El poema efrástico descriptivo de Alberto Blanco; una búsqueda por acercarse a lo divino. Análisis descriptivo-iconotextual e interpretativo

En este capítulo llevaremos a cabo nuestro análisis para algunos de los poemas efrásticos de Alberto Blanco. Reiteramos que el objetivo de este es observar cómo las descripciones (constituidas principalmente por adjetivos, sustantivos y otros elementos pertenecientes al léxico de los elementos visuales básicos, como la forma o el color) generan iconotextos que, al enlazarse con elementos presentes en su propia enciclopedia mental —a los que hemos llamado actualizaciones, interpretantes o percepciones individuales—, dirigen al lector a la configuración de un modelo mental propio que le sirve para la interpretación del poema y que resulta, además, análogo a la obra de arte referenciada originalmente y, de esta forma, no sólo a ella sino también al espacio de la Poesía y lo divino, tomando en cuenta específicamente la intención de Alberto Blanco que hemos recuperado en un capítulo anterior.

Nuestro proceso consiste en la identificación y ubicación de los posibles iconotextos en cada verso del poema para, en caso de hallarlos y dado que a veces estos se expresan mediante metáforas u otros procedimientos retóricos, ofrecer una interpretación sobre ellos, en la que intervienen también elementos de nuestra enciclopedia mental. A continuación, realizaremos un modelo visual que parta de esos iconotextos cuyo objeto no es, desde luego, ser una obra de arte sino sólo representar o simular ser la imagen mental inédita que el poema genera en nosotros como lectores. Con este modelo pretendemos averiguar, en primer lugar, si la interpretación de un verso o del poema cambia al apoyarse en la imagen.

Para continuar, nos permitiremos revisar las que, según creamos gracias también a las descripciones, sean las obras de arte a las que se ha referido o con las que ha dialogado el

poema efrástico. Esta revisión consistirá, más que en una nueva interpretación, en un ejercicio de comparación técnica y temática con nuestro modelo que nos permitirá conocer cuánta información visual fue transmitida hacia el poema y luego al lector; es decir, si son, y en qué medida, análogos el poema, nuestro modelo inédito y las obras visuales originales. De esta forma, si se confirmase que lo son y que en el trayecto del referente original al poema y al modelo inédito sólo se ha mantenido la información pertinente para la interpretación de tal poema, estaríamos confirmando nuestra hipótesis acerca de que el poema efrástico es independiente y autosuficiente para su interpretación por todos los lectores y no sólo por los que lo comparen con una obra externa<sup>11</sup>.

Nuestro corpus se compone por cuatro poemas representativos de la obra efrástica de Alberto Blanco, es decir, cuatro que provienen de las tres reuniones de poemas y que, como notaremos, no sólo dialogan con una obra pictórica externa, sino que también dialogan

---

<sup>11</sup> Debemos insistir en que este análisis se sustenta en nuestras observaciones e interpretaciones de las obras y los poemas sólo como un ejemplo de lo que podría significar un proceso de lectura efrástica según la propuesta que presentamos; es decir, que supone, de entrada, que tales observaciones e interpretaciones son modificables según cada caso y lector. Podemos sustentar la idea de atender a la perspectiva de estos diferentes lectores en las ideas de Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser. El primero, según como lo expone Adolfo Sánchez Vázquez, buscó en su *Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria* dar un papel activo al papel del lector en el contexto de las teorías formalistas, estructuralistas y del *New criticism* que se lo negaban. Para hacerlo, se concentró en la función social de la literatura fundando la Estética de la recepción, según la cual la relación entre la obra y el lector es dialógica, pues cada lectura parte de la experiencia propia del lector dentro de un sistema referencial llamado Horizonte de expectativas, que se interesa por las referencias que el lector puede esperar en su lectura de una obra, ya sea con respecto a su género, su forma, su temática de la obra, etc., debido a lo que haya conocido previamente de esta (33-38).

Por otro lado, Iser (33-40) no se concentró en el aspecto histórico sino en el momento de la experiencia de lectura a través de un enfoque fenomenológico, según el cual la consideración de una obra literaria involucra dos polos: el polo artístico, que remite al texto creado por su autor, y el polo estético, que sería la concretización realizada por el lector. Para él “La obra es más que el texto ya que el texto cobra vida únicamente cuando se lo concretiza y, más aún, la concretización no es de ningún modo independiente del talante individual del lector ... que a su vez es influenciado por los diferentes patrones del texto” (33). La presencia de estos patrones (también llamados preintenciones por Iser, que retoma el término de Husserl) lleva a la idea de un lector implícito, pues si el autor quiere preciarse no intentará ponerlo todo sino que dejará espacios o huecos vacíos que puedan ser llenados por la imaginación de diversos lectores en diferentes contextos y con conexiones imprevisibles. El análisis realizado a continuación sería, entonces, sólo una de esas posibles concretizaciones entre las infinitas que pueden existir en diversos lectores y contextos.



entre ellos mismos, reflejando la intención del poeta de que todos sus libros conjunten un mismo libro. Hay que apuntar que en el momento de la selección hemos advertido que no todos los poemas efrásticos son susceptibles de esta clase de análisis; no lo son, en concreto, aquellos en los que para representar o dialogar con la obra externa, Blanco ha elegido, en vez de un procedimiento descriptivo-iconotextual, alguna forma experimental de poética, como ocurre, por ejemplo, en “Número” (Blanco *A la luz de siempre*, 268). Esto se debe a que las formas de nombrar y describir que estas plantean son muy diversas y requieren, según nuestra apreciación, tanto otra teoría de la descripción como otra forma de proceder ante ellos.

Finalmente, es importante decir que en este último apartado nos referiremos a diversas instancias enunciativas de los poemas empleando los conceptos del modelo propuesto por Oswald Ducrot en el capítulo “La enunciación” (133-147) de su libro *El decir y lo dicho*, según el cual estas se dividen en un polo emisor, constituido por el emisor, el locutor y el enunciador; y un polo receptor, formado por el auditor, el alocutario y el enunciatario<sup>12</sup>.

### 3.1 “El camino de los ancestros”, la red que une a lo verbal con lo visual

#### 3.1.1 Tejiendo el iconotexto

En este primer poema se puede observar fácilmente cómo se desarrollan los iconotextos a través del avance de las estrofas, enlazándose unos con otros hasta formar una gran red de

---

<sup>12</sup> En nuestro caso específico, el emisor sería el poeta histórico Alberto Blanco de quien nosotros, autores de esta investigación seríamos los auditores. Tanto el locutor (es decir el productor y responsable de los enunciados en el poema) y el enunciador (el sujeto que toma la palabra luego de la autorización del locutor) como el alocutario (a quien se destina el acto de enunciación) y el enunciatario (receptor de la enunciación del enunciador) varían según cada poema.

significaciones visualizables que mantienen relación significativa con el propio tema del poema: la primera estrofa sugiere ya esta relación al enunciar la isotopía<sup>13</sup> que habrá de regir todo el poema: tejer. Comenzamos con este caso debido a que la relación entre la construcción iconotextual y la temática es quizá la más evidente en los demás casos tratados. Pero, además, porque la red que se va construyendo es un reflejo (una analogía) de cómo también se van relacionando entre sí los poemas presentes en los diferentes libros de Alberto Blanco, como podremos constatar en los demás poemas al hablar, por ejemplo, de los símbolos relacionados con la conciencia o la condición cíclica de la vida, y, sobre todo, al notar la posición que el enunciador establece con respecto a lo descrito iconotextualmente.

A punto de comenzar  
Salgo al camino de los ancestros  
Que tejieron la tierra con sus cantos  
Hasta llegar a ver que el mundo es una red  
Los ríos son sus venas  
Y el sexo, el corazón y la cabeza  
Un triángulo que apunta al sol  
En el centro (Blanco, *A la luz de siempre* 286)

Observemos que el primer y el segundo versos refieren a un comienzo y un camino ancestral que el locutor comienza a tomar en el presente de la enunciación. El tercer verso es el primero en el que se enuncia un pasado, en específico el pasado de los ancestros. Es en este verso, como ya adelantamos, en el que la acción isotópica empieza a remitir (como hará en el resto del poema) a cómo los ancestros a través de sus cantos rituales “tejen”, es decir, construyen, todo lo que se va enunciando. De tal forma que el tercer verso se vuelve visual cuando es interpretado metafóricamente.

---

<sup>13</sup> Greimas y Courtés indican que, una primera definición dada por el primero, llamaba isotopía a la iteratividad de clasemas que en una cadena sintagmática aseguran la homogeneidad del discurso-enunciado. Más tarde, además de la iteratividad de clasemas, se agrega también la recurrencia de categorías sémicas, temáticas o figurativas con la misma intención. Por tanto, indican, la isotopía se convierte en una clave de lectura que permite suprimir las ambigüedades (230-232). Podremos notar, con esto, que las isotopías no sólo estarán presentes en cada uno de los poemas, como analizaremos en este capítulo, sino que además permitirán la unificación de todos los poemas en una sola obra, como es la intención del autor.

A partir del cuarto verso, los iconotextos son más perceptibles icónicamente. Es el locutor mismo quien les da un carácter visual: los ancestros ven lo que el locutor también está viendo y quiere que el lector vea, de modo que este se convierte en un apunte metatextual. Los ancestros, el locutor y el lector ven al mundo como una red, los ríos como venas (que unen esa red), un triángulo que une a tres elementos corporales formando un triángulo que apunta a un sol ubicado en el centro. Si nos detenemos en este último verso, el octavo, nos llama la atención que parece cortado, tanto visual como rítmicamente. El lector aún no lo sabe pero la razón se encuentra en que la construcción iconotextual –y, como podemos notar, ahora también rítmica– le llevará a través de su lectura a tomar un lugar en esa red, a través de la idea de fractal, en el que cada una de las partes (del poema y de la red) llevan al todo y el todo a cada una de las partes. Lo habremos de comprobar más adelante cuando el último verso del poema nos remita a esta primera estrofa: aquel es un análogo de este octavo verso en forma y en sentido; dirá “En el centro donde renace el tiempo”, completando la idea y reiniciando el ciclo de lectura.

Volvemos a la primera estrofa para concluir que de ella obtenemos un iconotexto completo: el centro en el que está el sol se presenta como el final de un camino que pasa por el espacio en el que está ocurriendo la diégesis del poema: una red cuyo centro se une a sus orillas a través de líneas sinuosas, ríos o venas. De modo que tanto el locutor, que ha comenzado el camino, como los ancestros que hicieron tal camino están en algún punto de la misma red.

La segunda estrofa, pese a ser más breve, continúa con la observación/construcción que los ancestros hacen a través de sus cantos rituales. La isotopía se desarrolla enlazándose

con la imagen previamente construida de una red: ahora, esta red adquiere cualidades que hacen más definida su forma: no es una red cualquiera, sino una red con forma de telaraña:

Y alrededor la tela de la araña constelada con perlas de rocío  
 El mundo de los hombres con sus reglas  
 Sus tiendas, sus cuarteles, hospitales y colegios (*A la luz de siempre* 287)

De esta forma, resulta más sencillo imaginar un centro y un desarrollo de la red hacia sus orillas. Además, esta telaraña muestra puntos o círculos pequeños ubicados de forma generalizada. Estos puntos son representados como perlas con color rocío, metáfora que nos permite identificar su característica en lo que al color se refiere: son blancos o transparentes.

A partir de la definición de la red como telaraña podemos considerar visualmente un “mundo de los hombres”, con elementos urbanísticos básicos para la supervivencia (según el tercer verso de la estrofa), ubicado en sus orillas, es decir en lo que se ha tejido más recientemente. Llama la atención la mención de un mundo de los hombres que está ubicado dentro de la red, es decir otro mundo, según se enunció en la estrofa anterior.

Y la familia del hombre quemando el carbón de sus iniquidades  
 Y la gran ballena del cuerpo vibrando en toda su complejidad  
 Con su banco de glándula exacta(s) (*A la luz de siempre* 287)

Las estrofas tres y cuatro están compuestas por uno y dos versos respectivamente. El primer verso de la estrofa tres construye un iconotexto fácilmente perceptible. Teniendo en consideración que se sigue enunciando lo que los ancestros ven/construyen, se observa ahora que la familia de uno de los miembros del mundo de los hombres está quemando, de forma metafórica, alguna situación de desigualdad o injusticia.

En específico, la estrofa cuatro supone un verdadero problema para nuestro análisis. Pese a que la escena descrita es parcialmente visible, no parece tener ninguna relación con el resto del poema. Los iconotextos formados alrededor de la isotopía de tejer no parecen

compatibles con la idea de una ballena; se presenta una alotopía. Por esta razón hemos considerado como posibilidad la interpretación de esta escena como un símbolo. De esta forma, resultan útiles dos acepciones dentro de la entrada “Ballena” en el *Diccionario de Símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. En primer lugar, la que deriva de la tradición bíblica: el interior de la ballena como un periodo de oscuridad del que Jonás sale: “Jonás en el vientre de la ballena es el germen de inmortalidad en el huevo, en la matriz cósmica. La salida de Jonás es la resurrección, el nuevo nacimiento, la restauración de un estado o un ciclo...” (171). Al mismo tiempo, los autores también refieren que este animal “contiene siempre la polivalencia de lo desconocido y de lo interior invisible; es la sede de todos los opuestos que pueden surgir en la existencia” (171). Con una dirección equivalente, Juan Eduardo Cirlot indica que este símbolo remite a lo “continente (y ocultante) por esencia. [Además] equivalente de la mandorla mística, zona que comprende los contrarios de la existencia cósmica” (97).

Estas simbolizaciones nos parecen una propuesta adecuada considerando el tema cósmico que el poema comienza a desarrollar. En primer lugar, esta ballena se presentaría como un análogo de lo que describe el poema: la salida de la oscuridad que para los ancestros y el enunciadador ha supuesto el conocer cómo se configura la red del mundo, lo que les ha hecho renacer. Pero, al mismo tiempo, la ballena es el propio mundo que contiene a los contrarios de la existencia cósmica, precisamente expresados a partir de la siguiente estrofa.

Y la familia del hombre con su orden ancestral y no inventado  
 El eclipse de la dualidad  
 Frente al desierto que despunta diario  
 Reverdeciendo en las plantas cantadas (*A la luz de siempre* 287)

En el primer verso de esta estrofa se retoma la enumeración que había comenzado anteriormente y que aborda características de la familia del hombre. En ella se enuncia que

los ancestros vieron el orden original de la dualidad, el mismo que presenta la mandorla-ballena. De esta forma, la familia del hombre es un análogo de la ballena, es decir, del mundo. Se enuncian, además, dos metáforas más de esa misma dualidad: la del eclipse, que alberga dos objetos astronómicos en un mismo momento y lugar, y la del desierto que reverdece, es decir, un espacio que alberga dos circunstancias geográficas.

La sexta estrofa es la más grande en cuanto a número de versos. En ella comienza a resolverse, de forma iconotextual y temática, el poema como fractal que habíamos anunciado:

Y la familia del hombre multiplicándose en óptimos racimos  
 Hasta llegar a la raíz de los grandes transparentes  
 Reverdeciendo en su palabra soñada  
 Al final del eclipse de la dualidad  
 En el río de las cosas de todos los días  
 A la orilla de los campos en semilla  
 La familia del hombre constelada  
 Con la música de la infancia por dentro  
 Con el pan de cada día dando la hora  
 En el río que remonta la pendiente  
 Siguiendo cuesta arriba el hilo de las energías trenzadas  
 La red de las constelaciones  
 Hasta desembocar en un sol interior (*A la luz de siempre* 287)

Los primeros versos nos permiten visualizar que el hombre se multiplica, a través de la forma visual de racimo, un diseño fractal equivalente al de la red. Esta multiplicación, además, se realiza hacia lo transparente (invisible, aún), lo desértico (que pronto reverdece, tiene nueva vida), y hacia el final del eclipse de la dualidad, de la ballena-mandorla. Es decir que ahora los ancestros son capaces de ver cómo crece la red hacia sus orillas, citadas una vez más en el sexto verso, que a su vez brinda el espacio para una nueva aparición de la familia, ahora reconfigurada como uno más de los múltiples puntos constelados que, según la enunciación previa, están en toda la red.

Los versos centrales son expresiones de tiempo. La música de la infancia como contraposición a la vida adulta, cuya diferencia es temporal. Y el pan de cada día dando la

hora. Se expresa así el avance del tiempo, en horas, días y años, que lleva ir del centro a la orilla de la red.

Por último, los versos finales del poema indican que los ancestros vieron que si se sigue el camino cuesta arriba (es decir, a la inversa; hacia lo divino), y se vuelve por la red de constelaciones tejidas, se llega de nuevo al sol central. Dado que ya conocíamos la ubicación de este sol, lo verdaderamente relevante es la indicación de que el camino se puede hacer tanto de ida como de vuelta, desde cualquier punto de la red. Los ancestros y el locutor observan que están en algún punto de la red como parte de la gran familia del hombre. El camino que se ha comenzado al inicio del poema es en realidad un ciclo que comienza, termina y vuelve a comenzar.

El panal de la conciencia  
 El río de islas a la deriva  
 La constelación de islas luminosas  
 La serpiente de energía que comienza y termina  
 En el centro donde renace el tiempo (*A la luz de siempre* 287)

La estrofa siete culmina estas ideas fractales. Los ancestros ven/tejen el panal de la conciencia (una salida del interior de la ballena que implica tener conciencia plena de toda la ballena) constituido por islas luminosas ubicadas de forma arbitraria, consteladas, que se comunican a través de una serpiente que comienza y termina su ciclo en el sol del centro.

Una vez más nos encontramos con un símbolo alejado de la unidad semántica: el de la serpiente. Sin embargo, su presencia ahora es más clara. Chevalier y Gheerbrant escriben

“La línea [que representa una serpiente] no tiene ni comienzo ni fin ... De la línea no se ve más que la parte próxima, presente, manifiesta. Pero se sabe que ella prosigue, más acá y más allá, en lo visible indefinido ... La serpiente visible no

aparece pues más que como la breve encarnación de una Gran Serpiente invisible, causal y atemporal” (925).

Por otro lado, también se presenta (925) el símbolo de la serpiente cósmica: la que le otorga estabilidad al mundo a través de abrazarlo como un círculo continuo, mordiéndose la cola en forma de ouróboros, creador de la vida y del tiempo: el ciclo.

Ambas acepciones encajan con el poema: como de la serpiente, alguien que no tiene conciencia de esta red sólo puede ver determinados aspectos del fractal. Ver el fractal completo, a la Gran serpiente, significa tener la conciencia del mundo-red. Por otro lado, ese mismo mundo-red está estabilizado por el ciclo de ouróboros (que también es simbolizado por la ballena, como apuntamos arriba): una vez llegados a la orilla, al final, se vuelve al centro para repetir el ciclo. Para renacer.

Las dos ideas son, a su vez, reflejadas en el último verso del poema que comienza como el último verso de la primera estrofa que, como recordamos, en ese momento parecía incompleto y ahora demuestra la razón: permite el enlace fractal entre los elementos del poema, pero, además y como textualmente se indica, la unión de ambos versos permite un ciclo textual equivalente al ciclo referido con la serpiente o la ballena.

### 3.1.2 Ballena y telaraña, una realización visual del poema

Nuestra interpretación mental de los elementos referenciados por el poema queda de la siguiente manera:



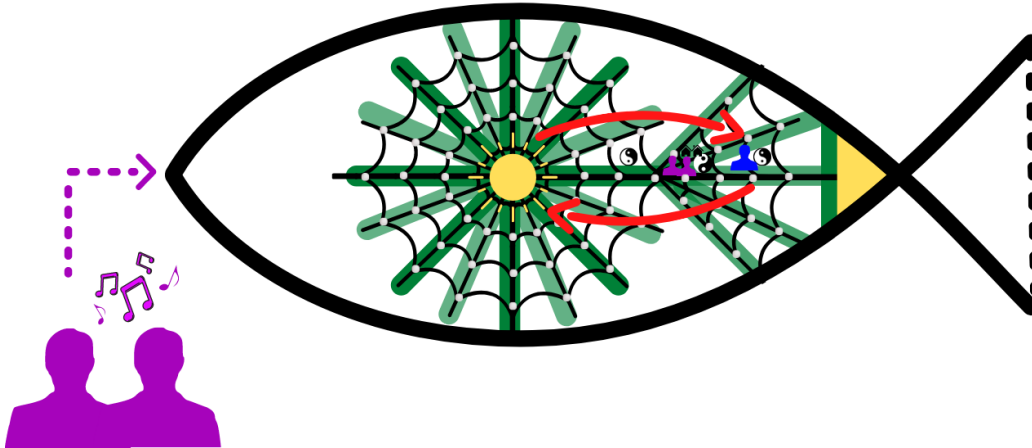


Fig. 2. Modelo visual inédito para el poema “El camino de los ancestros”.

En esta imagen, las figuras violetas (color elegido por nosotros para distinguirlo fácilmente de los colores expresados en los iconotextos) representan a los ancestros, que a través de sus cantos crean todo lo enunciado. Dentro de esta enunciación vemos la mandorla-ballena que dentro de sí tiene a la red-telaraña, y que al final será también referida como panal, por eso ha adquirido un color anaranjado. Al centro de esta red se observa el sol y cómo de él crece hacia afuera cada una de las islas consteladas; todas, sol e islas, unidas entre sí.

En uno de los costados se aprecia el crecimiento temporal-espacial descrito en el poema: la familia de los ancestros (también morados, pero en escala reducida) con sus construcciones. La dualidad del eclipse (representada mediante un yin yang debido a la dificultad de representar pictóricamente un eclipse) abriendo paso a un nuevo sendero que reverdece lo desértico de las orillas, color arena. En el final de este trayecto, justo en la orilla previa a lo desértico, se ubica el locutor (en color azul) a punto de comenzar su camino: la serpiente (flechas rojas) que irá de vuelta al centro del sol para luego volver y repetir el ciclo.

### 3.1.3 Uniendo telarañas. Comparación con el referente original

Observamos ahora que el modelo visual que hemos creado partiendo de los iconotextos del poema es icónico a determinadas obras del movimiento Papunya Tula por compartir determinados elementos con ellas. Reiteramos, sin embargo, que no estamos refiriendo aquí a las obras que derivaron en el poema efrástico dado que no las conocemos y no se aporta más información sobre ellas.

Apuntamos también, en este sentido, que el estilo de Papunya Tula se deriva del de artistas de la pintura ceremonial tradicional de las culturas aborígenes australianas Pintupi y Luritja. De modo que no dudamos de que las obras que derivaron en el poema tengan una relación de parecido técnico y cosmogónico con las que presentamos a continuación.

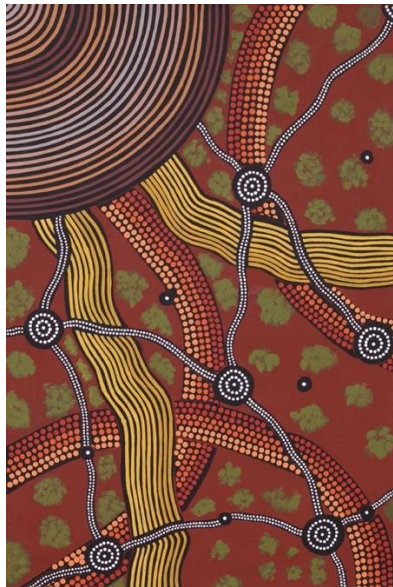


Fig. 3. Gibbs Tjapaltjarri, Adam. Sin título. 2021. Papunya Tula Artists PTY LTD. Web.



Fig. 4. Grant, Fred. *Kupanya*. Sin fecha. Acrílico sobre lino. Japingka Aboriginal Art. Web.

### 3.2 “Ruptura”, o de cómo ya estaba todo escrito

#### 3.2.1 Un dibujo visionario hecho iconotexto

Se trata de un poema constituido por seis estrofas de seis versos, excepto las últimas dos que tienen tres versos cada una; como indicando una separación de lo que fueron: una ruptura de una estrofa completa.

Domingos oscurecidos por el amor:  
 las tormentas se erizan nuevamente  
 mientras yo busco refugio en la distancia  
 y en la falsa tranquilidad de los relojes  
 que como caracoles de jardín se deslizan  
 cantando desde el exilio de su refugio (Blanco, *La hora y la neblina* 440)

El primer verso establece una posición temporal: Domingos, característica que desde luego no es visual. A continuación, se comienzan a presentar características propiamente visuales: la primera es la atmósfera de oscuridad. Podemos notar una extrañeza con la aparición de la palabra *amor*, que no es congruente semánticamente con el resto de su sintagma; nos hace pensar que se está enunciando lo contrario: desamor.

En el segundo verso, a través de la metáfora de erizar, es decir, “endurecer”, se percibe la presencia de una fuerte tormenta y al mismo tiempo el miedo que esta produce en quien,

hacia el tercer verso, se enuncia como el locutor: un “yo” que busca refugio en la distancia, es decir que brinda su posición en un espacio, y por tanto es visual: el locutor está alejado de la atmósfera descrita. Al mismo tiempo, sin embargo, podemos ya extraer una característica que será compartida en el resto del texto: simultaneidad entre las imágenes descritas y los sentimientos del locutor, de tal forma que podemos augurar que el referente icónico que se está desarrollando tiene implicación en el sentido del poema: estamos ante un evento todavía desconocido pero relacionado con el amor que impacta en el locutor y le provoca una tristeza de la que debe buscar refugio.

El cuarto y el quinto versos presentan el tiempo a través de unos relojes que avanzan lentamente (se deslizan como caracoles de jardín, una metáfora que es visible en el terreno de lo surreal), en los que el sujeto busca refugio y encuentra una falsa tranquilidad. En el sexto verso, y luego de avanzar hacia un refugio en el exilio, es decir, cerca de donde ya se encontraba el locutor, los relojes-caracoles comienzan a cantar. Podemos pensar que cantan lo que se enunciará a continuación, como lo hicieran los ancestros en el poema anterior. Sin embargo, no hay un indicador textual de esto. Otra posibilidad es que canten el tiempo existiendo simultáneamente a la enunciación del locutor; ahora, la extrapolación de esta idea nos llevaría a pensar que, si cantan el tiempo existiendo, dentro de ese tiempo se encuentra también la escena que se describirá a continuación y que, como el lector comprobará en la tercera estrofa, tiene a su vez diversas referencias al tiempo antiguo y al avance del tiempo. De ahí que desaparezca la aparente tranquilidad que el locutor encuentra en tales relojes.

La segunda estrofa comienza enunciando un dibujo realizado con los ojos cerrados. Podemos decir que se trata de un apunte metatextual: este dibujo será descrito en el poema a través de los iconotextos y por tanto invita a la construcción referencial por parte del lector

pero, al mismo tiempo, es el dibujo que aparece ante la mirada del locutor. De nuevo, como ocurrió con el poema “El camino de los ancestros”, el lector y el locutor son partícipes de una escena que no se encuentra en su mismo espacio y que, además, tiene contenido trascendental.

Un dibujo hecho con los ojos cerrados  
 para mantener todos los ojos abiertos:  
 unas cortinas con alas y una escalinata  
 que prefigura el vestíbulo de un teatro  
 donde apareces envuelta en un manto  
 como el testigo carmín de los romances (*La hora y la neblina* 440)

En este caso, se trata de una escena dibujada con ojos cerrados que sólo puede ser vista como consecuencia de abrir los ojos. Podemos proponer que la mención de los ojos abiertos es una metáfora de la apertura de conciencia; de la luz de la conciencia en oposición a la luz física que hemos presentado en este trabajo. Por otro lado, los ojos cerrados pueden conducir al carácter mental o psíquico de dicho dibujo o, bien, a la muerte física. Pareciera, por tanto, que se repite poéticamente el objetivo de Alberto Blanco: el poema nos hace ver aquello que no podemos conocer sino hasta tener los ojos cerrados y la conciencia abierta.

Y las figuras que se dejarán ver aparecen en el tercero, cuarto y quinto versos: cortinas (cuya comparación con alas nos da a entender que su movimiento es ondulante gracias al viento), una escalinata que está antes, prefigura, al vestíbulo de un teatro (la imagen del teatro como alegoría de la vida está presente también en el poema “Una batalla de romanos”, presente más adelante en nuestro análisis) y, finalmente, una figura desconocida que está envuelta en un manto carmín (el color de los romances, descripción en el verso sexto) y que será la alocutaria del poema.

Aparece también una rima en el silencio  
 que sigue al antiguo diseño en oro sepia  
 de aquellos largos sermones que escuchaste  
 siguiendo el vuelo augural de las golondrinas

que se sumergen en la tinta negra preparada  
para decir la verdad desnuda sin herir a nadie (*La hora y la neblina* 440-441)

La tercera estrofa continúa con la descripción del dibujo. Aunque no todo en ella puede “verse” a partir de los iconotextos, sí hay elementos visibles que nos permiten interpretar: si bien no se puede ver una rima en el silencio, como apunta el primer verso, entendemos que el dibujo sigue un antiguo diseño en oro sepia del segundo verso (lo cual nos brinda una característica más del propio dibujo: el color sepia, de aquello que es antiguo, anterior), de tal forma que la rima evocará al antiguo diseño. De esta forma se presenta otro apunte metatextual: la rima, es decir el poema, es posterior al dibujo, que a su vez es posterior a sermones escuchados pero todos ellos muestran lo mismo; son análogos.

El verbo “escuchaste”, ubicado en el tercer verso de la estrofa, al hablarle a la figura alocutaria que está dentro del dibujo, nos indica que lo que se describe a continuación también está dentro del mismo: ella escuchó unos sermones siguiendo, dice el siguiente verso, el vuelo augural de las golondrinas. Es decir que el vuelo de unas golondrinas -que sí es icónico- dio sermones y anunció el futuro a la figura alocutaria.

Por lo demás, el quinto verso caracteriza a las golondrinas en cuanto a que el color que portan es el negro y, además, las metaforiza como plumas de escritura, que se sumergen en tinta previo a la escritura de algo; en este caso, según apunta el verso seis, de la verdad desnuda. Con esto se retoma la idea de lo desconocido que ahora puede verse, pero debe pasar por una decodificación previa.

La siguiente estrofa se centra en la descripción de la figura alocutaria, hasta ahora desconocida:

¡Me deslumbra tanto la mandorla de tu cuerpo  
que se eleva desde la leve punta del zapato  
como la luna llena que habrá de columbrarse  
sobre el cielo rojo cuando la noche sea la dueña

hasta colmar la esperanza de volver al fin  
a reposar tus sueños en su verdadera casa! (*La hora y la neblina* 441)

Su primer verso nos indica su forma y nos permite, finalmente, agregarla a la imagen mental. Se trata de una mandorla, figura que ya había aparecido a través de la ballena en el poema “El camino de los ancestros”. Recordemos que al referirse a ese símbolo remitimos a Cirlot (97) hablando de la mandorla mística, una “zona que comprende los contrarios de la existencia cósmica”. A esta entrada, agregamos ahora la que presentan Chevalier y Gheerbrant sobre la mandorla: “En la iconografía tradicional ... es el óvalo donde se inscriben los personajes sagrados... significa la unión del cielo y la tierra, de los mundos inferiores y superiores, y a este respecto encaja perfectamente para encuadrar a los seres humanos santificados” (680-681). De tal forma que encontramos sentido con lo que hasta ahora hemos apuntado: la figura alocutaria ha alcanzado algún grado de divinidad, quizá dejando el plano físico a través de su muerte (y por eso ha cerrado los ojos), y esto le ha permitido conocer los mensajes divinos que está compartiendo y que tanto locutor como lector están viendo, con los ojos abiertos, tanto los físicos como los de la conciencia. La alocutaria cumple, aquí, la misma función que los ancestros en el poema anterior: la de compartir el mensaje que vio para que el locutor (y el lector) lo vea también.

En el segundo verso notamos que hay un zapato en punta y que de este parte la mandorla, imagen totalmente icónica: la alocutaria está parada de puntillas, y que a su vez se presentará una luna llena, como lo apunta el tercer verso. Tanto este como el siguiente verso indican que, pese a que la atmósfera es oscura, la noche en realidad no ha llegado: la escena se acompaña de un cielo rojizo, como el que se ve previo al anochecer.

Pero el “como” comparativo con el que abre el tercer verso también nos indica la presencia de un símil con el cual el locutor compara a la alocutaria con la luna. Esta

comparación tiene total relación con la interpretación que estamos realizando y con la obra de Blanco en general: *volver al fin a la verdadera casa* (versos quinto y sexto), es decir, la muerte, esa otra vida que sigue a la presencia en el plano físico. La existencia como un ciclo. De tal forma que la noche enunciada en el verso cuatro se convierte así en una alegoría de la muerte.

Siento que has ido más lejos que nunca  
en la comprensión de tus recuerdos  
y que ya nada podrá detenerte...

O así me lo parece ahora que te escucho  
platicar sin disculpas que nadie ha pedido  
la admirable y triste historia de tu ruptura. (*La hora y la neblina* 441)

Las últimas dos estrofas hacen un cambio en la estructura: de escribir sextetos, ahora se emplean tercetos, divididos por una conjunción adversativa “o” justo al comienzo del cuarto verso, como si de una ruptura se tratara. Además, se trata de estrofas con muy poco contenido icónico pero que nos ayudan con la comprensión en la distancia entre el enunciador y la imagen vista tanto por el lector como por él.

En el primer terceto se implica a la mujer de nuevo. En el primer verso, el locutor da características de la posición de ella: lejana (una vez más con respecto a sí mismo). El tercer verso, a su vez, incrementa valor a tal lejanía al indicar que ya no podrá dejar de alejarse. Podemos pensar que la comprensión de los recuerdos tiene que ver con la vida anterior, relacionada con el ciclo de la vida y del renacimiento (y anunciados por las golondrinas en la imagen descrita), pero cuyas presencias a veces resultan inteligibles; de este modo, volver a esos recuerdos significa morir en el plano físico.

El último terceto finalmente otorga espacio a la opinión del locutor que, como recordamos, ha mantenido distancia de la escena que ve y escucha: adjetiva como triste el momento de ruptura de la alocutaria que es el que le estaba generando pesar amoroso en el



comienzo. Pero también le llama admirable porque a través de este ha conocido, libremente y sin disculpas, el espacio de lo divino.

### 3.2.2 El iconotexto vuelve a ser dibujo visionario

Siguiendo el desarrollo iconotextual del poema, hemos podido desarrollar el modelo siguiente:



Fig. 5. Modelo visual inédito para el poema “Ruptura”

Podemos notar que, tal como ocurría en el poema anterior “El camino de los ancestros”, hay en nuestro modelo una figura cuya posición sostiene una distancia con respecto a la imagen principal descrita. En este caso se trata del enunciador, que observa la imagen que ha sido descrita desde un espacio diferente, el del exilio, al que también comienzan a acercarse unos caracoles-relojes debido a los versos “y en la falsa tranquilidad

de los relojes / que como caracoles de jardín se deslizan” (Blanco, *La hora y la neblina* 440), representados sencillamente con un reloj cual caparazón.

En el espacio del dibujo que ve dicho enunciador, al lector se le deja ver en primer lugar el cielo rojo oscurecido, una tormenta y la luna ascendiendo (indicado con una flecha apuntando hacia arriba). En el centro de la imagen, se observa un teatro con escaleras al frente, ambas en la tonalidad sepia del oro. Las ventanas de este teatro cuentan con cortinas en movimiento con el viento, cuyo color no ha sido especificado por el poeta y ha sido elegido de manera arbitraria.

Al centro de la imagen está la mandorla color carmín que es alocutaria en el poema. De ella se dice (icónicamente hablando), además del color de su manto, que está parada de puntas en el vestíbulo del teatro. A un costado de ella se puede ver a las golondrinas alejándose luego de dejar su mensaje.

### 3.2.3 Los dibujos; ojos abiertos. Comparación con el referente original

Gracias a los paratextos (tanto el ofrecido en el índice de artistas, como el título del poema) podemos identificar rápidamente que la obra con la que dialoga este poema es *Ruptura* de la artista surrealista Remedios Varo.

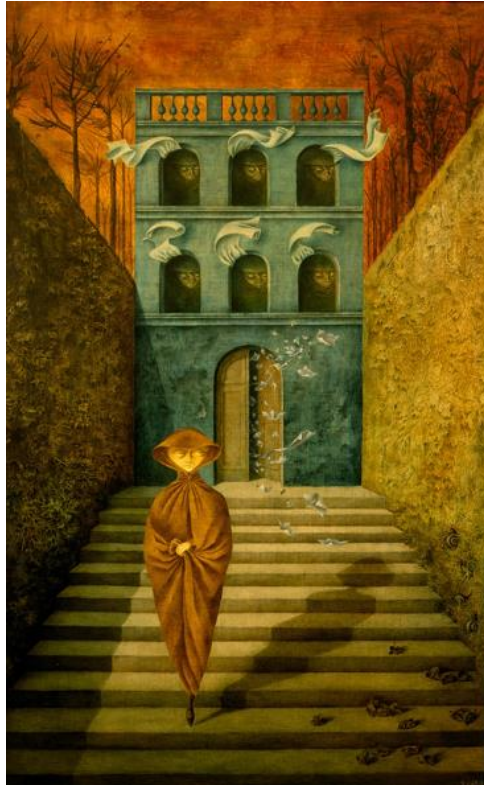


Fig. 6. Varo, Remedios. *Ruptura*. 1955. Óleo sobre masonite. “Tres obras de Remedios Varo comentadas”. *Clío, una mirada hispana a la Historia Universal*. Web.

Podemos notar que, una vez más, la imagen que hemos desarrollado partiendo de los iconotextos del poema es análoga al cuadro de la artista y, por tanto, suficiente para su interpretación. Al mismo tiempo, encontramos que no todo es exactamente igual al cuadro; se trata de una reinterpretación del poeta. En específico nos damos cuenta de que la principal diferencia es la presencia del locutor ajeno a la imagen, observándola a la distancia, como el que mira un cuadro en una exposición.

Finalmente podemos decir que una imagen mental como esta, análoga al cuadro pero no igual, es totalmente pertinente para la interpretación del poema pues la presencia del locutor (no presente en el cuadro original) otorga sentido a la intención de Alberto Blanco a la que nos hemos referido antes: el poema describe cómo los artistas pueden conocer el mensaje de la divinidad y transmitirlo a todos los demás humanos a través de sus obras. En

este caso, el poeta locutor le otorga esa tarea en primer lugar a una dibujante que le ha permitido conocerlo, para que luego retomarlo y volver a transmitirlo en forma de rima.

### 3.3 “Nacimiento de una nueva flor”: dar a luz a la vida... y a la conciencia

#### 3.3.1 Iconotextos que nacen en el mar

Se trata de un poema compuesto mediante alejandrinos agrupados en dos segmentos de catorce versos cada uno, rimas consonantes dispuestas en pares con orden subsecuente (el primer y segundo versos comparten una rima, el tercero y el cuarto también, y así sucesivamente) de modo que en cada segmento cuenta con siete rimas consonantes totalmente diferentes; ambos elementos nos otorgan un ritmo parejo y constante que se relaciona con la tranquilidad del mar y la gama de colores que se enuncian.

#### NACIMIENTO DE VENUS

1. La luna está escondida detrás de tus pupilas,  
De tu calma radiante, de tus aromas lilas...  
Vapores impregnados de líquenes y setas:  
Un sueño coronado por íntimas violetas.
5. Y un beso está escondido detrás de la corola  
Sin buscar otros labios que la arena y la ola;  
Perfume de tristeza que palpita en el centro  
De una Venus bañada por el mar desde adentro.  
El milagro que envuelve la luz a la medida:
10. Su párpado, su llanto, la savia de la vida  
Cuando el sol amoroso sin cesar se desvive  
Por el rayo de tiempo que un pétalo recibe,  
Con los ojos abiertos a la hora donde gira

La niña diminuta que impávida nos mira. (Blanco, *El corazón del instante* 114)

En el primer segmento se puede notar que la descripción es profundamente icónica: se percibe una luna que está detrás de unas pupilas. La imagen nos puede llevar a unos ojos cuyo iris es gris, el color de la luna (o bien, teniendo en cuenta el resto del poema, quizá se trate de un color de luna que se corresponde con el espacio en el que está, de tal forma que podría estar en la escala de los morados).

A continuación, comenzará la descripción del lugar en el que ocurre la escena. El segundo verso nos otorga una atmósfera de tranquilidad y calma, mientras nos presenta también un ejercicio de sinestesia para contribuir a dicha atmósfera: hay aromas lilas rondando el ambiente del segundo verso cuya lectura junto al verso siguiente –que habla de “vapores” – nos da la sensación de una nubosidad precisamente en tonos lilas, puesto que los aromas flotan en el aire como también lo hacen los vapores. A su vez, el verso cuarto recalca la escala de colores presente en la escena: “íntimas violetas”, mientras indica una presencia floral en la parte superior de la escena. Al mismo tiempo, otorga a la escena nubosa una condición entre idílica y onírica, al mencionar que se trata de un sueño. Por lo demás, la presencia de líquenes y setas en el verso tres nos indica que se trata de una escena acuática.

Además, en estos versos se puede notar que la enunciación desarrolla congruentemente tema, imagen y sonido. El locutor nos presenta, por ejemplo, versos que olean, gracias al alejandrino, y llenan de espuma el comienzo del poema (versos 1 al 4) con la aliteración de la fricativa /s/.

En el verso quinto, se enuncia un beso que, aunque podemos imaginar, no podemos pues está escondida detrás de una corola. Hay que apuntar que, en una flor, la corola es un conjunto de pétalos con colores vivos que se encarga de la protección de los órganos

reproductivos. Al relacionar esto con el nombre del poema “Nacimiento de una nueva flor”, podemos pensar que estamos en presencia de ese nacimiento, que proviene precisamente de dichos órganos.

Al mismo tiempo, fonéticamente la palabra “corola” nos lleva a pensar en una caracola, cuya forma es símbolo de gestación-fertilidad, según Chevalier y Gheerbrant (251). Al extender, bajo sugerencia de estos autores, el término a “concha” nos mencionan que esta “participa del simbolismo de la fecundidad propio del agua. Su dibujo y su profundidad de caracola recuerdan el órgano sexual femenino. Su contenido ocasional, la perla, ha suscitado quizás la leyenda del nacimiento de Afrodita, salida de una concha. Lo que confirmaría el sentido erótico del símbolo” (332). De esta forma, el hecho de que el beso del verso quinto esté escondido en ella, como lo hace la perla, nos confirma esta apreciación: el beso es la perla que, tal como apuntan Chevalier y Gheerbrant, es a su vez Venus Afrodita. Así se relaciona, finalmente, la escena que está siendo descrita con el subtítulo que acompaña al segmento: “Nacimiento de Venus”.

Desde luego, la escena nos remite a la escena mitológica del nacimiento de la diosa Venus, quien surge de la espuma del agua cuando esta entra en contacto con los genitales que Cronos había cortado a su padre Urano-Cielo. Por tanto, en torno a esta isotopía mitológica, se pueden mencionar dos partes: la que tiene que ver con el mar y la que tiene que ver con el amor-sensualidad que expresa la figura y que ya nos han mencionado Chevalier y Gheerbrant.

Por otro lado, el verso seis nos acota la escena acuática que ya teníamos en mente: se trata de un mar, y la corola (o caracola) está ubicada entre la arena y las olas, el mar. Pero, para indicar esas orillas, el locutor usa la palabra “labios” palabra sugerente que, si aceptamos

el contenido erótico del símbolo de la caracola, así como el objetivo de la corola en una flor, también incidiría en la configuración icónica de la propia corola (o caracola) como un órgano sexual femenino.

El verso siete se refiere a un centro que el lector, previa imagen icónica, encuentra en donde estaría la perla, es decir, en donde está naciendo Venus Afrodita, que es nombrada, precisamente, en el verso siguiente cuando el enunciador se refiere a ella recibiendo el oleaje del mar. Sin embargo, volviendo un momento al séptimo verso y otra vez mediante la sinestesia, podemos apreciar que esa Venus está triste, lo que será reiterado en el verso diez al hablar de sus párpados y su llanto: savia de la vida, menciona el locutor para recordarnos que sigue siendo una flor.

Pero somos capaces de observar esto gracias a la luz que se enuncia en el verso nueve; si no fuera por ella, no podríamos ver el milagro del nacimiento, que a su vez también significa dar a luz a una vida. Podemos pensar que se trata de un nuevo ejercicio de metatextualidad: el locutor nos permite ver (acceder a la luz de la conciencia), a través de su descripción, lo mismo que está ocurriendo en la escena que describe. De hecho y tal como ocurría en el poema “Ruptura”, en el verso trece se vuelve a hacer referencia a esta conciencia a través de la imagen de los ojos abiertos. Por otro lado, los versos once y doce indican que el sol es el origen de la luz física; y, si retomamos la idea de un sol central presente en “El camino de los ancestros” (puesto que pensar en toda la obra como un mismo poema nos lo permite) también indicarían a este como el origen del ciclo de la vida: por eso su rayo es un rayo de tiempo.

Finalmente, en el verso catorce, una vez más la figura enunciada tiene contacto sensible con el locutor. Si en “Ruptura” fue a través de un dibujo y una plática, aquí es a

partir de la vista. Además, este último verso del primer segmento indica la presencia del locutor como un “nosotros”.

#### BELLEZAS JUNTO AL MAR

1. El aire de los montes es el único huésped  
 Aparte de las auras flotando sobre el césped  
 Del vestido de plumas del cielo donde vuela  
 El tiempo y sus disfraces de muda lentejuela.
5. El dibujo es honesto, el color es infiel  
 Y el espacio desnudo toma visos de piel  
 Al ritmo de las horas cantando su tonada  
 De azúcar y de nácar, de sol en la mirada.  
 Un triángulo de formas dispuestas al amor
10. De la vista pendiente de un paisaje mejor  
 Que enciende lentas ramas con luminosidad  
 Surgida de los cuerpos de luz de una ciudad  
 Que clásica y distante se quiere desprender  
 De la imagen amable de un paisaje-mujer. (*El corazón del instante* 114-115)

El segundo segmento mantiene el tono icónico-metafórico. El primer verso enuncia el fondo de la escena que está siendo descrita: montes cuyo viento llega “invitado” a la figura central –y, quizá, despeina su cabello–. También acompañan la escena auras que flotan en el cielo (al cual se llega luego de una compleja construcción icónica, con la que también se mencionan características de textura: césped que forma un vestido compuesto de lo que parecen plumas y que, en realidad, es el cielo). Resulta interesante que al enunciar al viento y a las auras como “únicos huéspedes” se está excluyendo al enunciador “nosotros” que la Venus miraba; como en los poemas anteriores, el enunciador vuelve a estar fuera de la escena que le es dada a observar.



En el verso cinco la condición de la escena descrita cambia abruptamente. El enunciador “nosotros”, que había sido excluido previamente, habla ahora de un dibujo: una vez más, lo que se ha descrito está en un dibujo, del cual se dice que es honesto y que cuenta con un color infiel (lo cual, ya teníamos iconizado gracias a los múltiples tonos y texturas que nos ha brindado antes).

Pero hay una parte de este dibujo en la que el color no es infiel sino que no hay color: está desnudo de este. Esta blancura, que toma visos de piel, no sería otra que el color de la corola-caracola que, al ser también el órgano sexual femenino, tiene el color de la piel y lo comparte con el color de Venus.

Al mismo tiempo, tanto el verso cuatro como el verso siete hacen mención del tiempo. El primero se refiere al tiempo como disfrazado, como presente en los colores de la escena, pero que a la vez avanza volando en el viento. El segundo reitera dicho avance del tiempo, un avance rítmico y musical, pero se enlaza con el verso octavo en el cual se dice que tanto el tiempo como el sol crean el azúcar y el nácar, uno a través del canto y el otro mediante la luz en la mirada (reiteración de la imagen en torno a la posibilidad de observación de la conciencia). Hay que decir que la mención del nácar nos confirma que nuestra apreciación de la corola como caracola es adecuada. Por otro lado, la mención del azúcar reitera que la Venus vista es dulce, es decir, que otorga una sensación de suavidad. De esta manera, tanto el tiempo como la luz del sol (físico y metafórico) crean la escena que ha sido descrita: el nacimiento de Venus.

A partir del verso nueve el poema parece reincidir en su intención erótica y, además, se enuncia un espacio diferente que, advertimos, analizamos desde la propia interpretación. Para empezar, se vuelve a mencionar un triángulo (como se hizo en “Ruptura”) que según

Chevalier y Gheerbrant representa la divinidad, la armonía y la proporción (1020) además, en cierta forma, evoca la figura de una caracola. La mención de una disposición al amor nos habla de la intención erótica que surge como resultado de la vista, mencionada en el verso diez. Podemos notar, entonces, que el paisaje descrito ha pasado de ser una imagen de dulzura a una imagen sugerente para el locutor. De esta forma se entiende que el paisaje-mujer, mencionado en el verso diez y reiterado en el verso catorce, encienda ramas (asumiendo, desde luego, que esta metáfora refiere a una erección: ramas encendidas con luminosidad como producto de una imagen que, por sí misma, evoca erotismo).

La presencia de una ciudad clásica (en oposición a la escena marina singular, única y especial) nos indica el espacio del enunciador, puesto que, como se ha mencionado antes, Venus y el enunciador no están en el mismo lugar. El enunciador observa el dibujo desde una posición alejada, distante y que, por sí misma, insiste en sus diferencias con la imagen de la mujer al quererse desprender de ella. Finalmente, el último verso del poema reitera lo que ha dicho en el poema: la mujer-paisaje es amable (deseable sexualmente, si remitimos al contexto erótico) pero que se encuentra en otro espacio; no deja de ser una imagen, un dibujo.

### 3.3.2 El iconotexto dando a luz

Como hemos hecho anteriormente, el desarrollo iconotextual del poema nos permite desarrollar un modelo visual completo:



Fig. 7. Modelo visual inédito para el poema “Nacimiento de una nueva flor”

La imagen que hemos generado está dominada por tonos de morado. Para dar la sensación de vapor u onírica que leemos en el poema, hemos recurrido al empleo de un pincel digital que asemeja la técnica de acuarela. Además, en la parte superior se puede ver una cadena de violetas. El fondo, además, incluye la presencia del agua de mar y la presencia de la arena; así como el aire en el que flotan como plumas lentejuelas de colores. Finalmente, en una esquina se ve el sol con sus rayos de luz iluminando la escena.

En el centro, tal como se indica en el poema, se encuentra la figura principal. Tal como apuntamos en nuestro análisis interpretativo, la figura de Venus está escondida detrás de una corola-caracola, de tal forma que hemos intentado dibujar la caracola dentro de la flor, pues la corola precisamente se encarga de cubrir los órganos sexuales (de los cuales la propia caracola es símbolo). Además, hemos pretendido mostrar gráficamente el triángulo que conforman tanto la corola como la caracola. De Venus podemos ver apenas sus ojos, pues lo

demás está escondido; estos, además, miran al locutor “nosotros”, que se encuentra fuera de la escena, mirando hacia ella.

### 3.3.3 Dos nacimientos, una misma luz. Comparación con el referente original

El índice de artistas nos indica que “Nacimiento de una nueva flor” está inspirado en el pintor francés Odilon Redon. Una búsqueda en su obra, posterior a nuestra interpretación, nos permite advertir que el poema dialoga con el conjunto de obras *Nacimiento de Venus*, realizado en 1912.

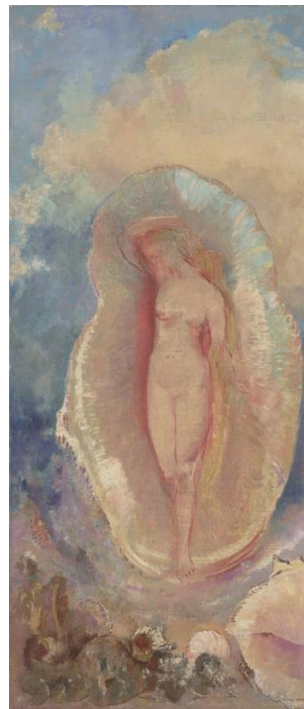


Fig. 8. Redon, Odilon. *Nacimiento de Venus*. 1912. Óleo sobre lienzo. Museum Of Modern Art. Web.

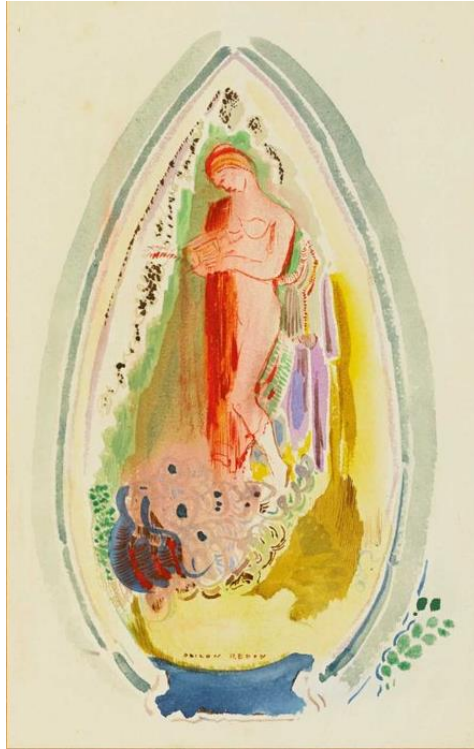


Fig. 9. Redon, Odilon. *Nacimiento de Venus o Pandora*. 1912. Acuarela. The Newark Museum. *Odilon Redon. Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Peint e Dessiné. Vol. II. Mythes e légendes*. Por Alec Wildenstein. Paris: Wildenstein Institute. 1994. Digital.

Podemos notar que en esta ocasión la imagen que hemos desarrollado no resulta tan parecida como sí lo hicieron las dos anteriores. Consideramos que esto se debe precisamente a la intención que el poeta ha querido darle: incluir determinados elementos como la corola (aunque la mandorla que cubre a la segunda imagen bien podría ser una corola), el ocultamiento de la figura principal o la presencia del enunciador externo. Sin embargo, sí debemos apuntar que nuestro modelo sí mantiene elementos como la presencia de colores nubosos o la figura femenina en relación con la concha.

Pareciera que el poema está combinando dos obras (o más, ya que la serie consta de varios cuadros) del mismo artista en una sola, de tal forma que la configuración mental es probablemente más pertinente para la interpretación del poema por construir en ella todo lo

necesario; aún así en este caso no deja de existir analogía el modelo propio que parte de los iconotextos y los referentes reales pintados por Odilon Redon.

### 3.4 “Una batalla de romanos”. El teatro de la vida y de la muerte

#### 3.4.1 Entre el día y la noche, el ciclo eterno del iconotexto

Se trata de un poema dividido en dos estrofas, la primera cuenta con treinta y dos versos mientras que la segunda, mucho menor, tiene siete. Los versos no parecen tener un orden aparente; podemos decir que su disposición, intencionalmente “descuidada”, remite a una composición pictórica que refleja el desorden de un campo de batalla, que será la isotopía principal del poema.

1. Ábrese el bosque de las lanzas  
y un hilo de sangre toma la pendiente -flor a flor-  
emblema del íntimo torrente,  
baña las huertas y tiñe las verduras.
5. De aquí nacerán el rotundo jitomate y la jugosa zanahoria,  
los ardientes chiles y el manso betabel.  
Con el estiércol de los caballos despavoridos  
ha de ser abonado este terreno  
por los siglos de los siglos.
10. Quién más, quién menos,  
como liebres en campo de batalla,  
como ciervos huyendo ante el estruendo de los truculentos  
arcabuces.  
Una espada de agua en el interior de una venganza imaginaria.
15. Un soldado desconocido  
durmiendo el sueño largo bajo las patas de los caballos.

- Y detrás de todos estos valientes  
 se alcanzan a escuchar las fanfarrias de los músicos,  
 esos hombres de segunda...
20. los que vieron correr la sangre como quien ve una película de  
       vaqueros;  
 los que llevaron el ritmo con el temblor de sus rodillas  
 deslizando las manos sudorosas como centauros sobre las llaves;  
 los que apenas sí fueron a la fiesta;
25. o fueron a la fiesta y no sabían bailar;  
 o se quedaron en la cocina  
 chiquiteando su vaso con alcohol, su Cuba libre  
 soplando en la trompeta del insomnio,  
 cantando fuera de tono las injusticias del mundo;
30. sin olvidar -por supuesto- a las estrellas  
 ni a los ángeles que tocan de corrido  
 los sonos predilectos del Creador. (Blanco, *El corazón del instante* 70-71)

Desde el primer verso se nota la intención totalmente icónica del poema. A través del empleo de la metáfora, se indica que hay una gran cantidad de lanzas que se abren ante la vista cual telón de teatro, idea reforzada en la segunda estrofa, cuando se insistirá en la configuración del espacio como un teatro.

El segundo verso menciona un hilo de sangre que recorre el camino de una pendiente, con lo cual, además de sumar a la condición bélica de la escena, se establecen condiciones del espacio en el que esta circula: un emblema que cuenta con un diseño de “flor a flor”, que quizá estaría cercano al corazón (por la mención de un “íntimo torrente”) en el uniforme de algún soldado, quizá el que aparece en el verso quince. El hecho de que se hable de flores como emblemas, así como el uso de lanzas, nos indica la época medieval como contexto

temporal de la escena. A su vez, el verso cuarto, quinto y sexto reiteran el color sanguinario de la escena al indicar que es el hilo de sangre el que teñirá a verduras, cuyo color natural se encuentra en la escala de los tonos cálidos. Al mismo tiempo, este verso indica el espacio probable en el que ocurre la escena: un campo de sembradío. Con esto, se habla una vez más del ciclo vida-muerte-renacimiento, al indicar que de la muerte surge la vida.

El verso siete, además de mostrar caballos despavoridos y sus desechos, reitera que en la escena hay un buen número de soldados, pues además del bosque de lanzas del primer verso, se emplea aquí el plural para numerar a los caballos. Los versos ocho y nueve repiten que el espacio es un campo de sembradío, al apuntar que el estiércol abonará lo que ahí se siembra. Por otro lado, el apunte del verso nueve otorga a la imagen una condición de eterna al indicar que esto ocurrirá por los siglos de los siglos.

A su vez los versos diez once, doce y trece hablan de la batalla desde el punto de vista de quienes la combaten. La indicación “quién más, quién menos” en el primero de ellos parece referirse a una cuenta de vivos y muertos, con lo cual podemos confirmar que en la escena ya hay cadáveres, como el que creíamos ver con la presencia de aquel torrente de sangre en el comienzo del poema. Los versos once, doce y trece emplean el símil para referir el terror de la guerra que seguramente se nota en los soldados, dispersos y algunos huyendo. A su vez, la mención específica de dos especies (liebres y ciervos) nos hace pensar que también en la escena también están presentes esos animales y que su mención significa un ejercicio de simultaneidad.

El verso catorce parece extraño. La mención de una espada es congruente con la escena y el hecho de que esta sea de agua quizá sea una indicación de color, pero el hecho de que esté al interior de una venganza imaginaria es, muy probablemente, una indicación



específica de las razones de la batalla que no podemos conocer únicamente con tal mención; de esta sólo sabemos que fue en la Edad Media y que en ella tuvieron que ver los romanos que nos ha otorgado el título, por lo que podríamos decir que fue en Italia. Sin embargo, si seguimos la lógica de la simultaneidad, es probable que, además, esa espada también esté enterrada en el soldado del verso siguiente que sería el origen del torrente de sangre que hemos leído y que, según el verso dieciséis, ha muerto dejando su cuerpo debajo de las patas de los caballos (otra vez presentes en plural).

El verso diecisiete comienza introduciendo un plano más en el espacio descrito. La batalla ocurre detrás del bosque de lanzas. Pero, a su vez, detrás de la batalla, están unos músicos tocando que pueden verse y escucharse gracias al empleo de la sinestesia en el verso dieciocho. El verso diecinueve insiste en el segundo plano en el que se encuentran pero, además, al llamarlos “de segunda” los compara con los “valientes” (v. 17) soldados, y comienza la descripción de estos músicos: para el poema, estar en la segunda línea y ver la batalla desde ahí es equivalente a ver una película de vaqueros, como apuntan los versos veinte y veintiuno; además, se nota el miedo en el temblor de sus rodillas y en el sudor que está en sus manos al apretar las llaves (indicación que nos indica que los instrumentos que tocan son de viento-metal, y que se reiterará en el verso veintiocho con la mención de la trompeta del insomnio). Los versos entre el veinticuatro y el veintinueve continúan con la descripción de estos músicos de forma no icónica (o de un iconismo que abandona temáticamente el poema): personas que casi no van a la fiesta, o no saben bailar en la fiesta, o en la cocina permanecen alejados de la gente. En general, se les describe desde una posición de pasividad, desde la cual, sin embargo, denuncian a través de su música las injusticias que ven, como lo hacen con la propia batalla.

Finalmente, los versos treinta, treinta y uno y treinta y dos anuncian un tercer plano: el de las estrellas y los ángeles que, de forma sarcástica, anuncian la presencia de Dios a través, de nuevo, de la música.

1. ¡Oh oscuridad, telón de fondo!  
Crucero y semáforo de la naturaleza.  
¡Que siga la batalla cotidiana!  
Que sigan las insidiosas diagonales dando guerra,
5. y la cortina de lanzas abriéndose al milagro de la gente,  
a los oficios sin fin de este planeta,  
al juego de niños que es vivir cada minuto. (*El corazón del instante* 71)

El primer verso de la segunda estrofa vuelve a presentar un nuevo plano: el fondo, que además es oscuro. La batalla que ha sido descrita está ocurriendo de noche. Además, este fondo oscuro es un telón de fondo, con lo que se confirma que el espacio configurado es un teatro. Pero, al mismo tiempo, es el cielo mismo que ha sido metaforizado. Por eso, el siguiente verso habla de la oscuridad, es decir la noche, es el crucero y semáforo de la naturaleza: es a través de la noche que se cruza al día, esperando una pausa. Y si además asociamos la escena de una noche con el sueño, y a su vez con el sueño largo, como en el que se encuentra el soldado en el verso dieciséis de la primera estrofa, entonces podemos interpretar que se aquí habla de la noche como la muerte (que es la misma metáfora empleada en “Ruptura”) y por eso es el crucero de la naturaleza. Por tanto, el poema y el teatro enunciado en el que transcurre la escena serán una alegoría de la vida y la muerte.

De tal forma que tiene sentido que tanto ahora como en la estrofa anterior, hablando de los músicos, se hagan metáforas en torno al camino de la vida, que —por otro lado— resultan muy icónicas. Si esos músicos vivían de manera pasiva, aquí se vuelve a recurrir a la idea para hablar de lo contrario: “¡que siga la batalla cotidiana!”. La vida, dice, es un camino que hay que sortear de forma activa y valiente, como lo hacen los soldados (que, entonces y simultaneidad mediante, se convierten en individuos viviendo en el teatro de la vida) con sus

lanzas, que inclinadas para abrirse cual telón hacia su público, diverso y multifacético, configuran las diagonales referidas.

El poema termina con la indicación de que vivir es un juego de niños. Se trata de un verso extraño pues, en todo el poema, y apenas unos versos antes, la metáfora era la de la vida como una batalla, con la dificultad que esto supone. Sin embargo, este último verso cita una expresión común para referirse a lo que es sencillo. Teniendo en cuenta una posible ironía del autor, nos parece adecuado recurrir a la interpretación del símbolo “Juego” que otorgan Chevalier y Gheerbrant: “...es fundamentalmente un símbolo de lucha contra la muerte ... contra uno mismo (el propio miedo, la propia debilidad, las propias dudas, etc.) ... Como la vida real, pero en un marco determinado con antelación ... Las diversas combinaciones del juego son otros tantos modelos de la vida real, personal y social” (610). Se trata de una idea que se ajusta con nuestra propuesta de que el poema enuncia a un teatro en el que está ocurriendo la propia vida.

#### 3.4.2 La vida y la muerte, finalmente visibles

Partiendo de los iconotextos expuestos por el poema, podemos proponer una imagen visual como la siguiente. Es importante tener en cuenta que los elementos en esta sólo tienen la intención de representar las posibles imágenes mentales para esta investigación.

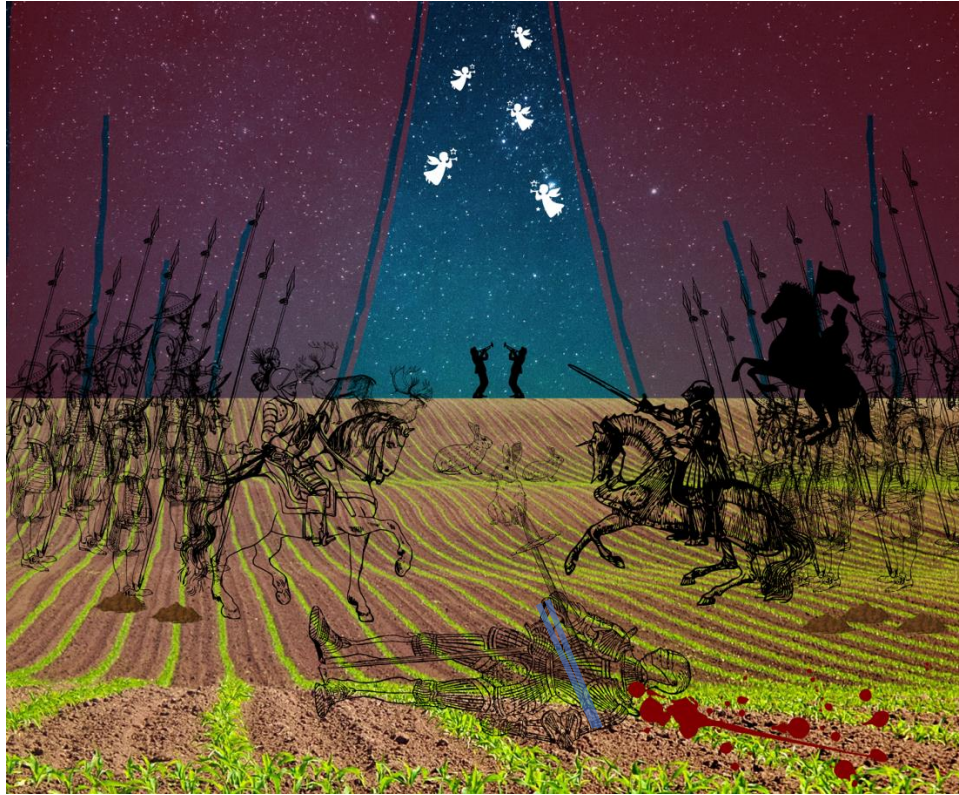


Fig. 10. Modelo visual inédito para el poema “Una batalla de romanos”

Nuestro modelo muestra un número reducido de lanzas que ejemplifican la gran cantidad de éstas inclinadas hacia el enemigo, como ocurre con las representaciones populares de batallas medievales. La imagen evoca, al mismo tiempo, un telón de teatro abriéndose.

En segundo lugar, el modelo presenta en el centro al soldado muerto puesto que, además de los músicos, es de quien más se dice. En él podemos observar en primer lugar la armadura, que corresponde temporalmente con la época que se ha pretendido representar. En segundo lugar, se encuentra una espada atravesada de color azul, representando el agua. De la herida que ha provocado esta espada surgen los hilos de sangre que terminan en el terreno, en el que se aprecia un sembradío todavía vacío, pues las verduras enunciadas sólo aparecerán a futuro, pero el origen de su color rojizo ya está presente.

Cercanos a esta figura central están los caballos (sólo tres que representarían a más en nuestra imagen mental); uno de ellos pisando el cadáver de soldado, otro en posición de batalla y uno más despavorido. Todos cabalgados por más soldados. Representamos también el estiércol cercano al futuro sembradío.

En el segundo plano podemos encontrar a las liebres y a los siervos que están huyendo. Hemos dicho anteriormente que su presencia expresa una simultaneidad con los soldados, de tal forma que los hemos puesto también en el campo de batalla, como enfrentándose.

Detrás de todas estas figuras, los “valientes”, dice el poema. Un par de músicos que tocan instrumentos de viento metales, los cuales hemos representado con trompetas. Finalmente, en el último plano se observa la oscuridad de una noche con estrellas y ángeles. Hemos mencionado que esta noche representaría también el tránsito del soldado muerto hacia el espacio siguiente en el ciclo de la vida-muerte-vida. La batalla entonces es análoga al símbolo de juego con el que la vida combatiría a la muerte.

### 3.4.3 La batalla que vuelve en el tiempo. Comparación con el referente original

A diferencia de los otros poemas, cuyo origen se nos indicaba mediante un índice de artistas, en este caso hay en el propio poema un apunte paratextual que nos indica que el poema está dedicado a Paolo Uccello, pintor italiano del Renacimiento temprano. Tanto esta dedicatoria como el título del poema nos ayudan para identificar el referente: los cuadros del ciclo *Batalla de San Romano*, realizados entre 1435 y 1456. Se trata de un tríptico que ilustra, como su



nombre lo indica, la batalla de San Romano de 1432, en la que se enfrentaron florentinos contra sieneses.



Fig. 11. Uccello, Paolo. "Niccolò Mauruzi da Tolentino en la batalla de San Romano". *Batalla de San Romano*. 1438-1440. The National Gallery. Web.



Fig. 12. Uccello, Paolo. Niccolò Mauruzi da Tolentino desmonta a Bernardino della Carda en la batalla de San Romano. *Batalla de San Romano*. 1435-1455. Le Gallerie Degli Uffizi. Web.





Fig. 13. Uccello, Paolo. El contraataque de Michelotto da Cotignola en la batalla de San Romano. *Batalla de San Romano*. 1455. Musée du Louvre. Web.

Nuestra primera observación es que, partiendo de las descripciones presentes en el poema, hemos propuesto un modelo que conjunta elementos de las tres obras (por ejemplo, el soldado caído no se encuentra en la misma obra que las liebres y los sembradíos; así mismo, la oscuridad como fondo sólo está en una de ellas, etc.) de tal forma que podríamos decir que se trata de un modelo que cumple con su objetivo interpretativo.

Podemos terminar apuntando que la presencia de niveles y planos para introducir los iconotextos en el poema permite apreciar al lector el empleo de una perspectiva, característica principal de las obras de Uccello y del Renacimiento temprano: desde el primer verso, el empleo del verbo “ábrase” otorga la posibilidad de un espacio cerrado en el que se pueden identificar imágenes subsecuentes a ese “bosque de lanzas”. Lo mismo ocurre con los versos “Y detrás de todos estos valientes” y “Oh oscuridad, telón de fondo”. Al comparar estas imágenes con nuestro modelo podemos confirmar que tal intención permanece, de modo que,

aunado a los objetos y temas, la escena diseñada en nuestro modelo sigue siendo análoga a los cuadros que sirvieron como referentes.



## Conclusión

Tanto para Alberto Blanco, el poeta que hemos elegido, como para el Groupe  $\mu$  la realidad es amorfa pero el individuo conceptualiza y semiotiza las cosas que percibe. En el caso de los signos icónicos esta percepción se da a través de asimilación y discriminación de información de entrada que se complementa por medio de una comparación con los tipos presentes en la memoria (que sólo pueden ser adquiridos de forma cultural). Esa información otorga en primer lugar los datos de forma, textura, color, y más tarde la noción de objeto, todo como un resultado de la conjunción entre lo venido del exterior y lo alojado en la memoria, que ya comporta una serie de significaciones.

Por lo tanto no se tiene una consciencia real del objeto externo sino sólo del referente, que es una actualización individual del observador de un determinado tipo. Con esto el Groupe  $\mu$  propone un esquema triádico: TIPO-REFERENTE-SIGNIFICANTE, que podemos relacionar con el esquema triádico de signo de Peirce, en el que se basa Beuchot: OBJETO-INTERPRETANTE-REPRESENTAMEN. En ambos esquemas, el observador actualiza el signo con respecto a la formación cultural a la que tiene acceso en su memoria: es decir que el signo icónico, para ambos, lo es porque mantiene una relación de parecido, en algún sentido, con el objeto al que está representando (esto es la percepción, para Shklovski).

Retomando las nociones de descripción tal como las hemos recuperado con Luz Aurora Pimentel, hemos propuesto que el signo iconotextual efrástico estaría compuesto por un esquema equivalente, al que se llega por medio de descripciones, y que la efrasis descriptiva (en oposición a otro tipo de poemas efrásticos no descriptivos, sino de procedimientos más experimentales que no hemos abordado en esta investigación) no sólo estaría conformada por varios signos iconotextuales sino que en sí misma sería un gran signo

iconotextual –representamen o significante– para el que su objeto o tipo sería el cuadro referido –y exterior al proceso–, y el referente o interpretante, las diferentes actualizaciones o percepciones que un lector pudiera tener de él. A partir de aquí, toma mayor importancia la idea de analogía que, gracias a Beuchot, podemos enlazar con la de signo icónico: si la ecfraasis representa al cuadro, por su parecido gracias a la construcción descriptiva que brinda límites, entonces es un análogo de este; pero, además, las actualizaciones icónicas serán todas parecidas en sí mismas, es decir, que serán todas análogas.

Incluso, aun profundizando más, la línea que comparten para ser analogía entre sí será todo lo planteado por el autor como importante para recuperar o actualizar; es decir, los elementos icónicos del cuadro que sirven para transmitir su idea pero también los elementos discursivos fuera de este referente externo que han sido agregados al signo iconotextual. Esto, sin embargo, será actualizado de forma diferente por cada lector pero, gracias a que tal actualización se basa en una experiencia propia, asegurará que se llegue a un sentido a su vez analógico (aunque no necesariamente idéntico) del sentido originalmente planteado.

Podemos concluir que el abandono del referente exterior, objeto real, no sólo es importante por todo lo anterior dicho: que es un elemento exterior a la semiosis, que el poema como representación puede configurar cierta información diferente de la que está presente en la obra visual (porque no es el cuadro en sí), que al ser la ecfraasis descriptiva un signo de este lo relevante de él ya está ahí; un aspecto sumamente importante, desde el aspecto teórico, se encuentra en la construcción de la subjetividad que, de esta forma, plantearía la ecfraasis a través de la actualización o percepción. Una subjetividad que permitiría al lector ser una pieza clave, activa, en la construcción-resurrección del poema y no sólo un repetidor de información de un poema poco activo desde hace mucho tiempo. Esto significaría entender

a la ecfrafrasis descriptiva como un ciclo de renovación continúa, con el que a través de la reconfiguración de un mensaje por un poeta que luego vuelve a ser reconfigurado en un proceso de lectura, se puede completar el cometido que ha pretendido el mismo poeta: compartir el mensaje divino que le fue dado. La repetición de un único significado, consecuencia de una comparación entre dos elementos que no cambian con el tiempo (el referente externo y el poema), impediría dicho ciclo. Así, aunque como ya hemos apuntado arriba, el concepto “ecfrasis descriptiva” surge como resultado únicamente de las operaciones descriptivas e iconotextuales que hace el poeta basado en una obra anterior (puesto que no podríamos denominar ecfrafrasis a la actualización icónica de un lector, dado que las actualizaciones de cualquier texto descriptivo tienden a ser icónicas, sean ecfrafrásticas o no), el lector mantiene su importancia fundamental en el trayecto ecfrafrástico al completar la intención que buscó el poeta: la actualización a través de un referente inédito que sea análogo a otras actualizaciones posibles y, por tanto, una generalidad universal.

Siguiendo las premisas anteriores, hemos realizado un análisis con la intención de confirmar nuestras hipótesis. De este podemos decir en primer lugar que, quizá, el aspecto más interesante se halla en confirmar que si podemos llegar a un modelo visual es debido a los indicios existentes en el poema a través de las descripciones y los iconotextos. Es decir que sin ver nada más que letras es posible generar una imagen visual completa y llena de sentido. La ecfrafrasis, según nuestro análisis, supone un traslado inicial de lo visual a lo textual en el que se conservan elementos iconotextuales que permiten un posterior traslado de vuelta a lo visual en la mente del lector.

Por otro lado, nos ha permitido comprobar que los poemas analizados manifiestan, en primer lugar, una intención por transmitir información semiótica de las obras visuales en las

cuales se inspiran o que homenajean (y por esto, quizá, es posible notar una tendencia relevante a dar importancia al alocutario), en segundo lugar, un interés por presentar verbalmente estrategias que se remitan a la técnica pictórica de la obra visual en cuestión y, finalmente, aportar información que surge de los intereses ideológicos del autor, aunque no tengan relación directa o tangible con la obra visual; es decir, esos elementos de la obra externa que no fueron mencionados por el poeta o aquellos otros que sólo el poema plantea, sin que estén presentes en el referente.

En este sentido, hallamos que en los poemas uno de los procedimientos generales — y quizá el que más condiciona el poema hacia su aspecto visual— es el empleo textual de diversos elementos plásticos de las artes visuales, principalmente colores o formas, para compartir o imprimir toda esta plasticidad en los contenidos textuales a través de la descripción, de tal forma que configuren en la mente del lector un objeto o concepto que es útil al autor para decir algo más, muy continuamente relacionado con aquello que le inspiraron las pinturas pero en especial con respecto a inquietudes e intereses presentes en su obra completa, como determinadas impresiones sobre la vida y la muerte, el espacio de la divinidad, el renacimiento, entre otros.

Y puesto que estas imágenes mentales surgen como resultado del poema podemos comprobar que nuestra inclinación por la independencia que exige el poema con respecto a su referente es posible, sostenible y hasta necesaria en los poemas efrásticos descriptivos<sup>14</sup>; los elementos constitutivos de una efrasis se bastan para el análisis y la interpretación. Una significación o interpretación verdaderamente objetiva sólo debe atender tanto a lo

---

<sup>14</sup> Reiteramos que Alberto Blanco ha realizado otros poemas efrásticos en los que, más allá de una descripción, recurre a elementos de carácter contemporáneo y experimental que requerirían otro tipo de análisis distinto al planteado en este trabajo.

seleccionado en el cuadro, mencionado textualmente por el poeta, como todo lo agregado por el poeta que no está en el cuadro. Es decir que sólo debería atender al poema.

Pero, yendo más al fondo de la cuestión, para el caso de los poemas efrásticos de Alberto Blanco, hemos notado que resulta mucho más útil a nivel interpretativo conocer el resto de su obra que conocer la obra visual a la que se refiere, pues el diálogo entre los poemas del autor es muy fuerte; aun estando inspirados en diferentes artes y artistas, todos los poemas analizados encuentran cohesión en la intención temática e ideológica que el poeta hace manifiesta en la totalidad de su obra, aquella relacionada a través de isotopías de la divinidad o la metafísica. Si pretendiéramos “completar” los significados de los poemas con información sólo presente en las obras visuales, nos encontraríamos con aspectos que quizá encajen con los intereses o la vida de sus creadores originales pero que escapan de los límites semánticos planteados por el poeta.

Y en realidad, el hecho de que el tema de una determinada obra pueda ser reinterpretado por el poeta no es sólo una característica general del arte que debe ser tomada en cuenta para la interpretación, sino que nos muestra que, así como el signo iconotextual es un recurso para la ecfasis, a su vez, la ecfasis es un recurso retórico para compartir una idea, y por tanto, debe acompañarse de otros recursos poéticos para transmitir su mensaje. Los elementos retóricos, plásticos y descriptivos son definidos por el poeta en la medida que pretende brindar tal información.

Además, por medio de nuestro análisis, hemos hallado múltiples instancias enunciatoras que toman parte en el proceso efrástico que hemos trabajado; entre ellas están el enunciado que expresa el referente externo, la reconfiguración del poeta como locutor y enunciador, las figuras alocutarias entre las que se encuentra el lector, etc., y que a su vez

aparecen protagónicamente en el poema (por ejemplo, como un enunciador dentro y fuera del espacio de lo enunciado al mismo tiempo). Todas estas instancias que por aparecer durante el análisis no estaban contempladas en la hipótesis inicial requieren una profundización. Esto nos lleva a pensar en un futuro análisis que se enfoque en la importancia de la enunciación y sus instancias para la interpretación de los iconotextos.

Propondremos, finalmente, que un poema efrástico descriptivo compuesto por Alberto Blanco es aquel poema que parte —por inspiración, análisis, crítica u homenaje— de una determinada obra visual, movimiento artístico o creador, del cual retoma determinados elementos semióticamente útiles que llevará al poema por medio de la creación de signos iconotextuales mientras que, al mismo tiempo, les agrega otros elementos — presentes sólo en el texto efrástico y no en la obra visual— seleccionados con respecto a la intención final pretendida: la creación en el lector de una nueva e inédita imagen mental que, manteniendo dichos elementos visuales reconfigurados por el poeta, permitan la interpretación del poema.

Como consecuencia de lo anterior, podemos afirmar que las imágenes poéticas de la efrasis descriptiva de Alberto Blanco, a las que hemos llamado signos iconotextuales (y de las que hemos tratado de construir una definición, paralela a la que, coincidentemente, ya había esbozado Galindo Ulloa, pero —y esto hay que reiterarlo respetuosamente— sin basarnos en ella, pues no la conocíamos hasta ya avanzando este trabajo), son siempre pretensiones analógicas, no sólo del cuadro al que están citando, sino también empleadas para decir algo más del espacio desconocido de lo divino. Su intención es dar a ver, como apunta la metáfora, en los dos sentidos de la luz: el físico; dar a ver objetos a través de narraciones y descripciones; pero sobre todo, el de la luz de la conciencia. De esta forma, dichas imágenes

poéticas son analogías de ese espacio y tiempo desconocidos que supone el mito. Por tanto, durante este trabajo hemos defendido la idea de que el poema efrástico se convierte en uno de los recursos que el poeta ha seleccionado de forma más idónea, puesto que cumple así su pretensión primera: convertirse en rito al referirse por analogía a lo desconocido, lo divino, el tema central de la obra de Alberto Blanco: un diálogo con la otredad a través de su forma iconotextual analógica.

La luz de la conciencia sería encontrada en una interpretación de todos esos signos siguiendo el dominio de la analogía, es decir, comenzando con el poema como construcción de signos iconotextuales (imágenes) que se deben reconstruir y terminando en la comprensión e inserción en su contenido como una actividad ritual. De forma que, si bien, la poesía efrástica descriptiva no precisa de una comparación con la obra visual en que se basa, la obra de Alberto Blanco en específico no sólo no la precisa sino que la niega desde su intención: incluirla a manera de analogía para poder referirse con ella, y con la interpretación, actualización o percepción que haya generado el lector, al que es el tema principal de su obra: la divinidad.

## Bibliografía

Artigas Albarelli, Irene. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. México: Bonilla Artigas Editores- UNAM- Iberoamericana, 2013. Impreso

Beuchot, Mauricio. *Hechos e interpretaciones. Hacia una hermenéutica analógica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder, 2014. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Senderos de iconicidad. Sobre el resplandor de las imágenes*. México: Herder, 2016. Impreso.

\_\_\_\_\_. “Una hermenéutica para el mundo actual”. *Comprendre. Revista catalana de filosofia* 13/1 (2011): 93-107. Digital.

Blanco, Alberto. “El fecundo y poliédrico Alberto Blanco”. *Forbes*. 20 febrero 2015. Web.

\_\_\_\_\_. “Escritores y poetas mexicanos: Alberto Blanco”. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. 2 julio 2017. Web.

\_\_\_\_\_. “Las formas del instante. Entrevista con Alberto Blanco”. *Fractal*. 1998. Web.

\_\_\_\_\_. “Nacimiento de una nueva flor”. *El corazón del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. 114-115. Impreso.

\_\_\_\_\_. “El camino de los ancestros”. *A la luz de siempre*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. 287-288. Impreso.

\_\_\_\_\_. “Ruptura”. *La hora y la niebla*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. 440-441. Impreso.

\_\_\_\_\_. “Una batalla de romanos”. *El corazón del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. 70-71. Impreso.

\_\_\_\_\_. *A la luz de siempre*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. Impreso.



- \_\_\_\_\_. *El canto y el vuelo*. México: Andante, 2016. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *El corazón del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *El llamado y el don*. México D.F.: AUIEO Taller Ditora, 2011. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *La hora y la neblina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *La poesía y el presente*. México: Conaculta/Auieo, 2013. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1974. Digital.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 2015. Impreso.
- Cirlot, J. E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992. Digital.
- Ducrot, Oswald. “La enunciación”. *El decir y lo dicho*. Argentina: Edicial, 2001. 133-147. Digital.
- Galindo Ulloa, Javier. “El silencio en la poesía de Alberto Blanco”. *Tema y Variaciones de Literatura*. 2017: 85-98. Digital.
- González Aktories, Susana y Artigas Albarelli, Irene. *Entre artes / entre actos. Ecfraasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas Editores/UNAM, 2011. Impreso.
- Greimas, A.J. y Courtés. J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España: Editorial Gredos, 1990. Digital.
- Groupe  $\mu$ . *Tratado del signo visual*. España: Cátedra, 2015. Impreso.
- Hesíodo. *Teogonía*. Trad. Paola Vienello. Ciudad de México: UNAM, 2016. Impreso.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de la lectura: Un enfoque fenomenológico”. *Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista*. Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1988. 29-51. Digital.

- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España: Paidós, 1970. Digital.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2013. Impreso.
- Palma, Alejandro. “Seguramente bromea, Dr. Higashi. Más allá de la poesía, el discurso (algunas pautas para su comprensión)”. *Ancila. Crítica de Poesía Mexicana Contemporánea*. Sep. (2014). Web. 8 Nov, 2019. Digital.
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías*. 2003: 205-215. Digital.
- \_\_\_\_\_. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI Editores y Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Impreso.
- Recuento Biográfico. *Alberto Blanco*. Waffco!, 2017. Web. 5 septiembre 2019.
- Ricoeur, Paul. “Hermenéutica y Semiótica”. *Cuaderno Gris*, (2). 1997: 91-103.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “Segunda conferencia: La Estética de la Recepción (I). El cambio de paradigma (Robert Hans Jauss)”. *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. 33-38. Digital.
- Shklovski, Victor. “El arte como procedimiento”. *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*. Vol. 1. 1973: 86-113. Digital.
- Velázquez Chávez, Verónica. “Alberto Blanco. *Amanecer de los sentidos*. Antología personal. Res. *Amanecer de los sentidos*, por Alberto Blanco. *Literatura mexicana* 1998: 273-278. Digital.
- Zamora-Zapata, Carlos. “Crítica Contextural: El corazón del instante de Alberto Blanco: Ensayo de un Método”. Tesis. Universidad de Kentucky. 2014. Digital.