



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

ÉCFRASIS E INTERTEXTUALIDAD ARTÍSTICA EN NUEVE
POETAS MEXICANOS DE LOS SIGLOS XX Y XXI

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

ALDO PABLO FERNÁNDEZ RAMÍREZ

DIRECTORA:

DOCTORA BERENIZE GALICIA ISASMENDI

JURADO:

DOCTOR ALEJANDRO PALMA CASTRO

DOCTOR VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

NOVIEMBRE 2018

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Ángeles Ramírez y Antonio Fernández, no sólo por su apoyo vital, sino también por mantenerme desde pequeño en el importante camino que representan la cultura y las artes.

A mi hermano Fedro que, mediante sus comentarios, consejos y bromas constantes, contribuyó en gran medida con este trabajo de investigación.

A mi abuela Irene y mis tíos Leonel y Patricia, por proporcionarme el cobijo de una familia inmersa en las letras literarias.

A Alejandra, mi compañera, por estar presente y motivarme en cada paso de la carrera universitaria y de esta investigación.

A Sebastián Gatti, quien siendo mi primer profesor de literatura me guió hasta este punto, y a todos los profesores y compañeros que han contribuido con mi formación académica.

A Gerardo Fernández Cabrera.

ÍNDICE

Introducción.....	1
CAPÍTULO I. De la Intertextualidad y la écfrasis a la iconografía y la iconología, un recorrido por los conceptos para la interpretación de las artes.....	4
1. Intertextualidad.....	5
1.1. Mijaíl Bajtín y el dialogismo.....	5
1.2. Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, una voz rusa en Francia.....	9
1.3. Intertextualidad en Francia.....	14
1.4. Especificaciones para un análisis intertextual.....	18
2. Écfrasis.....	21
2.1. Leo Spitzer y Jean Hangstrum, redescubridores.....	21
2.2. El apogeo en la crítica sobre écfrasis.....	22
2.3. Valerie Robillard, la intertextualidad como punto de partida de la écfrasis.....	27
2.4. Apuntes semióticos de Luz Aurora Pimentel.....	30
3. Los procesos iconográfico e iconológico como medios para la identificación, descripción y comprensión de los contenidos en las artes visuales.....	32
3.1. Signos y símbolos, conceptos para la interpretación de las imágenes artísticas.....	36
4. Conclusiones teóricas.....	41
CAPÍTULO II. Arte y literatura, un acercamiento recurrente.....	44
1. Las artes y la poesía en relación desde la antigüedad.....	44
2. Charles Baudelaire influencia de Tablada y el modernismo en México.....	51
2.1. José Juan Tablada, primer crítico modernista mexicano.....	52
3. Contemporáneos, una vida para la poesía, la cultura y el arte.....	56
3.1. Carlos Pellicer, la poesía y la belleza artística.....	57
3.2. Xavier Villaurrutia y el arte como ser viviente.....	60
4. La generación de <i>Taller: Paz y Huerta</i> ante el arte.....	62
5. Guadalupe Amor, el arte y la subversión femenina.....	67
6. Las nuevas generaciones, un camino renovado en el diálogo literario con el arte.....	69

6.1. El otro placer de José Emilio	69
6.2. El arte y los demonios de Francisco Hernández	72
6.3. Blanco y la voz de la mirada	73
7. El arte y la poesía en México, una conclusión.....	75
CAPÍTULO III. La pintura visible en la écfrasis mexicana de los siglos XX y XXI.....	77
1. Linda Maestra, de José Juan Tablada.....	78
2. Semana holandesa, de Carlos Pellicer	86
3 Cézane, de Xavier Villaurrutia	94
4. La vista, el tacto, de Octavio Paz	101
5. Un cuaderno de dibujo de Nunik Sauret, de Efraín Huerta.....	106
6. Me he pintado, de Guadalupe Amor	115
7. Juan Soriano en 1941: Naturaleza muerta con vaso y calavera, de José Emilio Pacheco.....	127
8. <i>Tamara de Lempicka y Katsushika Hokusai</i> , de Francisco Hernández	143
8.1. <i>Tamara de Lempicka</i>	144
8.2. <i>Katsushika Hokusai</i>	148
9. <i>Una batalla de romanos</i> , de Alberto Blanco	151
10. Conclusiones sobre el análisis a las écfrasis mexicanas.....	159
CONCLUSIONES	161
Capítulo I.....	161
Capítulo II.....	167
Capítulo III.....	170
REFERENCIAS	175
Anexos.....	192

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la literatura una gran cantidad de escritores han participado del arte visual a través de su contemplación o creación pero sobre todo de su análisis y estudio mediante la crítica. Sin embargo, algunos de ellos no sólo se limitaron a esta relación contemplativa sino que incluyeron las obras de arte como un pilar fundamental de sus creaciones literarias: cuentos estructurados a partir de piezas musicales, problemas del arte en el plano de la realidad que aquejan a personajes de ficción, crítica de arte dentro del papel de la novela, personajes artistas basados en artistas de la realidad o bien que adquieren su personalidad, poemas que describen cuadros pictóricos, etc.

Esta práctica que surge de la intertextualidad y que a través de Homero se registra desde la antigüedad clásica hasta nuestros días será el objeto de la siguiente investigación. En específico nos concentraremos en once casos de écfrasis¹ o descripción poética del arte visual, realizados por nueve poetas mexicanos durante el siglo XX y comienzos del XXI, teniendo como objetivos principales exhibir una muestra de poemas con estas características que revelarían una tendencia poética en México y demostrar la pertinencia de un análisis que parta de las relaciones intertextuales de tipo ecfástico para enriquecer y renovar el estudio de la poética mexicana de los siglos XX y XXI, que refuerce su importancia y alargue no sólo sus límites, en el sentido de que podrán estudiarse desde el conocimiento de otras áreas artísticas, sino también su vigencia.

¹ Durante el curso de esta investigación, preferiremos el empleo de la forma esdrújula «écfrasis» en contraposición a la forma grave «ecfrasis» (que, sin embargo, será citada a través de títulos de trabajos externos empleados como referencias) por su relación fonética con la voz griega *ékhrasis*, dado que defenderemos –con base en los trabajos críticos empleados– que el término y la práctica mantienen la esencia de significado a la que dicha voz aludía en la antigüedad griega.

De esta forma, dentro del primer capítulo abordaremos en un primer momento las propuestas teóricas que se han realizado alrededor de la intertextualidad, partiendo con las ideas de Mijaíl Bajtín, quien formula los conceptos de dialogismo y bivocalidad que luego serán retomados por Julia Kristeva y Tzvetan Todorov para reformularlos con el término empleado actualmente. A estas nociones teóricas se unirán las tesis de Gérard Genette, Michael Riffaterre, Manfred Pfister, Gustavo Pérez Firmat, Francisco Quintana Docio y Raquel Gutiérrez Estupiñán que, como veremos, profundizarán en el estudio de diversos ángulos de la intertextualidad.

Más tarde continuaremos con la aproximación teórica al concepto de écfrasis, que como práctica textual mantiene profunda relación con la intertextualidad pero marca su distancia a través del objeto en el que se interesa: la obra de arte visual. Apuntaremos que Leo Spitzer y Jean Hangstrum son quienes recuperan su estudio, y que a este aportarán teóricos como Murray Krieger, James A. W. Heffernan, Grant F. Scott, W. J. T. Mitchell, Valerie Robillard y, en nuestro país, Luz Aurora Pimentel e Irene Artigas Albarelli.

Finalizaremos el primer capítulo con otra noción importante a la hora de estudiar a la obra de arte, como elemento recuperado en las écfrasis: el sentido o significado a partir de los elementos que conforman una producción artística. Con este fin, recuperaremos primero los conceptos de iconografía e iconología que nos permitirán localizar, observar e interpretar de forma crítica dichos elementos, y a continuación los conceptos de signo y símbolo con cuya distinción procederemos, en el tercer capítulo, a la propuesta de interpretación global y específica para los poemas elegidos.

Durante el análisis realizado para esta investigación, demostraremos que los poetas citados conocieron ampliamente las obras de arte, artistas, movimientos pictóricos y técnicas a los que se refirieron en sus poemas y que les criticaron e imitaron. Por tanto, el segundo capítulo se enfocará en una descripción de las relaciones que han existido entre la literatura y el arte y, más específicamente, de la relación que los nueve poetas estudiados mantenían con las artes visuales. Así, hondaremos en la vida intelectual artística de los poetas mexicanos: José Juan Tablada, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Efraín Huerta, Guadalupe Amor, José Emilio Pacheco, Francisco Hernández y Alberto Blanco, quienes además de su práctica intertextual de tipo efrástico, han sido considerados por la crítica y los lectores como importantes exponentes de la poesía mexicana de los siglos XX y comienzos del XXI.

Finalmente, mediante el empleo crítico de los fundamentos teóricos expuestos, en el tercer capítulo se propondrá un análisis con el que se pretenderá hallar las diversas significaciones y sentidos que la unión voluntaria entre dos disciplinas distintas provoca, demostrando también que los conocimientos culturales expuestos en el segundo capítulo son plasmados en los poemas. Para tal tarea, se emplearán fuentes bibliográficas sobre historia del arte como la *Historia del arte* de Ernst Gombrich o la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser, así como diversos textos teóricos fundamentales sobre los temas y elementos específicos de cada poema. Por otro lado, los textos podrán ser comparados con sus referentes visuales a través de los anexos ubicados al final del trabajo de investigación.

Se presenta esta investigación con la esperanza de que represente un instrumento pertinente para la valorización y difusión del estudio de las éfrasis en México, así como para el enriquecimiento en el estudio de la poética mexicana.

CAPÍTULO I

De la Intertextualidad y la écfrasis a la iconografía y la iconología, un recorrido por los conceptos para la interpretación de las artes

La práctica de la intertextualidad y la écfrasis en la literatura tiene su origen en los primeros textos de la literatura clásica. La intertextualidad, que es el acto voluntario o involuntario de incluir fragmentos de un texto anterior en un texto posterior, apareció con la escritura misma, como veremos a continuación. Sin embargo, tanto su estudio como su práctica se han reforzado con el pasar de los años.

Por otro lado, Irene Artigas Albarelli, en su libro *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis* (2013) menciona que Ruth Webb rastreó los primeros usos de la écfrasis en la Grecia antigua, cuando no sólo se refería a la representación textual de obras de arte –como se ha empleado actualmente– sino que se trataba de un ejercicio retórico para presentar a la vista objetos, personas, lugares o batallas; abordaremos estas nociones más adelante.

Para complementar y puesto que ambos recursos teóricos serán empleados con el fin de relacionar las producciones poéticas mexicanas con obras de carácter visual será importante profundizar en los conceptos de iconografía e iconología, según lo expuesto por diversos teóricos con el fin de realizar una adecuada determinación entre los elementos presentados en las obras, así como para proponer los sentidos y significados específicos de cada una de estas producciones, que estarán estrechamente relacionados gracias a la écfrasis y la intertextualidad. Finalmente profundizaremos en los conceptos de signo y símbolo, así como en sus diversas manifestaciones, dado que son elementos de sentido y significado empleados tanto por los pintores como por los escritores.

Este capítulo se orientará, por tanto, a la revisión y recuperación crítica de ciertos fundamentos teóricos generados alrededor de la intertextualidad, la écfrasis, el signo, el símbolo y la iconografía.

1. Intertextualidad

1.1. Mijaíl Bajtín y el dialogismo, un comienzo.

Para abordar adecuadamente las bases que dieron lugar a la teoría de la intertextualidad es prudente retomar los conceptos de dialogismo y bivocalidad que desarrolló Mijaíl Bajtín, teórico ruso nacido en 1895.

Hacia 1914, la Academia de Ciencias de Moscú auspicia la creación del llamado Círculo Lingüístico de Moscú, coordinado por Roman Jakobson, que se encargaba de promover el estudio del lenguaje poético. Por otro lado pero dentro del mismo perfil surgiría, en San Petersburgo, la Sociedad de Estudio del Lenguaje Poético, *OPOIAZ*, que se concentraría en el aspecto lingüístico de la poesía. Es a estos grupos a quienes los detractores bautizaron peyorativamente como Formalismo ruso, ya que afirmaban que el contenido de una obra era solamente una motivación para la forma.

Los teóricos del Formalismo ruso, entre los cuales estaban, además de Jakobson, Shklovsky, Brik, Tynyanov, Eichenbaum y Tomashevsky, pretendieron alejarse de la doctrina simbolista y del estudio del contenido de la obra pues consideraban agotado el tema. Buscaban enfocarse en un nuevo objeto y lo encontraron en la aplicación de la lingüística a los estudios literarios y la búsqueda de recursos, como sonido, ritmo, sintaxis, metro y rima, etc. La obra

en sí misma sería su único objeto de estudio, lo que les supondría una separación de los enfoques psicológicos, filosóficos o sociológicos, que consideraban innecesarios o imposibles.

Por esta razón, Bajtín pronto estableció una distancia con esos contemporáneos formalistas pues consideraba que esa manera de estudiar una obra, a la que llamó Estética material, no era satisfactoria, dado que se alejaba del verdadero objeto estético. En su ensayo «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», de 1924, dirá: «...la estética material deviene inaceptable e incluso nociva ahí donde, en base a ella (sic), se intenta la comprensión y el estudio de la creación artística en su conjunto» (Bajtín, 1989, p. 19).

A pesar de considerar que los estudios formalistas tendían a ser completamente lingüísticos, esto no significará para él una distancia del propio lenguaje sino que será su punto de mayor interés, separándolo –eso sí– de su determinación lingüística. Dirá que la palabra poética le superará y comenzará a estudiar profundamente las razones de esta afirmación.

Más tarde, en otro de sus ensayos, «La palabra en la novela», de 1934-35, Bajtín continuará con la observación de los fenómenos que aparecen alrededor del lenguaje poético. Comenzará con la teoría del plurilingüismo, en la que dirá que los discursos de una novela, el del autor, del narrador, de los personajes, admiten una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones y correlaciones entre ellas.

El lenguaje –apuntará– está saturado ideológicamente según su origen y contexto a través de un plurilingüismo dialógico: «Toda palabra concreta (enunciado) encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya [...por] las palabras que se han dicho acerca de él» (Bajtín, 1989, p. 94), a su vez cada palabra esperará una respuesta futura, en la cual

influirá. Esta clase de relaciones ambivalentes serán para él una de las razones que, aplicadas al lenguaje de la novela, producen su carácter artístico.

Por tanto, Bajtín terminará por proponer la unión, al estudio de la forma, la conciencia del creador y con ello la configuración de elementos lingüísticos, culturales e ideológicos que en él existen, ya que considerará que hay una coexistencia en la que cada discurso se enriquece con el discurso contiguo sin perderse en él. Esto es lo dialógico en total.

Sobre esta noción, Martínez Fernández, en su libro *La intertextualidad literaria*, concretará «La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa, denotativa [...] se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra "ajena", de la voz del otro» (2001, p. 53).

Para *Problemas de la Poética de Dostoievski*, de 1963², Bajtín habrá desarrollado una completa teoría a partir de esa opinión de coexistencia, que ahora llamará relación dialógica.

Esta relación, dirá, es un estudio pertinente y necesario pero alejado del objeto de la lingüística convencional puesto que «en la lengua [...] no existe, ni puede existir ningún tipo de relaciones dialógicas: son imposibles tanto entre elementos de su sistema como entre elementos del texto dentro de un enfoque estrictamente lingüístico» (Bajtín, 2005, p. 266). La *translingüística* será, entonces, la encargada de concentrarse en él dado que la intención de hallar el dialogismo será alejarse de la comprensión inmediata del discurso directo (que llamará primer tipo de discurso) y del discurso representado u objetivado (segundo tipo de

² Según Todorov (2013), la primera versión de *Problemas de la poética de Dostoievski* se terminó en 1922 y se publicó en 1929. Sin embargo, es hasta 1963 cuando se reedita luego de una revisión que da el autor a los temas teóricos y metodológicos de su juventud.

discurso) puesto que éstos son univocales; sólo expresan una sola voz, aunque ésta sea orientada con un fin específico (en el caso del segundo tipo).

El tercer tipo de discurso es, entonces, el que muestra intencionalmente un indicio de la palabra ajena, un aprovechamiento que el autor hace de esta palabra que ya tiene un sentido para llevarla a una nueva orientación semántica consiguiendo con esto dos orientaciones de sentido en esta misma palabra. Es éste el tipo que más nos interesa recuperar. Contará con tres variantes: la estilización, la parodia y la polémica oculta, que tendrán en común la aparición de la palabra bivocal, es decir, una palabra con doble orientación: «como palabra normal hacia el discurso [y] como otra palabra hacia el discurso ajeno» (Bajtín, 2005, p. 270).

En la estilización, el autor retomará una palabra ajena de discurso directo para conferirle un ligero matiz de objetivación. «Lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que expresión de un peculiar punto de vista» (Bajtín, 2005, p. 276). Con esto, el significado que antes tenía la palabra, ahora servirá para otros propósitos establecidos por el estilizador.

La parodia, por el contrario, es el resultado de que el autor retome una palabra ajena a la que introduce una orientación de sentido completamente opuesta a la que tenía originalmente. Desde luego, que entre el nuevo sentido y el anterior habrá una relación hostil que permitirá al discurso tomar varias orientaciones. Esto será la principal diferencia con la estilización, ya que en ésta la palabra sólo puede tomar una dirección.

En la polémica oculta, última variante del tercer tipo de discurso, la palabra ajena queda fuera aunque el autor la use y se refiera a ella, es decir, habiendo provocado una influencia previa, será una palabra ajena reflejada. Por eso Bajtín dirá que es la única palabra

activa en las tres variantes de este tipo de discurso. Al ser, quizá, la variante más pertinente para nuestro objetivo, volveremos a ella más adelante.

Bajtín se dará cuenta de que cuando no se conozca el contexto del discurso ajeno se perderá la esencia del fenómeno y todas estas palabras serán leídas como si se tratara del primer y el segundo tipo de discurso.

1.2. Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, una voz rusa en Francia

Las teorías de Bajtín serán retomadas por Julia Kristeva, académica búlgara radicada en Francia, quien parte de ellas, y de las ideas que sobre los paragramas ha desarrollado Ferdinand de Saussure, para proponer una semiótica propia publicada en los artículos «Bajtín, la palabra el diálogo y la novela» y «Para una semiología de los paragramas».

Kristeva recupera de Saussure que el lenguaje poético «da una segunda manera de ser, ficticia, añadida por así decir, al original de la palabra [por tanto] las leyes poéticas binarias llegan hasta a transgredir las leyes de la gramática.» (Saussure, citado por Kristeva, 1981b, p. 228). Las teorías de Bajtín le ofrecen, así, el origen de esa segunda forma añadida a la palabra original. Con él, dirá que la palabra poética no es un punto sino un cruce de superficies textuales, en el que horizontalmente ésta pertenecerá al sujeto de la escritura y al destinatario, pero verticalmente dicha palabra estará relacionada con el corpus literario anterior. Encontrará, entonces, al texto como un mosaico de citas, en el que todo es absorción y modificación de algún otro texto. Por tanto, le llamará intertextualidad.

Dicho estatus intertextual de palabra, que considera un eje vertical y un eje horizontal, será para ella, por un lado, el mediador, regulador, entre el modelo estructural y el entorno

cultural en el que se desarrolla. Y, por otro, será el que retire la persona-sujeto de la escritura para dar paso a la ambivalencia, que implica la inserción de la historia en el texto y del texto en la historia. «El texto literario [...] es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto(s)» (Kristeva, 1981b, p. 235).

De esta concepción del lenguaje poético, Kristeva (1981b, p. 228) deduce que éste se muestra como la única infinidad del código; que el texto literario –a través del diálogo y la ambivalencia– es un doble, que se muestra como escritura, dentro de sí mismo, y lectura, con respecto a otros textos; y que, por tanto, se convierte en una red de conexiones: «...en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor [...] El libro remite a otros libros y mediante los modos de intimación da a esos libros una nueva manera de ser, elaborando así su propia significación» (Kristeva, 1981b, pp. 236-237).

Entonces, dado que este lenguaje es doble, el signo fundamentado en la relación significado-significante no podrá ser aplicado, puesto que está basado en un sistema lógico científico de base cero-uno. La semiología literaria, por tanto, deberá trabajar sobre una lógica de cero a dos, en donde se transgreda al uno del sistema significado-significante, que es la prohibición (ella dirá Dios, la moral, la censura; o la gramática, la sintaxis y la semántica). Dicha lógica será la lógica poética. Si, por otro lado, el texto obedece a la lógica de la prohibición, entonces será dogmático y monológico (Kristeva, 1997, p. 7).

Por tanto, el texto poético absorbe a la ley; «Sin la prohibición no habría transgresión [...] La prohibición constituye el sentido, pero en el mismo momento de esa constitución es transgredida en una diada oposicional» (Kristeva, 1981b, p. 238). Encontrará que el único

texto que no le obedece es el realizado a partir del carnaval³, puesto que transgrede las reglas del código lingüístico (como el propio carnaval lo hizo con las de la moral social) dado que se rige con una *ley otra*; una burla. Esto es el diálogo específicamente. «El dialogismo no es la libertad de decir todo, es un imperativo otro que el del 1» (Kristeva, 1997, p. 7).

Si el diálogo, con su origen carnavalesco, es evidente en las obras analizadas por Bajtín (Rabelais, Dostoievski) puesto que se encuentra a nivel representativo, en las obras modernas del siglo XX (Joyce, Proust, Kafka) será ilegible o se anclará al interior del lenguaje. Aquí comenzará, en opinión de Kristeva, el problema del diálogo intertextual; la pertinencia de su estudio (Kristeva, 1997, p. 8).

Este nuevo enfoque encontrará su razón en la otra lógica que ha llegado gracias al dialogismo; una lógica de la distancia y relación que indica un devenir, una lógica de analogía y oposición no excluyente, una lógica de lo «transfinito» en la que una secuencia poética es inmediatamente superior a todas las precedentes.

Kristeva retomará de Bajtín las tres categorías de palabras en un relato, definiéndolas de nuevo. La palabra directa, que es denotativa puesto que sólo se conoce a sí misma y a su objeto, esforzándose por ser adecuada. La palabra objetual, referida al discurso directo de los personajes, aunque es directa tampoco es posible situarla al mismo nivel que el discurso del autor. Está orientada hacia su objeto pero es a la vez orientada por el autor, sin que esto cambie su sentido (Kristeva, 1997, p. 9).

³ Bajtín (2003) entendió el carnaval como una manifestación cultural transgresora que ofrecía «una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial [...] parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo, una segunda vida* [...] esto creaba una especie de *dualidad de mundo*» (p. 5), en el que, a diferencia de las fiestas oficiales, todas las personas ingresaban temporalmente en el terreno de la igualdad y la abundancia; había una abolición de las relaciones jerárquicas que llevaba a una comunicación libre entre los individuos y que derivaría en un lenguaje carnavalesco (pp. 7-9).

Cuando el autor se sirve de la palabra de otro para poner en ella un nuevo sentido, mientras que conserva expresamente el sentido que la palabra ya tenía, nos encontramos con la palabra ambivalente. Kristeva (1997, pp. 9-10).dirá que esta palabra relativiza el texto al ser resultado de dos sistemas de signos. A diferencia de las otras, ésta es una palabra activa.

Dicha división de palabras será retomada y vuelta a conceptualizar, una vez más, por Tzvetan Todorov en *Mijail Bajtín: el principio dialógico*. La palabra directa y la palabra objetual serán ahora el discurso monofónico. La palabra ambivalente será el discurso diafónico, dividido en activo y pasivo y que está representado pero además remite al contexto de su enunciación presente y al de su enunciación anterior. Es justamente su actitud frente a esa enunciación anterior la que le dará su calidad de activo o pasivo, como ya apuntamos con Bajtín.

Completando esta teoría, Todorov, quien revisa más obras de Bajtín que su predecesora, encontrará que años después de lo escrito en los *Problemas...*, Bajtín presentará tres caras de este último fenómeno. La primera consiste en la variación del lugar en el que se encuentre el discurso ajeno, ya sea en el objeto del que se habla o en el destinatario. En segundo lugar, se fijará en que este discurso ajeno se puede presentar en varias figuras, extendiendo su idea primera. En tercer lugar, con mayor importancia, se fijará en el grado de presencia del discurso ajeno: un primer grado es de la presencia plena, el segundo grado es el de la hibridación, que son dos estilos en un enunciado que pertenece a un solo locutor. Finalmente en el tercer grado se encuentra el discurso no evidenciado materialmente pero evocado, en la memoria colectiva de un grupo social.

La evolución del término dialogismo en intertextualidad ha tomado fuerza en este libro de Todorov. En él, dirá «[el término dialogismo está] cargado de una pluralidad de sentidos a veces embarazosa [...], emplearé por lo tanto aquí preferiblemente, en el sentido más inclusivo, el término de intertextualidad» (Todorov, 2013, p. 103), dando lugar a Kristeva.

La intertextualidad, precisa Todorov de Bajtín, no se encuentra en el nivel de la lengua sino en el del discurso, pero no todos los enunciados que se encuentren en éste manifestarán una relación intertextual: las relaciones lógicas, formales o lingüísticas no implican intertextualidad. Aún más: todo enunciado intertextual tendrá detrás a un sujeto, puesto que su enunciado es una percepción de mundo. Sin embargo, aunque no todas las relaciones entre enunciados sean intertextuales, todo enunciado sí tiene una dimensión intertextual. Todorov es tajante en algo que Bajtín insinuaba: «no es posible evitar el encuentro con los discursos anteriores sostenidos sobre el objeto» (2013, p. 106). Además de las palabras que llevan consigo sus usos precedentes, como se ha dicho antes, las cosas referidas también tienen huellas de otros discursos, con los que el autor se encuentra.

No hemos olvidado apuntar que la relación intertextual descrita será restringida por Bajtín sólo a la novela. Lo tomamos ahora siguiendo la formulación de Todorov. Bajtín –parafraseado por Todorov– dirá que «la complejidad poética se sitúa entre el discurso y el mundo, la de la prosa entre el discurso y sus enunciadore» (2013, p. 108). La riqueza y variedad del objeto mismo hundén a la palabra, dice Todorov retomando a Bajtín, sin estar del todo de acuerdo, puesto que calificará este intento de separación como «fracaso instructivo». Ya que nuestra investigación y análisis se fundamentarán en artículos posteriores, evadiremos esta restricción.

Todorov intentará restringir el uso del nuevo término de Kristeva al que ella pretendió darle. Sin embargo, resulta inevitable la popularidad desmesurada que este término comenzó a adquirir. Desiderio Navarro, estudioso cubano, celebrará en 1997 treinta años de la intertextualidad con la compilación de artículos del problema en el libro *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Lo prologará con el popular artículo «Intertextualité: treinta años después», en donde observará los diferentes usos que el término ha tenido según el autor que lo aplique. Continuaremos con algunas de estas ideas específicamente de Genette y Riffaterre.

1.3. Intertextualidad en Francia

Cuando la intertextualidad llega a Francia es adoptada por una gran cantidad de teóricos. Quizá el texto más extendido alrededor de la intertextualidad es el propuesto por Gerard Genette, en *Palimpsestos. La literatura a la segunda potencia*, de 1982. Ahí, desarrollará una teoría que, si bien parte de la intertextualidad de Kristeva, se reformula para proponer la relación transtextual, palabra que adopta para referirse a lo que antes llamamos intertextualidad: una relación entre el texto y otros textos, ya sea manifiesta o secretamente.

Dentro de las relaciones transtextuales, Genette propone cinco tipos:

La propia intertextualidad, que será para él una relación de copresencia efectiva entre dos o más textos, cuya forma más explícita será la cita y la menor el plagio.

El paratexto, es decir todos los textos que acompañan al texto principal y que pueden ser títulos, subtítulos, intertítulos, etc. Ésta, dirá, es una relación poco explícita y distante.

El metatexto, que une a un texto con otro que habla de él, aún sin nombrarlo. Esto es el comentario.

La architextualidad, según el autor, el objeto de la poética: conjunto de categorías generales de las que depende cada texto.

La hipertextualidad, que es en la que se centra el artículo de Genette, es la relación que une a dos textos, hipertexto e hipotexto, no como un comentario sino por transformación o imitación, que pueden ser a su vez lúdicas, satíricas o serias. Así la transformación deriva en parodia, travestimiento y transposición, y la imitación en pastiche, imitación satírica e imitación seria.

Emplearemos las categorías mencionadas dentro de la hipertextualidad, contrastándolas con otras teorías subsecuentes.

Para enriquecer estas nociones teóricas, retomamos la semiótica que propone Michael Riffaterre en su artículo *Semiótica intertextual: el interpretante* (1979), que consideramos adecuada para el análisis en dos sistemas sémicos distintos, como es nuestro caso.

Para Riffaterre un texto literario se distingue de otro tipo de texto en que todo el texto literario forma una sola unidad de significado, que está configurada como extensión de una frase matricial. Esta extensión de terminará, a su vez, por una serie de modelos latentes, que son textos preexistentes (1997, p. 146).

Por tanto, Riffaterre (1997, p. 147) habla de una lectura semiótica en la que las palabras tienen por referentes a otros textos. Para él, la textualidad tiene como fundamento la intertextualidad, puesto que el engendramiento de un texto poético consiste en una dialéctica de la memoria entre el texto que se descifra y otros que se recuerdan. Así, un análisis

semiótico intertextual válido debe rendir cuenta de las características de alguna obra que todo lector perciba empíricamente y racionalice.

Las asociaciones intertextuales serán regidas por una identidad estructural: el texto y el intertexto son variantes de la misma estructura. El intertexto puede ser percibido debido a que el texto actualiza una invariante y a que esa actualización se manifiesta a través de constantes formales y semánticas, a pesar de las variaciones que existan. El texto, por otro lado, a través del control de su decodificación, exigirá del lector una postura restrictiva sin la cual podrían encontrarse en él una serie de fantasías del lector que no corresponderán con algún intertexto (Riffaterre, 1997, p. 150).

Sin embargo, apuntará que el hallazgo de estas semejanzas sólo representará un primer aspecto de la intertextualidad. El otro aspecto, la diferencia específica, será generado por un modelo intermediario, el interpretante, concepto que tomará de lo expuesto por el estudioso estadounidense Charles Sanders Peirce.

Considerado como uno de los padres de la semiótica, Peirce desarrolló una teoría en la que toman lugar tres elementos: Signo, que representa o refiere algo para alguien; Objeto, que se divide en Objeto inmediato, el que puede asimilarse a través de lo articulado por el signo, y Objeto dinámico, que es aquél que se encuentra fuera del signo; e Interpretante, que será otro signo que refiere al mismo objeto, pero de manera más desarrollada, causado por el signo original en la mente de un intérprete. Dirá que «el signo no puede expresar al objeto dinámico, sólo indicarlo y dejar al interpretante descubrir a través de experiencias colaterales» (citado en Casetti, 1977, p. 137). Gracias a este Interpretante el signo mismo nos permite conocer otro aspecto del objeto dinámico.

Podemos ver por qué Riffaterre reconoce en la intertextualidad una relación triádica equivalente. Él la reformulará a su vez en la triada Texto (signo o representamen, para Peirce), Intertexto (objeto) e Interpretante (1997, p. 151). En esta reformulación, el Interpretante será un tercer texto que el autor utilice como equivalente parcial de su propio texto (en el que vuelve a escribir el intertexto en forma de préstamos lexicales o gramaticales, o de citas y alusiones).

El lector que pretende decodificar el texto debe encontrar la norma en el intertexto. Sin embargo, se le presentarán agramaticalidades o anomalías de discurso que sólo se esclarecerán cuando halle su contexto original. En opinión de Riffaterre (1997, p. 152), la intertextualidad sólo funcionará si esta lectura de texto a intertexto es función de un Interpretante -al cual se llegará a través de dichas agramaticalidades y anomalías-, puesto que la lectura directa será entendida como una mera alusión o una práctica de la incoherencia. Esto, además, permite comprender que la originalidad artística del texto no estará en la repetición del modelo generador, sino en la relación que mantenga con el intertexto.

Riffaterre aclara que la significancia propia del Interpretante puede permanecer sin pertinencia para su función como Interpretante; sólo proporcionará el modelo de transformación (1997, p. 158).

En total, el Interpretante en la semiótica de Riffaterre tendrá la función de dirigir la manera en la que se efectúa la reescritura del intertexto y de dictar sus reglas de desciframiento. Sin él, no podemos hablar de intertextualidad.

1.4. Especificaciones para un análisis intertextual

Antes de dar por terminado este recorrido por la intertextualidad, recuperamos el artículo *Conceptos de la intertextualidad* (1994), de Manfred Pfister, en el que este autor teorizará sobre los grados de intensidad en los que la intertextualidad puede presentarse. Así, propone un sistema de círculos concéntricos en el que el punto central representa la más alta intensidad y mientras más lejos esté menor será dicha intensidad.

Pfister distingue seis criterios cualitativos para determinar este grado de intensidad. Apunta, sin embargo, según uno de sus criterios este grado no tiene que coincidir necesariamente con otro criterio.

- 1) *Referencialidad*. Distingue entre el uso y la mención de una palabra o una estructura lingüística o un llamado de atención sobre ella. Dirá, a partir de esto, que una relación intertextual es más intensa en tanto que un texto tematice más a otro, que es cuando el nuevo texto se convierte en metatexto (no sólo cronológico, sino también semiótico) del pretexto.
- 2) *Comunicatividad*. Se refiere al ordenamiento de los textos según la conciencia que tengan el autor y el receptor de su referencia e intencionalidad. Así, los pretextos recuperados arbitrariamente constituyen una referencia intertextual débil, mientras que los casos en que tanto el autor como el receptor son conscientes de la referencia, a través de marcajes en el texto, serán considerados de mayor intensidad.
- 3) *Autorreflexividad*. Indica que el grado de intensidad según los criterios anteriores aún puede aumentarse por la reflexión del autor, a través de la tematización, la

problematización o la justificación de su texto con respecto a las remisiones intertextuales marcadas que incluya.

4) *Estructuralidad*. Se interesa por la integración sintagmática del pretexto en el texto.

La máxima intensidad, según este criterio, se encontrará cuando un texto nuevo utiliza como fondo estructural a un texto anterior.

5) *Selectividad*. Mide cuán acentuadamente se marca un pretexto en el nuevo texto.

Según este criterio, una cita tendrá una mayor intensidad que una alusión.

6) *Dialogicidad*. Se muestra como una vuelta a la teoría bajtiniana, puesto que indica

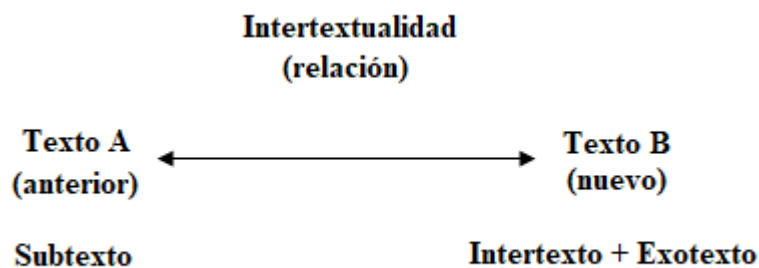
que una mayor tensión semántica e ideológica entre el contexto original y el nuevo demostrará una mayor intensidad intertextual.

Pfister termina apuntando que sus criterios cualitativos deberán ser completados con criterios cuantitativos para determinar de manera adecuada la importancia de la intertextualidad en alguna obra, autor o época. Así, se muestran como importantes dos factores: el de la densidad y la frecuencia de las referencias, por un lado, y el del número de pretextos, por el otro. Por tanto, concluirá que la literatura modernista es intensamente intertextual.

Entre otras consideraciones formales, apuntamos que en *La intertextualidad literaria* (2001), José Enrique Martínez Fernández recupera varias propuestas que intentan delimitar el mecanismo intertextual, algunas de ellas con una precisión que él no duda en llamar «cuasi matemática». La primera fórmula propuesta es la de Gustavo Pérez Firmat, quien en 1978 dirá: $T = IT + ET$, en la que T es el texto, IT el Intertexto y ET el exotexto, es decir lo que queda del texto sin el intertexto, su marco.

Francisco Quintana Docio, por otro lado, apunta que la relación intertextual refleja que un fragmento textual o subtexto perteneciente a un texto A se convierte en intertexto en un texto B, pudiendo apreciarse una transformación de su sentido en su incorporación a B.

Basándose en estas dos fórmulas, Raquel Gutiérrez Estupiñán propone en 1992 el esquema:



En el que el subtexto, un fragmento del texto A, se convierte en intertexto del texto B. Esto llevaría a considerar tres momentos del proceso intertextual: la escisión del intertexto a partir de un paratexto o texto fuente, la inserción en el nuevo texto y el funcionamiento en su nuevo contexto.

Finalmente, recuperamos de *La intertextualidad literaria* de Berenize Galicia Isasmendi (2017^a, pp. 11-14), los conceptos que retoma del esquema de Martínez Fernández: la división de Intertextualidad, en Verbal y No verbal, en la que la intertextualidad verbal puede ser Interna, si los textos pertenecen al propio autor y que se presentan mediante la cita, la alusión y la reescritura, o Externa, cuando los textos son de diferentes autores y se presentan a través de lo Endoliterario (con alusiones y citas, explícitas por un lado o no marcadas por el otro) o lo Exoliterario (cuando los textos escritos no son literarios).

Todo este apartado teórico nos permite llegar a la conceptualización de la intertextualidad como una práctica semiótica y textual en la que un nuevo texto B retoma de forma manifiesta o no algún fragmento (intertexto) de un texto anterior A (subtexto), con la configuración de elementos lingüísticos, culturales e ideológicos que en éste existen, para reconfigurarlo de acuerdo a sus intereses propios. Esta reconfiguración ocurrirá siempre a través de un camino trazado por un interpretante, que sentará sus bases y guiará la lectura para que su decodificación y comprensión sean adecuadas.

2. Écfrasis

2.1. Leo Spitzer y Jean Hangstrum, redescubridores

Hemos apuntado ya el origen teórico de la práctica ecfástica. Así lo recupera de Ruth Webb Irene Artigas Albarelli en su libro *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. En el apartado presente usaremos dicho libro de Artigas Albareilli como base para nuestro recorrido por las teorías de la écfrasis, complementando con lo que escribieron al respecto Valerie Robillard y Luz Aurora Pimentel.

Artigas apunta que los primeros en recuperar el término, a mediados del siglo XX, fueron Leo Spitzer y Jean Hagstrum. En su ensayo de 1995, *The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar*, Spitzer se refiere a la écfrasis como un género conocido en la literatura occidental que consiste en la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica y lo sitúa desde Homero hasta Rilke, reconociendo la existencia de una tradición.

En este artículo, además de sentar las bases del estudio de la écfrasis, delimitando su estudio a la relación entre la literatura y las obras de arte, puesto que en su origen se podía

referir también a la descripción de una persona, batalla, lugar, etc., Spitzer encuentra un modo de analizar la relación tangible entre la literatura y las artes visuales más allá de la mera comparación.

Hangstrum, a través de la etimología del término (*ek*, afuera y *phrasein*, decir, declarar) delimita aún más el significado indicando que se trata de poemas que hacen hablar a obras de arte mudas.

2.2. El apogeo en la crítica sobre écfrasis

Partiendo de estos dos teóricos, Murray Krieger presenta su artículo *The ekphrastic principle and the still movement of poetry; or Laokoön revisited* (1965), en él se refiere a la écfrasis como «la imitación en la literatura de una obra de arte» (Krieger, citado en Artigas, 2013, p. 27). Krieger indica que a través de la écfrasis, una obra de arte espacial se convierte en una metáfora de la obra de arte temporal, que se queda detenida a través de la literatura.

En su artículo, Krieger habla de que todo texto para ser poético debe adquirir autosuficiencia lingüística y formal. En su opinión la transparencia del medio verbal es insuficiente para este fin –aún las imágenes poéticas, puesto que son sólo imágenes en un sentido metafórico– y precisa de una solidez física que sólo puede ser obtenida del medio pictórico.

A diferencia de la corporalidad de una representación pictórica, la palabra es un signo que señala una configuración en nuestra memoria visual, entonces deberá negarse como palabra para conseguir su efecto, el de recordarnos esa configuración. Por tanto, dirá Krieger,

la función de los elementos poéticos, como el ritmo y la metáfora, será separar del significado a las palabras para darles una corporalidad.

Siguiendo a Joseph Frank en su artículo *Spatial Form in Modern Literature: an essay in three parts* (1945)⁴, opinará que la poesía es la fusión del espacio y el tiempo, y que gracias a esta fusión, a través de la écfrasis, se da la autosuficiencia del texto. Esta noción será criticada por James A. W. Heffernan en su libro *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Asbery*, de 1993, argumentando que esa forma de ver a la écfrasis la convertía en una nueva manera de nombrar al formalismo. Él propone, entonces, identificar las características que la distinguen como modo literario.

Heffernan, que define a la écfrasis como representaciones literarias del arte visual, presenta como primera característica la rivalidad: para él, la écfrasis refiere una lucha entre imágenes y palabras, en la que se intenta ubicar al lenguaje verbal sobre la imagen silenciosa. Introduce así el problema del género: la écfrasis es un duelo en el que una voz masculina intenta controlar a una imagen femenina que lo amenaza y hechiza.

Siguiendo a Spitzer, encontrará una razón para convertir a la écfrasis en objeto de estudio en el hecho de que éste muestra una relación entre literatura y artes visuales tangible y manifiesta. Y hallará una razón más en la vigencia de la práctica.

Hemos mencionado que tanto Spitzer como Heffernan ubican a Homero, y más específicamente el canto XVIII de la *Ilíada* –cuando se describe el escudo que Hefesto realiza para Aquiles, luego de que el suyo fuera usado por Patroclo y perdido en manos de Héctor al

⁴ Artigas apunta que en este artículo Frank muestra la oposición que la literatura moderna hace a los argumentos de Lessing en su *Laocoon* (1766) al espacializar lo temporal. Dichos argumentos de Lessing intentaban demostrar que la literatura y las artes plásticas diferían en sus leyes fundamentales de creación, dado que las artes plásticas se expresaban en el espacio, a través de la forma y el color, mientras que la literatura lo hacía a través del tiempo, mediante sonidos articulados.

asesinarlo—, como el comienzo de la práctica efrástica. Heffernan teorizará sobre esto apuntando, como ya dijimos, que la éfrasis se presentaba como una invitación a comparar las habilidades de la escritura con respecto a las artes visuales; esta comparación, dirá, es también característica de todas las éfrasis. La llamará fricción representacional.

A partir de la descripción del escudo de Aquiles surge el problema de la distinción entre narración y descripción, con respecto a la éfrasis. Heffernan indicará que la división tradicional considera que la narración es la representación de objetos o personas en movimiento mientras que la descripción es la representación de éstos en estado inmóvil. Sin embargo, la descripción del escudo de Aquiles expresa narración de acciones. En este momento, Heffernan apuntará dos características más de toda éfrasis: por un lado, eliminando la distinción de narración pura, indicará que otra característica es la animación de las figuras del arte visual. Por el otro, dirá que las éfrasis estarán verbalmente delimitadas, de manera abrupta y sin explicaciones ni consecuencias. A esto le llamará narrativas enmarcadas.

Finalmente, Heffernan también apuntará como característica general de las éfrasis la prosopopeya, es decir, la figura retórica que da voz a los objetos inanimados.

Partiendo de esa misma discusión, Grant F. Scott, en su libro *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, de 1994, se pregunta si la éfrasis es una parte importante de la narrativa primaria y sus preocupaciones o si lo que provoca es hacernos olvidarla.

Para explicarse, dirá que la éfrasis, además de convertir el escudo en narraciones, se rinde ante la imagen y basándose en esto, mencionará que a pesar del movimiento que las

palabras dotan a la imagen visual, la écfrasis también es el *topos* de la inmovilidad puesto que representa el momento en el que se detiene la narrativa para describir.

Con esto, definiré a la écfrasis como «el género diseñado especialmente para describir obras de arte [...], es aquello que 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 Albarelli, 2013, p. 41). El contexto para Scott cobrará una considerable importancia puesto que será éste el encargado de definir si la écfrasis se desvía de la línea narrativa primaria o enfatiza los temas de ésta.

En adelante, Scott se interesará en la retórica emocional y los sistemas culturales existentes en las écfrasis. Los encontrará en su primer momento a través del análisis de los momentos ecfásticos que emulan aquella primera écfrasis: el escudo de Heracles, de Hesiodo, que personifica miedo y el de Eneas, por Virgilio, que se inclina a la historia de Roma.

Esto lo hace siguiendo los trabajos de W. J. T. Mitchell quien, en su artículo *Ekphrasis and the Other*, de 1994, hablará de las reacciones del que lee y escribe écfrasis.

Para Mitchell, el impacto producido por la écfrasis se presenta en tres momentos:

Indiferencia ecfástica. Cuando el lector se enfrenta por primera vez al texto y opina que éste nunca podrá representar de la misma forma al lenguaje plástico. La écfrasis es sólo una cita.

Esperanza ecfástica. Se trata del descubrimiento de una forma en la que la écfrasis nos permite ver, gracias a la imaginación o a la metáfora. Así, las fronteras entre la imagen representada y la representación textual desaparecen para convertirse juntas en un icono verbal que es capaz de incluir a ambas.

Miedo efrástico. El lector se percata de que las diferencias entre la imagen y el texto desaparecen: las imágenes se convierten en ilusiones que ahora inmovilizan al poeta y al lector.

Estas fases, continúa Mitchell, provocan que la relación con las éfrasis sea ambivalente: el lector quiere ver lo que el poema representa pero, cuando esto se logra, se horroriza puesto que cree que la obra textual no debería ser capaz de poder mostrarlo.

Esto indicará el núcleo del trabajo de Mitchell: la éfrasis representa el encuentro de los textos con sus «otros» semánticos. Dirá que:

La otredad de la representación visual desde el punto de vista de la textualidad varía desde una competencia profesional (...poeta y pintor) hasta una relación de dominio político, disciplinar o cultural, en el cual el «yo» se supone un sujeto activo que habla, y el «otro» se proyecta como un objeto pasivo, (normalmente) silencioso, que se observa (Mitchell citado por Artigas Albarelli, 2013, p. 59).

Sin embargo, se tratará de un encuentro ficticio puesto que el objeto representado, el otro del texto, sólo existe en el poema no en una realidad presente por tanto debe invocarlo. Por eso, retomando el término que John Hollander ya había empleado, le llamaré «éfrasis nocional»⁵ a toda éfrasis.

Concluiremos la opinión de Mitchell apuntado su idea de que luego de la conversión de la imagen al texto, el lector volverá a convertir el texto en imagen. Por tanto, se referirá a esta relación como un triángulo entre el lector, el texto y la imagen. Dirá que para trabajar adecuadamente la éfrasis se deben estudiar las «figuras de diferencia» que afectan las relaciones de estos extremos: diferencias entre el objeto visual y el lector, su distancia histórica, tipo de representación, entre otros.

⁵ Para Hollander, la éfrasis nocional es aquella en la que el objeto representado sólo existe en la ficción de la descripción (recuperado por Artigas Albarelli, 2013, pp. 59-60).

2.3. Valerie Robillard, la intertextualidad como punto de partida de la écfrasis

Es evidente que, según lo que hemos planteado, podemos considerar a la écfrasis como una forma de intertextualidad. Al respecto, Valerie Robillard, en su texto *En busca de la écfrasis* nos ofrece un punto de vista que nos funciona como una base sólida para aceptar esta premisa.

Robillard opina que la écfrasis no se puede detener sólo en la pretensión por representar una obra de arte visual. Para ella, la écfrasis puede incluir una extensa variedad de formas en las que la literatura hace referencia a artes visuales, incluso siendo no-representacionales, y se pregunta bajo qué criterio, entonces, deben considerarse ciertas obras como écfrasis. Con esto se da cuenta de que una sola definición de écfrasis es insuficiente y buscará, por tanto, un marco más amplio: la intertextualidad.

Al mismo tiempo, complementando la aportación de Mitchell, que incluye al lector como un importante elemento para la écfrasis, pero partiendo de lo expuesto por Rifaterre, Robillard opinará que la ventaja de partir de la intertextualidad a la hora de realizar una crítica ecfrástica es que de este modo estaremos considerando no sólo al texto sino también al lector y las reacciones que éste pueda tener a partir de alguna marca que en él encuentre, las extrañezas textuales de las que ya hablamos y que, como recordamos, demuestran la presencia de un intertexto.

Además, rescata de Heinrich Plett la idea de que la relación entre un texto verbal y un intertexto visual, la intermedialidad, no sólo considera a la referencia directa sino también las alusiones y referencias indeterminadas que pueden aparecer en el texto.

Con todo lo anterior, propondrá un modelo con el que pretende describir categorías diversas que permitan conocer la manera y cantidad en que interactúan la representación verbal y el intertexto visual.

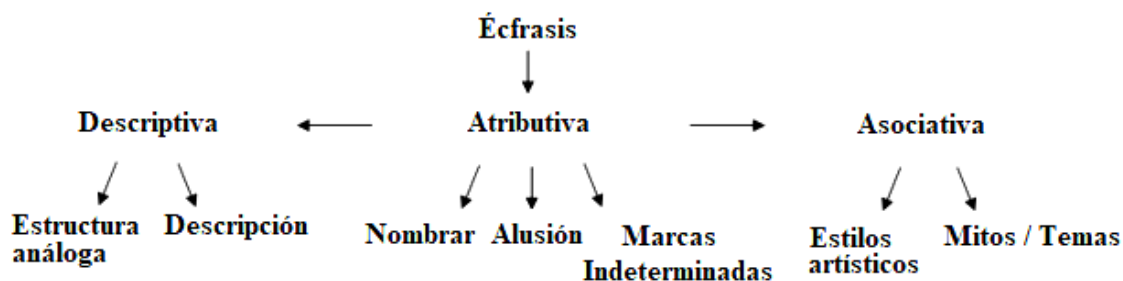
Dividido en dos, la primera parte es un análisis escalar derivado del modelo de puntos de Pfister, antes expuesto. Algunos de los puntos de Pfister serán reelaborados por Robillard, con la intención de adecuarse a pinturas, y otros se mantendrán tal y como el teórico alemán los consideró. Las categorías de esta autora quedan así:

1. *Comunicatividad*. Se refiere al grado en que el intertexto visual se encuentra indicado en la producción verbal, ya sea desde alusiones hasta marcas explícitas.
2. *Referencialidad*. Categoría cuantitativa que medirá el uso de la obra de arte visual en el texto.
3. *Estructuralidad*. Medirá qué semejanza estructural guardan la producción textual y el intertexto visual.
4. *Selectividad*. Buscará la cantidad de elementos pictóricos y trasposición de temas de la obra visual representados en el texto.
5. *Dialogicidad*. Se refiere a la manera en la que el poeta crea una «tensión semántica», qué tanto ofrecen un diálogo entre sí la obra visual y la representación textual.
6. *Autorreflexividad*. Buscará la problematización y reflexión que el creador del texto realiza sobre la relación entre su obra y su intertexto pictórico.

Robillard considera que este modelo deberá completarse con otro que provea mayor información sobre el grado de éfrasis que tiene una producción textual. Por eso, agrega el «modelo diferencial», que se utilizará para distinguir, dentro de los elementos que han sido

identificados anteriormente, aquellos que marcan su écfrasis de forma explícita de los que no la manifiestan tanto.

Para hacerlo, Robillard propone el siguiente esquema, que divide a las écfrasis en tres categorías:



La categoría *descriptiva* se refiere a los textos que más logran representar sus fuentes pictóricas. Dentro de ella, encontramos la *estructuración análoga*, que significa un grado alto de similitud estructural entre la obra textual y la visual. La *descripción* incluye a los textos que representan secciones, ya sea grandes o pequeñas, de la obra visual.

La siguiente categoría, que Robillard llama *atributiva*, se encarga de buscar las fuentes visuales de los textos. Así, la primera subcategoría justamente *nombrará* su fuente en algún lugar. Esto significará el mayor grado de atribución. La *alusión* es también una forma de indicar la fuente que resulta menos específica. La forma más débil será mediante las *marcas indeterminadas*, que evidenciarán la presencia de la fuente pero sólo será decodificable en aquella comunidad interpretativa que sea capaz de comprender las marcas.

Si el texto utiliza como referencia una obra de arte pero no la emplea estructuralmente o atributivamente, sino sólo como *elemento comunicativo*, nos dirigiremos a la tercera y

última categoría: *asociativa*. Ésta se ocupará de las producciones textuales en las que haya una referencia a ideas relacionadas con las artes plásticas, como los movimientos pictóricos o estilos y los temas.

La ventaja de este segundo modelo, concluirá Robillard, es que permite considerar no sólo textos marcadamente efrásticos, sino también textos que muestren fuentes pictóricas de una manera mucho menos marcada. Por otro lado, funciona como un marco de referencia que permite establecer diferencias entre ambos tipos.

2.4. Apuntes semióticos de Luz Aurora Pimentel

Luz Aurora Pimentel ha trabajado este tema en varios momentos, por ejemplo en «Ecfrafrasis: la representación verbal de un objeto», capítulo del libro *El espacio en la ficción*, de 2001, o en «Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales», aparecido en el número 4 de la Revista *Poligrafías*, de 2003.

Para ella, écfrafrasis es aquella relación tanto referencial como representacional entre un objeto plástico y un texto, en la que éste propone a aquél como autónomo (2003, p. 205). En esta definición, al mencionar que la relación no sólo está basada en la descripción sino también la referencia, podemos observar que la crítica intertextual antes mencionada ha influido en la delimitación de la écfrafrasis.

La relación que se establece en la écfrafrasis es considerada por Pimentel como intersemiótica y como intertextual, puesto que –reforzando lo antes apuntado– es el texto el que asume la escritura del objeto visual como (otro) texto. Sin embargo, apuntará recuperando de Peter Wagner que, dado que el sistema de significación y representación varía, resulta más

acertado llamarle intermedialidad. Dentro de ella, la relación que se establece entre el texto y la imagen deriva en un *iconotexto*⁶, es decir, un signo que al tener formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, no puede dividirse entre lo verbal y lo visual para su correcta significación integral (2003, p. 206).

Sobre las obras visuales que se presentan en la écfrasis, Pimentel recupera de Claus Clüver (2003, p. 207). que se trataría de écfrasis referencial cuando éstas son reales y de écfrasis nocional cuando se trata de obras ficticias, que sólo existen en el lenguaje. A éstas, Pimentel agregará la écfrasis referencial genérica, aquélla en la que se proponen configuraciones descriptivas que remiten a un estilo o artista, sin mencionarlo textualmente.

Con esto, propone tres maneras en las que el texto plástico afectará la lectura del texto ecfrástico: La primera se refiere al incremento icónico de la significación verbal; la imagen visual referida que complementa e intensifica al texto. La segunda dirá que el texto ecfrástico tiende o bien a fijar la imagen o a dinamizarla a través de una narración. En tercer lugar, habla de cómo el texto visual opone resistencia a la resignificación, produciendo efectos irónicos.

Por otro lado, como Riffaterre y Robillard, Pimentel (2001, p. 114) reconoce una importancia crucial en el lector, que se convierte para ella en una importante instancia de mediación entre el texto y su representación, ya que será el encargado de identificar el objeto citado a través de los indicios textuales que ha dejado el autor, reconocer su contextualización

⁶ Más tarde, a través de un caso presentado en esta investigación, observaremos que los artistas o movimientos recuperados en un ciertas écfrasis asociativas pueden no generar un verdadero iconotexto, en tanto que no citan imágenes que se puedan conjuntar con el texto. El mayor grado de imagen que podrían compartir sería el que remite a técnicas, pinceladas o, quizá, colores.

y proponer una recontextualización para, luego de un proceso hermenéutico⁷, generar nuevos significados. Dirá, entonces:

Esta actividad de interpretación constituye un segundo aspecto de la representación: el de la construcción o composición inédita del referente. Composición inédita porque aún cuando el texto cite un objeto específico [...] no existe como un dato anterior a la semiosis sino como un objeto atravesado de significaciones culturales, un objeto que interactúa con la enciclopedia de la época, por un lado, y con la enciclopedia de la época del receptor por otro (Pimentel, 2001, p. 114).

Esta resignificación de ambos textos ocurrirá bajo principios de selección jerarquización y organización de los detalles, tanto en el escritor como en el lector; esto es que la percepción que el lector tenga de la imagen visual estará influida tanto 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 significaciones que no le son necesariamente propias (2003, p. 208).

3. Los procesos iconográfico e iconológico como medios para la identificación, descripción y comprensión de los contenidos en las artes visuales

En la Introducción a su libro *Estudios sobre iconología*, Erwin Panofsky define la iconografía como «la rama de la Historia del arte que se ocupa por el contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma» (2012, p. 13). Esto es que para realizar una significación de la obra visual desde la iconografía se precisa de ciertas especificaciones en cuanto al tipo de contenido visible en la obra, que Panofsky precisa a continuación:

⁷ Al buscar una mediación entre la hermética unívoca, que se interesa solamente en lo que pretendió decir el autor, y una equívoca, que es la interpretación totalmente libre del lector, Mauricio Beuchot propone la hermenéutica analógica (2016, p. 33). Esta forma de interpretación se nos muestra como la idónea para ser aplicada en el poema efrástico, tomando en cuenta la defensa que tanto del autor como del lector han realizado los teóricos anteriores. Si bien, no es la intención para esta investigación profundizar en la implicación de la hermenéutica analógica para la éfrasis, seguiremos someramente sus preceptos para tener la posibilidad de abarcarlo en un trabajo posterior.

La apreciación de la obra comienza con la identificación del contenido temático natural o primario (Panofsky, 2012, p. 15) que se divide en contenido fáctico atendiendo a la identificación de la línea y color o la materia prima como representaciones de objetos naturales que se relacionan mutuamente en hechos; y contenido expresivo cuando percibimos las cualidades expresivas que muestran los objetos representados. Estos elementos, considerados como portadores de significados primarios, se conocen como motivos artísticos, que al relacionarse conforman una composición. Es la enumeración de estos motivos lo que constituye la descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

Un segundo momento se da mediante la percepción del contenido secundario o convencional (Panofsky, 2012, p. 16), o análisis iconográfico, que se manifiesta cuando notamos que los motivos de la composición se relacionan con temas o conceptos. Así, estos motivos develan su significado secundario y se transforman en imágenes, que a su vez se pueden relacionar entre sí para generar historias y alegorías. Panofsky menciona que la identificación de estas imágenes, historias y alegorías es el sentido estricto del campo de la iconografía. Pero sentenciará: «Es evidente que un análisis iconográfico correcto en el sentido más estricto presupone una identificación correcta de los motivos» (2012, p. 17), para la que hay que tomar en cuenta, según lo apuntará más adelante, no sólo el conocimiento de la experiencia personal sino una familiaridad con temas o conceptos específicos que, sin embargo, no garantiza su exactitud (2012, p. 21).

Con esto en mente, y adentrándose más, Panofsky propone como tercer paso la interpretación iconográfica; la búsqueda del significado intrínseco que se percibe al profundizar en «aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una persona

y condensados en una obra—» (2012, p. 17). Sobre esto, referirá que la interpretación exhaustiva de este tipo de significado podría mostrar procedimientos técnicos característicos de países, épocas o artistas.

Cuando consideramos los contenidos hallados en los dos primeros momentos (es decir, los contenidos primarios y secundarios) como manifestaciones de estos principios fundamentales estamos ante los valores simbólicos, cuyo descubrimiento e interpretación es, en opinión de Panofsky (2012, p. 18), el objeto de la iconografía en el sentido más profundo. Por tanto, la interpretación intrínseca requiere superar los conocimientos de la experiencia personal a través de la intuición sintética, esto es «una familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana» (2012, p. 25) que fueron expresadas en las obras mediante síntomas culturales o símbolos (enlazados con los contextos enumerados anteriormente).

Enrique Lafuente Ferrari, en su Introducción a este libro de Panofsky (2012, pp. XXVI-XXVIII), equipara esta noción de «iconografía en el sentido más profundo» con la concepción que, en su opinión, Panofsky tenía de la iconología. Menciona que si la iconografía se ocupa de la obra en sí misma, tomando en cuenta los dos primeros momentos, la iconología la rebasa para buscar el sentido de las realidades presentes en el significado intrínseco (preferencias temporales, locales, personales, testimoniales, etc.) que suponen un cambio para la manera de tratar el asunto representado. Así, el tercer paso, que antes hemos llamado interpretación iconográfica, se convierte –en cierta forma– en la iconología misma.

Panofsky concluye que a pesar de que las tres categorías (primaria o natural, secundaria o convencional e interpretación intrínseca) parezcan diferenciadas e independientes se refieren a un solo fenómeno, la obra de arte como un todo, y por lo tanto el proceso debe ser indivisible.

Juan José Martín González, en su artículo «Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte» (1989, sin p.), secunda la opinión que sobre la iconología de Panofsky tuvo Lafuente Ferrari. González indica que la iconología se encarga del origen, transmisión y significado de las imágenes empleando como soporte a la iconografía. Escribe que la diferencia entre ambas es que «la iconología se contempla como un hecho histórico global, de suerte que se reclaman para su entendimiento todos los elementos que componen el tejido del pasado. Por eso la iconología, más que rama de la historia del arte, lo es de la cultura y del pensamiento» (Martínez González, 1989, sin p.), así el arte ha dejado de ser sólo interesante desde la belleza formal para convertirse en el centro en donde converge toda la cultura de un periodo.

Ernst Gombrich, sin embargo, cuestiona algunos aspectos de este tercer paso en la interpretación, es decir del análisis iconológico. Escribe, en «Objetivos y límites de la iconología», Introducción a su libro *Imágenes simbólicas* (2001, pp. 4-13), que no se puede prescindir del significado intencional de una obra de arte (en contraste con lo sugerido por Panofsky sobre la revelación de niveles de significado). Apoyándose en la opinión de D. E. Hirsch, quien ya había defendido lo mismo, dice con él que la obra sólo significa lo que el artista pretendió que significara. Con esto en mente, recupera otros dos términos de ese mismo autor: significación e implicación. La obra sólo tiene un significado aunque puede portar varias implicaciones (posibles cambios de significado, no dados por el objeto artístico en sí, que pueden provocar nuevas significaciones individuales siempre abiertas, es decir interminables, y muchas veces sólo especulativas).

Por tanto, Gombrich indica –aún siguiendo lo escrito por Hirsch– que, con la intención de descifrar adecuadamente el significado original de la obra, el trabajo del iconólogo debe

partir de la determinación adecuada del género o categoría al que pertenece tal obra, para identificar sus elementos moviéndose de lo conocido a lo desconocido. Una vez que se conoce el género y la categoría, las posibilidades de identificar los elementos presentes en una obra son mayores.

A partir de aquí comienza el verdadero trabajo iconológico: la posibilidad de reconstrucción del sentido a partir de un programa (una especie de libreto previo que indicaba lo que debía ser representado por el artista. Lo indicado ahí no era producto de la fantasía sino de ciertas convenciones enraizadas en textos religiosos o antiguos); el momento más riesgoso de la interpretación, en tanto que hay obras que mantienen una relación con un referente bibliográfico y otras que no. Cuando el texto está presente, el iconólogo se vale de él para determinar el significado de la historia e incluso su contexto concreto, a través del desciframiento de un código signico o simbólico sólo reconocible dentro del contexto otorgado por este programa.

Con esto, se aleja de la idea de encontrar en la obra de arte síntomas ajenos a ella; es decir, los que encontraríamos mediante el análisis iconológico de Panofsky, puesto que en su opinión resulta imposible la reconstrucción de dicho programa únicamente con la pintura; cada elemento presente en ella puede tener múltiples sentidos fuera de su contexto original.

3.1. Signos y símbolos, conceptos para la interpretación de las imágenes artísticas

Hemos apuntado previamente que Kristeva habla de la incapacidad del signo con base de cero-uno para estudiar la lógica poética, ya que según su opinión el dialogismo inherente a todo texto deriva en que el lenguaje poético sea doble. Recuperamos que en «Para una semiología de los paragramas» dirá que la complementariedad constitutiva del lenguaje poético es que en

él «se realiza prácticamente "la totalidad" del código de que dispone el sujeto [...] Para el escritor, el lenguaje poético se presenta como *infinitud* potencial: el conjunto infinito es considerado como conjunto de posibilidades realizables» (1981b, pp. 233-235).

Esta revalorización del signo por Kristeva ocurre luego de entenderlo en naturaleza conjunta con el símbolo. En «El texto cerrado» (1981a, pp. 151-153) escribe que la segunda mitad de la Edad Media representó el periodo de transición del pensamiento simbólico al del signo. Si la práctica semiótica del símbolo remitía a las trascendencias universales, irrepresentables e irreconocibles; el signo a partir del siglo XIII lo atenúa, presentando una nueva relación significativa entre dos elementos «concretos». Con esto concluye que «la práctica semiótica del signo asimila así la actividad metafísica del símbolo y la proyecta sobre lo inmediatamente perceptible» (1981a, p. 154); esto es, que en un proceso significativo (de la poesía, el arte y el mito) lo semiótico y lo simbólico resultan inseparables.

Estas ideas derivan en el *semanálisis*, una propuesta de análisis semiótico con la que Kristeva (1976, pp. 273-306) conjuntaba la lingüística, la antropología y el psicoanálisis, como ciencias del sujeto, con el objetivo de superar el positivismo de la práctica semiótica del momento mediante una inclusión del sujeto que permitiese abrir la escena oculta (es decir la que se relacionaba con la historia social) en el interior de un texto moderno. Sin embargo, puesto que este análisis es tanto semiótico como simbólico, Kristeva invita a comprobar la pertinencia de cada uno; a no recurrir a lo simbólico si el texto se puede leer sólo desde lo literal.

Dicha diferenciación, entonces, nos permitiría hallar distinciones entre metasememas⁸, como la metáfora –que, en palabras de Helena Beristáin, «representa una comparación abreviada y elíptica [...] fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan» (1995, p. 308) de la que surgirá un tercer significado ajeno a los que ya tenían las palabras relacionadas–, que todavía funcionan en el nivel del signo convencional; y metalogismos como la alegoría que resulta ser un signo que ha adoptado al símbolo, como lo podemos ver en la definición que propone Jean Chevalier: «figuración [...] de una hazaña, de una situación, de una virtud, de un ser abstracto [...], a un mismo grado de conciencia, de algo que ya puede ser muy bien conocido de otra manera» (2015, p. 18). Así, Chevalier anuncia la misma diferencia fundamental entre símbolo y el signo diciendo que el primero cambia el plano de la conciencia mientras que el segundo no rebasa el plano de la significación arbitraria: «Podemos decir que el símbolo posee algo más que un sentido artificialmente dado, porque detenta un esencial y espontáneo poder de resonancia» (Chevalier, 2015, p. 19).

Sobre esa resonancia profundiza Carl Jung en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Para él, la psique humana está compuesta por el consciente, el preconscious y el subconsciente personal que descansa, a su vez, sobre otro inconsciente más profundo no originado ni en la experiencia ni en la adquisición personal: el inconsciente colectivo, llamado así porque es de naturaleza suprapersonal, esto es que «sus modos de comportamiento son los mismos en todas partes y en todos los individuos» (1970, p. 10).

⁸ Helena Beristáin indica que los metasememas, al remplazar un semema por otro, alteran el código a nivel lingüístico, mientras que los metalogismos (mencionados más adelante) resultan de operaciones no gramaticales, es decir, producen alteraciones en un contexto extralingüístico (1977, pp. 29-36).

En su opinión, toda existencia psíquica se puede apreciar gracias a la presencia de contenidos concienzializables; sólo se puede hablar de un inconsciente cuando se verifica la existencia de estos contenidos: los que pertenece al inconsciente personal se denominan complejos de carga afectiva, mientras que los del inconsciente colectivo serán los arquetipos.

Los arquetipos revelan, en su opinión, tipos arcaicos y por eso pueden ser relacionados con las figuras simbólicas de la cosmovisión primitiva, con los mitos o con las leyendas. Sin embargo, dirá que estos símbolos ya no son arquetipos puesto que se han transformado en fórmulas conscientes. «El concepto «arquetipo» sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna» (1970, p. 11). La aparición de los arquetipos ocurre gracias a una elaboración consciente que juzga y valora, y por tanto puede cambiar según la consciencia individual. Con esto, Carl Jung ofrece una definición para el símbolo: «la mejor expresión posible para un contenido inconsciente, sólo presentido pero aún desconocido» (1970, p.12).

Jung habla de una carencia de símbolos en la actualidad y culpa de esto a la una pobreza espiritual:

Nuestro intelecto ha hecho conquistas tremendas, pero al mismo tiempo nuestra casa espiritual se ha desmoronado. Estamos hondamente convencidos de que [nunca] hemos de descubrir empíreo alguno, ya sabemos que nuestra mirada ha de vagar desesperada por el vacío muerto de extensiones sin fin (1970, p. 22).

Acompañando la idea de Jung, que menciona la actual pobreza del símbolo para apuntar la importancia de su regreso, Jean Chevalier defiende su reaparición y su utilidad en el estudio de numerosas disciplinas como la historia, la religión, la antropología o el arte, etc. Al mismo tiempo, precisará con Jung que si la imagen aparente y simbólica, como manifestación

del arquetipo, puede cambiar no sólo con el individuo sino con las civilizaciones o las épocas, lo que se mantiene constante es la estructura.

Una estructura que Chevalier encuentra manifestada desde los antiguos griegos y que no es otra que la de la separación y el encuentro. Dice «El símbolo deslinda y aúna: entraña las dos ideas de separación y de reunión [...] Todo símbolo implica una parte de signo roto: el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados» (2015, p. 22). Así cualquier objeto, ser o idea puede tener un valor simbólico mediante una metamorfosis de lo que sucede a nivel espiritual.

Entonces, define el símbolo como «un término aparentemente asible cuya inasibilidad es el otro término» (2015, p. 22). Sobre este mismo aspecto, Berenize Galicia Isasmendi escribe que «símbolo es aquel que ofrece un significado manifiesto y uno oculto y sirve para reconocer al otro, al semejante, al análogo» (2017b, p. 69). Al apuntar esto, la autora recupera la noción neoplatónica de lo simbólico, tal como la considera Gombrich (2001, p. 13), que relaciona al símbolo con la exégesis bíblica al oponerse al signo, ya que el significado de un símbolo es siempre oculto pero siempre esperando una interpretación contextualizada. Interpretación, que sin embargo, sólo en parte puede ser desentrañada.

Por otro lado, Chevalier menciona que el símbolo pertenece a la historia sin que represente una supresión de la realidad o anulación del signo; no profesa subjetivismo, ni elimina de la obra de arte sus elementos intelectuales. Por el contrario, les añade una dimensión extrarracional, una abstracción de la conciencia, para la cual es necesaria la participación del observador no como simple espectador sino como participante activo del proceso: «lo propio del símbolo es permanecer indefinidamente sugestivo: cada uno ve en él lo

que su potencia visual le permite percibir. A falta de presentación, nada profundo se percibe» (Chevalier, 2015, p. 23), entendiéndolo con respecto a la enciclopedia cultural personal de cada observador.

Si los símbolos permanecen sugestivos, entonces la duda sobre qué elementos son símbolos y cuáles signos, que ya habíamos apuntado con Kristeva, continúa plausible. Dado que, como apunta Chevalier, los símbolos y los signos están presentes en el arte y la poesía, resulta importante considerar que cada elemento puede, con base en el bagaje cultural del lector, el contexto y una revisión rigurosa, abandonar su carácter sígnico para encontrar su valor simbólico. Por tanto, se propondrá durante el curso de esta investigación la revisión de ambos casos con el fin de emplear el sentido simbólico o sígnico según la pertinencia en los diferentes casos.

4. Conclusiones teóricas

Las nociones de intertextualidad y écfrasis se presentan en esta investigación como el fundamento teórico adecuado para trabajar con poemas que incluyen de alguna manera el contenido de una obra ajena. La revisión teórica de la intertextualidad nos da la base para identificar los medios y métodos en que un texto se relaciona con otra producción textual posterior y cómo abordar esta relación, mientras que la de la écfrasis nos arroja las características necesarias para concluir que ésta es el proceso textual a través del cual una producción literaria incluye contenidos semióticos o simbólicos de una obra visual ajena, ya sea mediante la representación o mediante la cita, para recontextualizarlos con la intención de generar nuevos significados y sentidos.

Para completar de forma adecuada un análisis a dichas relaciones, consideramos importante conocer la calidad y modo en que los elementos visuales y poéticos son empleados; con ese fin se han abordado los conceptos de iconografía e iconología y de signo y símbolo, que nos permiten identificar dichos elementos críticamente y proponer un sentido o interpretación para ellos y la relación que guardan entre sí.

Según lo escrito en este apartado del capítulo, podemos hallar una relación entre la propuesta de semáñalisis de Kristeva y la iconología de Panofsky, en tanto que ambas se interesan por el sujeto y su historia social para proponer un significado. Sin embargo, apuntamos las críticas que Gombrich realiza a este método de Panofsky (y, según la comparación que sugerimos, al de Kristeva) por proponer, según su punto de vista, una interpretación casi libre e ilimitada del significado.

Propondremos, entonces, una conciliación mediante un análisis iconológico extendido, que conjunte sentidos sígnicos y simbólicos (con influencia del semanálisis de Kristeva, pero marcando una distancia al devolver importancia nuclear al símbolo y no considerarlo sólo como una parte del signo). Dicho análisis extendido, además, no se detendrá en los símbolos históricos y sociales de Panofsky sino se extenderá hasta aquellos símbolos que, a la manera de Chevalier y del mismo Gombrich, expresan un significado evidente y uno oculto, presente a nivel extrarracional, a la espera de una recontextualización.

Este análisis, por tanto, permitiría considerar las diferentes concepciones que de estos símbolos pudiera tener el poeta a la hora de representar una obra, es decir, como resultado textual de su elección por observar los símbolos de la obra a la manera de Panofsky o a la de Gombrich.

El proceso será concretado con una interpretación del conjunto que seguirá el proceso hermenéutico analógico –sin la intención de profundizar, por ahora, en la conceptualización de éste–, que brinde un lugar a la intención del artista y el poeta (como defiende Gombrich), a la recontextualización del escritor y a la decodificación de sentido que propondremos como lectores.

CAPÍTULO II

Arte y literatura, un acercamiento recurrente

Hemos apuntado que la relación que desde la antigüedad se establece entre la literatura y las demás artes no se limita a la éfrasis y la intertextualidad. Entre dichas disciplinas se han presentado también otro tipo de relaciones transtextuales que incluyen el ensayo, el comentario y la crítica –metatextos empleando la terminología de Genette– que en el México del siglo XX tomaron mucha fuerza, o bien, relaciones de cercanía entre sus actores, gracias a la amistad, la socialización con artistas y los grupos con mismos intereses estéticos o generacionales, que también proyectan una influencia.

En este apartado se pretende abordar dichas relaciones dado que se encuentran a la par del tema propio de la investigación y servirán como contexto para completar el panorama literario y artístico que rodeaba a los escritores trabajados.

1. Las artes y la poesía en relación desde la antigüedad

Es importante aclarar, tal como lo indica Wladyslaw Tatarkievcz en *Historia de seis ideas* (2001, p. 104), que en la antigüedad griega las expresiones como Poesía, Música o Artes plásticas se usaban con un sentido distinto al empleado hoy en día: muchas veces este sentido no se limitaba al artístico, ya que la clasificación de las artes no era equivalente a la actual. Sus tragedias y comedias, por ejemplo, eran cantadas y no escritas; se trataba de un género que tenía melodía y ritmo, por lo tanto era incluido, junto con música y danza, en un solo término.

Basándose en las ideas de Platón, sobre la existencia de dos tipos de poesía: la poesía inspirada, que demostraba una cognición de principio, un *arrebato poético* que la acercaba a la

filosofía; y la poesía técnica, que reproducía la realidad sensorial y por tanto era para él más cercana a la pintura, una actividad puramente artesanal. Es Aristóteles quien sienta las bases de una relación teórica entre las artes y la literatura al plantear que no había una poesía superior a otra, sino que sólo existía la poesía mimética⁹, que Platón consideraba inferior.

Con esto, Aristóteles brinda por primera vez un espacio en el que se podían aproximar los términos de poesía y de arte visual: el espacio de la mimesis, así «la satisfacción que ambas producen se encuentra tanto en el oyente como en el espectador que perciben la realidad reproducida en estas obras» (Tatarkiewicz, p. 134).

En el periodo helenístico (pp. 135-140). hubo una ruptura que alejará la noción de que esta mimesis es el núcleo de la producción artística y se considerará que todo arte, además de ser de inspiración divina y no puramente terrenal, llegará hasta la esencia del ser y no sólo en sus sentidos. Surgen dos escuelas para tratar el arte: la estoica, que se interesaba en los motivos psicológicos, y la neoplatónica, que se interesaba en la inspiración divina. Además, la poesía y el arte visual dejan de coincidir en el nivel de la técnica para hacerlo en el de la creatividad. Con esto, se acepta la innovación artística y comienza el culto por el arte.

Pero esta cercanía entre artes visuales y poesía llevaría a algunos pensadores a preguntarse cuáles eran las diferencias entre las dos disciplinas. El mejor ejemplo lo encontramos en Dión de Prusa¹⁰, quien proponía que las diferencias fundamentales se encontraban en que el artista visual no desarrolla una obra de arte que transcurra en el tiempo,

⁹ En su *Poética*, Aristóteles define a la mimesis, del griego *μίμησις*, como la reproducción por imitación, natural en el hombre y que deriva en obras poéticas como epopeya, tragedia, comedia, poesía ditirámica u obra musical. Aclara que, aunque a ciertos escritores se les conozca como poetas, por escribir de cualquier tema utilizando la métrica, sólo es justo llamar poeta a aquél que, valiéndose de diversas métricas, componga imitando. (Aristóteles, 2016).

¹⁰ Filósofo y escritor nacido en Prusa (hoy Bursa, Turquía) perteneciente, en un primer momento, a la segunda escuela sofista y más tarde al estoicismo. Su pensamiento ha llegado a nosotros a través de sus *Discursos*.

tal como lo hace el poeta; además de que debe recurrir a los símbolos para poder expresar ideas completas. Por tanto, carece de la libertad que tiene el poeta. Así comenzaba en el siglo I una discusión que, como apuntaremos, Lessing¹¹ continuaría varios siglos después.

Durante la Alta Edad Media, el cristianismo incipiente se involucró en las ideas helenísticas: «Una actitud moral intransigente dejaba poco lugar a una actitud estética; la espiritualidad cristiana no podía sentir ninguna afinidad con la belleza sensible» (Tatarkiewicz, p. 140). Arnold Hauser apunta en su *Historia social de la literatura y el arte* que si bien durante la época clásica las obras tenían un carácter estético, en la época del cristianismo este carácter se convierte en extraestético; así, el arte deja de existir por sí mismo para convertirse sólo en un medio de educación moral y solemne con el que se mostraban los episodios de la religión católica y la grandeza de las cortes reales (2018a, pp. 159-160). Por otro lado, según escribe Tatarkiewicz, el cristianismo retiraría los privilegios de la pintura y la escultura defendiendo que la naturaleza debía apreciarse tal y como era, por ser una creación divina, y no a través del arte, que resultaba una imitación imperfecta; así, la pintura pasó a tener actividad sólo en función de la religión; mientras que la literatura y la poesía mantenían su importancia a través de la existencia de poemas clásicos o eruditos, dentro de las cortes (o poemas épicos que serían expulsados de éstas para no volver hasta varios siglos después).

Aunado a esto, la escolástica redirigía al arte, no a partir de lo propuesto por Aristóteles en la *Poética*, sino fundamentada en la *Física*, la *Metafísica* y la *Retórica*. Así, el arte volvía a ser una producción mecánica que seguía un conjunto de reglas y no buscaba la originalidad; había perdido su privilegio. Por lo tanto, durante la Alta Edad Media, la poesía y

¹¹ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), cuya teoría ha sido mencionada brevemente en el capítulo anterior, fue un escritor y pensador alemán que en 1766 publica el libro *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*.

las artes visuales mantienen una separación puesto que existió una nueva división, parecida a la que existía en los primeros tiempos de Grecia: artes liberales, que se enseñaban en las escuelas y que incluían disciplinas como gramática, retórica, aritmética y geometría, y artes mecánicas, como la escultura y la pintura, que se encontraban en el mismo lugar que la albañilería por trabajar con un material.

Sin embargo, en opinión de Hauser (2018a), es a partir del Imperio Carolingio cuando se comienza a consolidar una nueva relación, puesto que Carlomagno –redescubriendo las enseñanzas clásicas y con la intención de renovar el Imperio romano– crea en sus palacios programas culturales que reúnen la ciencia, las artes y la literatura, a través de círculos de poetas, talleres de arte y academias de discusión. Después de lo que este autor llama Renacimiento Carolingio, estos programas culturales se trasladan a los monasterios aumentando su número y estableciendo orden y división para el trabajo. Por tanto, son considerados como la mayor influencia para el arte y la literatura en este momento de la Edad Media.

Para la Edad moderna, que llegó con el inicio del Renacimiento, el arte visual pretendió la búsqueda de la belleza, alejándose de técnicas que exaltaban solamente los aspectos morales a los que anteriormente le obligaba el cristianismo. Este regreso se hizo de dos formas: la Academia Florentina que rechazaba cánones, técnicas y tradiciones a través de la búsqueda exclusiva de la belleza, con la que creían que el arte visual estaría en la misma posición que la poesía; y la tendencia de crear arte a través de un pensamiento consciente, lo que asignaba al arte una posición junto a la lógica, la aritmética y la música. Pero ambas fusionaban la belleza con el arte. Gracias a esta renovación de pensamiento, el arte visual se encontraba una vez más a la misma altura que la poesía, tanto en la importancia de su creación

como en el estatus social de sus realizadores; ambas, apunta Tatarkiewicz, en un nivel completamente humano, que elevaba la pintura, considerada anteriormente un trabajo mecánico, y descendía a la poesía de su lugar divino.

Durante el manierismo y el barroco la relación entre las dos disciplinas fue, por fin, más cercana (y más relacionada con el tema que manejamos): «Se afirmaba ahora que la poesía no tiene cierta analogía con la pintura, sino que la poesía debe tomar la pintura como modelo. A la inversa, la pintura debe tomar a la poesía como modelo» (Tatarkiewicz, p. 146). Según este autor, es también este periodo cuando la poesía aparece finalmente junto a las artes en las clasificaciones de los siglos XVI y XVII.

Sin embargo, en 1766, Lessing expresó la importancia de establecer una diferenciación. Siguiendo a Dion, para Lessing, las dos disciplinas tenían un carácter diverso: la pintura era espacial y la poesía temporal por lo que ninguna podía representar como lo hacía la otra, así que el relacionarlas sería erróneo. Aunque esta distinción ocurrió, según Tatarkiewicz, sólo en el nivel de la crítica teórica, pues en la práctica tanto artistas como poetas seguían relacionando sus disciplinas a través de la representación de una por la otra.

Durante el siglo XIX hubo otro cambio de perspectiva; escritores como Victor Hugo defendían que «el dominio de la poesía no tiene límites [...] todo tipo de obras bellas [...] han revelado la verdad apenas sospechada de que la poesía no consiste en la forma de imágenes sino en las imágenes mismas» (Victor Hugo citado por Tatarkiewicz, 2001, p. 149). Es decir, que la poesía extendió su concepto hasta otras disciplinas como las artes visuales o la música; incluso, aún en palabras de Tatarkiewicz, el concepto se extendió a los paisajes naturales y a las situaciones humanas.

Es verdad que actualmente a nivel académico las artes visuales y la poesía continúan siendo disciplinas separadas y delimitadas por características específicas que nos permiten acuñar cada uno de sus conceptos. Sin embargo, la cercanía en temas, técnicas, experiencias estéticas y –como apuntaremos a continuación, actores permite, por un lado, obras que busquen disminuir las diferencias y, por tanto, estudios como el que ahora se realiza; y por otro entender que, a pesar de las diferencias, al haber logrado la inclusión de ambas como artes, los creadores de uno y otro lado mantienen una relación importante.

Hemos llegado con este repaso hasta una edad moderna general, para concentrarnos en el México de los siglos XX y XXI que representa a aquél que rodeará a nuestro corpus de poemas, tiempo en el cual no sólo han aumentado las producciones poéticas sino que se han vuelto un elemento casi característico de los poetas mexicanos. Si lo hemos hecho de esta manera, es decir, siguiendo la relación del arte y la literatura en Europa, es porque opinamos que la crítica y el comentario del arte llegaron a México bajo la influencia del modernismo europeo, que sería además un modelo para la recuperación y valoración del arte y la literatura del México prehispánico, al conjuntarse con el nacionalismo de los primeros años del siglo XX.

Sobre la práctica de la crítica y el comentario del arte que realizan los poetas y escritores mexicanos, Héctor Perea en «Una escritura de la mirada: La literatura mexicana ante el arte» nos dice: «En cierta forma, [...] se ha convertido en una suerte de vaso comunicante entre autores y grupos que si bien han compartido inclinaciones y lecturas desde algunos puntos de vista poco tendrían en común.» (1995, p. 205).

Para Octavio Paz, en «Repaso en forma de preámbulo», prólogo a *Los privilegios de la vista*:

la comunidad de ideas y ambiciones estéticas de los artistas y los poetas fue el resultado espontáneo de una situación histórica que no es fácil que se repita. Entre 1830 y 1930 [...] la rebelión de las comunidades artísticas contra el gusto de la Academia y de la burguesía se manifestó, con brillo y coherencia, en la obra crítica de algunos poetas. (2014, p. 11)

Perea menciona el trabajo, en este sentido, de autores como Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes y Juan García Ponce, entre otros, es decir, exponentes de todos los géneros de las letras. Nosotros nos enfocamos en la poesía. Realizaremos este recorrido de manera cronológica, comenzando con el Modernismo de comienzos del siglo XX para llegar a la edad contemporánea, enfocándonos en los diez poetas que escribieron los poemas que más adelante serán analizados, escogidos por su importancia para su movimiento, grupo o tradición poética y para las letras mexicanas.

Esta inmersión histórica resulta importante puesto que en el análisis, seguiremos la opinión de Juan Soriano, recuperada también por Perea, que dicta: «la crítica de arte tiene que ser vista desde la poesía» (en Perea, 1995, p. 204), pero la extenderemos no sólo a la visión efrástica sino también transtextual, que los autores nos proporcionan en textos prosísticos, en los casos que se presenten. Nos concentraremos de igual forma en la manera en que hacen esas críticas o comentarios y las razones biográficas por las que llegaron a mantener una relación con el arte.

2. Charles Baudelaire influencia de Tablada y el modernismo en México

Atendiendo a Paz, tomaremos como el primer modernista en México a José Juan Tablada que, siguiendo los pasos de los críticos-poetas franceses, como Charles Baudelaire, comenzaría una crítica de arte «*desde la palabra*». Por lo anterior, con el fin de ubicarnos adecuadamente en el principio de la crítica de arte mexicana, revisaremos brevemente cómo se desarrollaba en Francia, principalmente a los ojos de este poeta romántico.

Hijo de un coleccionista de arte y pintor aficionado, Baudelaire se interesará en las obras pictóricas desde muy joven. Relacionándolas con la disciplina por la que es conocido, comenzará a escribir sobre éstas, con atención en los temas, pero aún más en poder traducirlos a un lenguaje literario mediante diversas analogías o *correspondencias*. Esto es absolutamente importante, puesto que en opinión de Octavio Paz «la analogía es la función más alta de la imaginación, ya que conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación. Es conocimiento y, al mismo tiempo, transmutación de la realidad» (2014, p. 44).

Práctica que llevará a cabo no sólo en sus poemas sino también en otra actividad muy relacionada, originada y que ha tomado fuerza en su natal Francia: la crítica de arte, de la que un convencido Baudelaire escribirá en su *Salón de 1846*:

Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebraica, que, bajo pretexto de explicarlo todo, no siente ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento; por el contrario, al ser un cuadro bello la naturaleza reflejada por un artista, la crítica debe ser del cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía (1996, p. 102).

Ante esto, Octavio Paz recuperará que «pintor es aquel que traduce la palabra en imágenes plásticas; el crítico es un poeta que traduce en palabras las líneas y los colores. El

artista es el traductor universal» (2014, p. 37). Este concepto de traducción nos es útil en adelante.

Paz también se concentrará en un rasgo importante: la enumeración que hará Baudelaire de la modernidad entrante; «la subjetividad, la inestabilidad [...] el apetito por el cambio -y más: la conciencia del cambio» (2014, pp. 42-43) y recordará que es él quien introduce esta noción en el arte; si la modernidad es subjetividad entonces la crítica es una condición del arte pues es la materialización verbal de esa subjetividad.

2. 1. José Juan Tablada, primer crítico modernista mexicano

Siguiendo no sólo este camino artístico y literario, sino también el nostálgico/romántico que había cultivado Baudelaire, se forma el joven José Juan Tablada, quien por haber nacido en una familia acomodada domina el francés y el inglés y puede acceder directamente a las obras de su tiempo. Así lo apunta Esther Hernández Palacios, en su prólogo a *El jarro de flores y otros textos* (2007).

La autora mencionará que es la niñez del poeta en Puebla, de la mano de su tío Pancho, la que se convierte en el primer acercamiento importante al arte, que años después le convertiría en crítico y coleccionista. Tablada escribiría en *La feria de la vida*, su libro de memorias:

Pero el *Sancta Sanctorum* [...] era el estudio del Tío Pancho [...] para mí el más maravilloso lugar de México. El Tío Pancho, pintor *amateur* y coleccionador de antiguallas y objetos de arte [...], me iniciaba en sus pintorescos conocimientos de naturalista, de pintor y de amante de la belleza plástica.

[...]

Atribuyo también al Tío Pancho el principio de amor a la pintura y las artes plásticas en general que ha dominado en mi vida. Por el Tío supe de las principales escuelas de pintura del mundo y [...]

conocer las obras maestras pictóricas y escultóricas conservadas en templos y pinacotecas (2007, pp. 195-197).

A esta versión se une la de Nina Cabrera, viuda de Tablada, recuperada por Rodolfo Mata, en «José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen»: «el episodio de iniciación tuvo lugar cuando el escritor [...] descubrió, olvidado en un sillón, un libro [que contenía] pájaros y flores dibujados con preciosos contornos e iluminados con vivos colores [...] Lo que más le impresionó [...] fue lo preciso del dibujo, la síntesis lograda» (Mata, 2003, s.f.).

Este comienzo fue seguido por una corta aspiración a la pintura. Una vez más citada por Mata, Nina Cabrera menciona que el padre del escritor, al ver sus pinturas infantiles, había guardado una cantidad de dinero para que su hijo se fuera a estudiar arte a Europa. Sin embargo, a su muerte, el joven debió permanecer con su madre y hermanas y el dinero se ocupó para su educación en el Colegio Militar.

Pronto se inclinará por la creación verbal y, al mismo tiempo, se ganará un lugar como articulista en periódicos y revistas mexicanos como *El universal*, *Excélsior*, *El Diario*, en las que, como lo menciona Adriana Sandoval, criticaba la producción de la Academia Mexicana y sus pintores, a quienes proponía pensionar en Europa para actualizarse tanto en el «arte como concepción, como en lo que hace al arte como ejecución donde el atraso es aún mayor» (1992, p. 159) dice, citando a Tablada.

Sin embargo, gracias a la publicación de *Misa negra*, en 1893, José Juan Tablada será vetado de los periódicos de mayor circulación, por lo que participa en la *Revista Azul*, de Manuel Gutiérrez Najera, y propicia la fundación en 1898 de la *Revista Moderna* (con Bernardo Couto Castillo y de Jesús E. Valenzuela), revistas que introducirían la estética

modernista en México y en las que escribirá artículos que, en opinión de Sandoval, bien podrían considerarse una breve narración literaria. Él lo tratará también en *La feria de la vida*:

condenaba yo esa hipocresía grotesca de un público que toleraba garitos y prostíbulos en el corazón de la ciudad donde vivía y se escandalizaba ante la lírica vehemencia de un poema erótico; lamentaba el que la literatura tuviera que refugiarse como furtiva, en una página de los diarios y estuviera sujeta a la censura de suscriptores y anunciantes y proponía además que para remediar tal situación, reivindicar los fueros del arte y defender nuestra dignidad de escritores, fundásemos una publicación exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzados, intransigente con cuanto interés no fuera el estético y que proclamando su espíritu innovador, debería llamarse *Revista Moderna* (2007, p. 201).

En la *Revista Moderna* se reencuentra con su amigo de juventud Julio Ruelas, con quien ya había hecho algunas publicaciones sobre arte en el Colegio militar, y lo impulsa. Además, aparecen entre ellos colaboraciones importantes, como «Musa japónica» o «La bella Otero» en las que el pintor ilustra los poemas.

Como lo notamos en «Musa japónica», Tablada había adquirido un gusto importante por la cultura japonesa y después de su viaje a Japón, en 1900, éste se manifiesta en la producción del *haikú*¹² y otras formas poéticas orientales, pero también en un interés por las obras pictóricas, de las que coleccionó un gran número y cuyo conocimiento plasmará en diversos ensayos y libros (uno de los cuales, *Hiroshigué. El pintor de la nieve, de la lluvia, de la noche y de la luna*, recibirá el *Zuijo-Sho* y el Cuarto Orden, condecoraciones del emperador japonés).

Alrededor de 1911, viaja a París, ciudad en la que refuerza su conocimiento de las vanguardias artísticas. Poco después de su regreso a México, al finalizar la Revolución, debe exiliarse por sus ideas políticas: «aprovecha el infortunio político que pudo haberle destruido la vida para cimentar las nuevas bases de su pensamiento y su arte» (Hernández Palacios,

¹² Según el Diccionario de la Real Academia Española: Composición poética de origen japonés que consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente.

2007, p.22). Así, hacia 1915, llega a Estados Unidos, país en el que finalmente se convertirá en un promotor cultural desde la palabra, crítico e historiador de arte y comerciante de obras mexicanas. Promoverá «en Nueva York el arte de los mexicanos (no sólo al publicar artículos en revistas especializadas [...]) sino también al promocionar exposiciones de arqueología, artesanía, arte colonial y de vanguardia en galerías y museos.» (Hernández Palacios, 2007, p.25), pero también da a conocer en México las tendencias del exterior.

En este momento, abandona su estilo de vida bohemio y baudelairiano de juventud y para cambiarlo por uno más sano y atlético; eso le permite trabajar como profesor de natación y maestro de lenguas para las clases altas.

Tablada comienza a hacerse un nombre en las publicaciones más importantes de Nueva York, entre las que se ubicaban *International Studio*, *Survey Graphic*, *Shadowland*, *The Arts*, entre otras, y hacia 1927 publica un libro que había estado construyendo durante varios años en Nueva York y que representa uno de los primeros en su género: *Historia del arte en México*, que abarcará desde la época prehispánica, a la que dedicará más de la mitad del libro, hasta la era contemporánea.

En opinión de Adriana Sandoval, «la selección de temas e ilustraciones en la *Historia del arte* de Tablada [...] obedece más que aun modelo sistemático, histórico, analítico, al gusto y a la intuición del autor [...] es muy posible que haya pesado sobre él un fuerte deseo de divulgación más que de análisis» (1992, p. 157).

A su gusto por la cultura japonesa se agregará el de los ideogramas chinos que considerará la unión adecuada entre la palabra y la imagen, y en el que se basará para la

creación de su poesía visual, en forma de ideogramas y caligramas¹³, con las que se «concebirá al poema como un texto escrito –dibujado– en una hoja en blanco, en cuya espacialidad significan tanto las grafías como su ausencia» (Hernández, 2007, p. 25).

Luego de su regreso a México, en 1936, se dedicará a la preparación y crítica de exposiciones tanto mexicanas como japonesas, pero años más tarde volverá a Nueva York, en donde morirá el 2 de agosto de 1945, no sin antes haber dejado una gran influencia en un grupo de jóvenes poetas que serán conocidos como Contemporáneos.

3. Contemporáneos, una vida para la poesía, la cultura y el arte

Continuando la exploración crítica y estética que Tablada y López Velarde practicaban, poetas como Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Torres Bodet, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, entre otros, serán uno de los grupos intelectuales más reconocidos en el México del siglo XX.

Habiendo crecido durante la Revolución, en la que se vieron afectados por pertenecer a la clase media-alta, cada miembro del grupo arriba hacia 1915 a una capital que estaba en reconstrucción, en la que, según Ignacio Ruiz-Pérez, se propició «un espíritu cultural semejante al que crearon los movimientos de vanguardia en las principales capitales europeas del periodo» (2012, p. 15). Así, es misión del grupo, y de los principales artistas plásticos, organizar las primeras instituciones culturales y educativas del nuevo México de la mano de

¹³ Según el Diccionario de la Real Academia Española, mientras que el ideograma es una imagen simbólica que carece de palabras, el caligrama es una composición verbal cuya disposición de las palabras esboza figuras relacionadas con el tema tratado (Real Academia Española, sin f.).

José Vasconcelos, quien primero funge como rector de la Universidad Nacional y luego como secretario de Educación.

En opinión de Ruiz-Pérez, el grupo Contemporáneos tendrá dos subgrupos: el primero, en el que se encontraban Pellicer, Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo, que siguen el estilo poético de Enrique González Martínez, y que apoyarán los estatutos ideológicos de Vasconcelos; el segundo, con Villaurrutia y Novo, sí mantiene una relación con el Estado pero trabaja también para sí mismo. Sin embargo, los unirá una actitud crítica para con las letras y las artes, lo que les convierte, además de en creadores, en editores, traductores y empresarios, y les hace revolucionar la vida cultural.

No podemos dejar de hablar sobre las revistas que generó el grupo Contemporáneos. Entre 1922 y 1923, publican *La Falange*, con Ortiz de Montellano y Torres Bodet al frente, con un tinte nacionalista. De 1927 a 1928, Novo y Villaurrutia publicarán *Ulises*, con colaboraciones de Owen, Cuesta y Torres Bodet. Ruiz-Pérez opinará que ésta se asemejará a las revistas de vanguardia europeas, en contra posición de *La Falange*, más tradicional y conservadora.

Hacia 1928 publican la más importante y la que les daría el nombre: *Contemporáneos*, revista mexicana de cultura, que hicieron con el apoyo de Gastelum, para entonces secretario de Educación. En ella, dice José Luis Martínez en «El momento literario de los contemporáneos» (2000), se concentraban en dar a conocer las obras literarias de los miembros del grupo, pero también de incluir obras pictóricas de artistas que se negaban a la escuela monumental instaurada por los muralistas. Entre ellos, se encontraban Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo y el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo.

3.1. Carlos Pellicer, la poesía y la belleza artística

Carlos Pellicer Cámara, nacido en Tabasco en enero de 1897, viaja joven con su familia hacia la Ciudad de México después de la muerte de su hermano menor Ernesto. Llega en 1908 justo para vivir la revolución; es gracias a ella que su núcleo familiar se separa puesto que su padre se integra al ejército de Carranza y su madre debe encontrar en Xalapa, Campeche y Mérida, entre otros, un lugar esporádico para vivir. Se reunirán de nuevo en la Ciudad de México hasta 1916.

En esta época, Pellicer comienza a escribir sus primeros sonetos, dedicados a las ciudades clásicas, Grecia y Roma, o a la música, la danza y la pintura, que alternarán con su tema principal: el mar.

Entre 1918 y 1929 será enviado por Carranza, como delegado de la Federación de Estudiantes Mexicanos, hacia Colombia y Venezuela, pero pasará por Nueva York, en donde conoce algunos de los principales artistas y museos del mundo –y por Cuba– en donde conoce a Salvador Díaz Mirón.

Pronto, comienza con escritos críticos sobre arte, no sólo poéticos sino también prosísticos, que irán evolucionando con el conocimiento y experiencia que adquiere. Raquel Tibol, en «Carlos Pellicer como crítico de arte» (1997), menciona que «En los escritos de los años treinta y cuarenta dedicados al Dr. Atl y a Velasco se aprecia una cierta meditación teórica que luego habrá de desaparecer» (1997, sin p.).

A pesar de su separación inicial al gobierno de Obregón, se forja una relación cercana con Vasconcelos, en cuya oficina conocerá a los intelectuales mexicanos más importantes del momento. Hacia 1922 viaja con él por América, y tres años más tarde conseguirá su apoyo

para adquirir, de mano de Puig Casauranc, secretario de educación, y de Alfonso Reyes, más tarde, una beca que le permite estudiar los museos de Europa; es así como vive durante tres años en países como Francia, Italia, Países Bajos, Grecia, España e Inglaterra, entre otros.

A su regreso, apoya la campaña de Vasconcelos y cuando éste es derrotado deberá exiliarse; algunos de sus simpatizantes serán «desaparecidos». Es el caso de Pellicer, quien además es torturado y amenazado de muerte en varias ocasiones, pero finalmente trasladado al Palacio de Lecumberri, de donde será liberado tiempo después.

Es entonces cuando comienza a dar clases pero hacia 1941 es llamado por Torres Bodet, ahora secretario de Educación Pública, primero al departamento de Literatura y luego a la Dirección de Bellas Artes, en donde su labor será, en opinión de Carlos Pellicer López, ampliamente recordada: «Organizará en los siguientes tres años las primeras exposiciones de José María Velasco, José Guadalupe Posada, Juan Cordero, Joaquín Clausell, Dr. Atl y José Clemente Orozco, y con la sorprendente colección de cerámica prehispánica [...] de Diego Rivera» (Pellicer López, 2008, p. 23).

En 1949, después de la muerte de su madre, viajará a Villahermosa en donde comienza la gestión para un Museo del Estado, que abrirá en 1952. No será el único museo con el que contribuirá; cuatro años más tarde, organiza el Museo Arqueológico de la Universidad de Hermosillo; el museo de Palenque; en 1961 la Casa museo Frida Kahlo; y, en 1964, el museo Anahuacalli.

El arte es un elemento fundamental en su vida. Mario Puga comienza su artículo «El escritor y su tiempo. Carlos Pellicer» citándolo: «El arte, en cuanto tal, funciona socialmente.

Logra su fin en la comunicación. Sólo hay un arte y, ese, comunica belleza.» (1956, p. 16).

De su obra crítica, Raquel Tibol mencionará:

los pintores más visitados por la escritura de Pellicer fueron: el Dr. Atl, Diego Rivera, José María Velasco, el médico y acuarelista tabasqueño Miguel Ángel Gómez Ventura, Nicolás Moreno. Entre otros, dedicó pequeños o mayores escritos a María Izquierdo, Joaquín Clausell, Angelina Beloff, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Salvador Ferrando, Jesús Reyes Ferreira, León Montuy, Raúl Anguiano, Alberto de la Vega y Remedios Varo (1997, sin p.).

Por toda su actividad artística recibe en 1964 el Premio Nacional de las Artes. Muere el 16 de febrero de 1977.

Para Pellicer, compañero de generación, amigo y «uno de los mejores hombres de letras del grupo» (citado por Puga, 1956, p. 12) es Xavier Villaurrutia.

3.2. Xavier Villaurrutia y el arte como ser viviente

Nacido en la Ciudad de México el 27 de marzo de 1903, en la clase media alta porfiriana.

Afirma Lizette Cortés (2012) que se acerca al teatro, y al arte, a través de juegos con títeres que hacía actuar con sus amigos. Por otro lado, la pintura también lo acompañó desde joven.

Él dirá:

Mis más lejanos recuerdos se confunden, al reconstruir la casa en que transcurrió mi infancia, con algunos cuadros de pintores mexicanos. Cuántas veces la gratuita curiosidad infantil me llevó a asomarme a las imprevistas ventanas que en la sala y la biblioteca de mi casa, se abrían a paisajes de Velasco y de Clausell, o a turbadoras escenas de sueños que nadie ha soñado y de jardines de los suplicios firmados por Julio Ruelas (como se cita en Quirarte, 2016, p. 17).

Luego de estudiar la primaria y la secundaria en el Colegio Francés, se perfila a la filosofía en el Colegio de San Ildefonso, en donde conoce a Salvador Novo y Torres Bodet, y por influencia de su padre entra a la Escuela Nacional de Jurisprudencia, que abandonará.

Para 1919 comienza a publicar sus primeros escritos y en 1922 funda, con Rodolfo Usigli y Salvador Novo, el teatro *Ulises*. A partir de la muerte de su padre en 1927, trabaja como promotor de eventos culturales para la Secretaría de Educación Pública. Al mismo tiempo, dirige la revista *Ulises*.

De manera alterna, comienza un trabajo crítico hacia la poesía de sus compañeros de generación. Alí Chumacero dirá que la visión crítica le viene desde la juventud: «Más que la vocación creadora, dominaba a su espíritu el deseo de llegar a ser un enjuiciador de libros [...] Las tesis de Gide, principalmente, hicieron que en él maduraran las aptitudes críticas» (Chumacero, 2014, p. XXVII). Este trabajo se extenderá poco a poco a la literatura nacional y de ahí a la fotografía, el cine y las artes plásticas.

El trabajo crítico será más cuantioso que el poético y del mismo volumen que el teatral. Paz apunta que Villaurrutia fue «un crítico impar: un ojo certero, un oído muy fino y una inteligencia a la vez penetrante y perceptiva [...] Xavier tenía un gusto casi infalible pero sabía que el gran arte es aquel que está más allá del gusto» (2003, pp. 42-43). Sin embargo, dentro de sus primeros trabajos críticos, Villaurrutia distingue entre Estética, la ciencia de los filósofos, y la estética –con minúscula– que será la de los artistas, los poetas y los críticos. Esto demostrará una desconfianza con la crítica sistémica. Por eso hará una crítica literaria y artística en la que se dejaba ver. Usaba la crítica para mostrar lo que de sí mismo había en las obras ajenas, dirá Chumacero (2014, p. XXVII).

Él resumirá su forma, para él razonada más que sensual y sensible, de ver el arte en uno de sus ensayos más conocidos, «Pintura sin mancha», escrito para la Exposición de Arte Moderno de 1932:

Ni en su origen ni en su fin la obra de arte es un puro acto de espíritu. Tampoco una mera proyección sentimental. Menos aún la simple presencia de la materia. No es nada de eso y, no obstante, es todo eso y más [...] El juego de la inteligencia y el goce de la materia son solamente el cerebro y la piel del cuerpo de la obra de arte plástico. Y a nada me parece más sencillo y justo comparar una obra de arte plástica como a un ser humano viviente. Como el hombre, tiene, en su mundo interior, zonas conocidas y zonas inexplicadas, aéreas terrazas, oscuros subterráneos, donde surgen, circulan y luchan por expresarse o por reprimirse nuestras intenciones y deseos recónditos, nuestros sentimientos, nuestras larvas de ideas, nuestras ideas. (Villaurrutia, 2014, pp. 744-745)

Hacia 1935 es becado por la fundación Rockefeller para viajar a Estados Unidos en donde estudiará arte dramático. Sin embargo, en opinión de Paz, a su crítica le faltará la experiencia europea, que será suplida por «las reproducciones, los libros y el trato con los pintores mexicanos» (2003, p. 43).

Muere en diciembre de 1950. «Pocos escritores mexicanos han conservado, hasta el final, la actitud inquebrantable que, respecto a la devoción artística, mantuvo Xavier Villaurrutia» (2014, p. XXX), dirá Chumacero para cerrar su introducción a las *Obras*, recopilación del Fondo de Cultura Económica.

4. La generación de *Taller*: Paz y Huerta ante el arte

Alumnos de los Contemporáneos en la Escuela Nacional Preparatoria, entre 1935 y 1938 apareció en México un grupo de escritores jóvenes que comenzó a publicar sus poemas en revistas y periódicos. Dirigidos por Rafael Solana, fue un grupo que vio en *Taller Poético* su primera publicación, y que más tarde comenzó a publicar también cuentos, críticas y traducciones. Esta razón llevó a la publicación en 1939 a cambiar su nombre por el de *Taller*, dando nombre también al grupo que la editaba, al cual pertenecían, entre otros, Octavio Paz y Efraín Huerta, quienes además de ser considerados de los mayores poetas de la historia literaria mexicana, dedicaron textos críticos y poéticos a las obras de arte visual.

Octavio Paz, en el prólogo a *Los privilegios de la vista*, libro que conjunta todos sus escritos dedicados al arte nacional y extranjero, nos introduce personalmente en su interés por las artes. Muy temprano en este prólogo, dice Paz «A ejemplo y semejanza de estos poetas mexicanos [Tablada y los contemporáneos], durante muchos años he escrito sobre pintura y escultura. A diferencia de ellos, también, he escrito con frecuencia de las artes y los artistas de fuera.» (2014, p. 13). Y escribió toda su vida del arte que iba conociendo, con el paso del tiempo y en cada nuevo episodio de los viajes que dirigieron su vida. Así, en sus escritos, publicados originalmente en revistas como *Plural* y *Vuelta*, encontramos acercamientos al arte mexicano, latinoamericano, estadounidense y europeo de todas las épocas, pero principalmente «del arte de su tiempo», el arte moderno.

Nacido en 1914, su acercamiento a las artes ocurre de la mano de la arquitectura de inspiración francesa existente en su -entonces- pueblo de origen: Mixcoac. En iglesias, conventos y ruinas prehispánicas de ese pueblo y los que le rodeaban conocería también las primeras muestras del arte indígena, español y criollo. Ahí, además, recibiría otra enseñanza estética: la feria y los fuegos de artificio.

En 1930, se traslada al centro de la Ciudad de México para sus estudios en el Colegio de San Ildefonso. Este centro histórico se convierte en uno de sus primeros intereses estéticos verdaderos. «Palacios, iglesias, edificios públicos, conventos, mercados. En muy pocas ciudades del mundo pueden verse, en un espacio relativamente reducido, tantas obras de mérito» (Paz, 2014, p. 18). Es en el centro, más exactamente en la Casa de la Moneda, en donde admira por primera vez la escultura precolombina. «La admiré sin entenderla: no sabía que cada una de esas piedras era un prodigioso racimo de símbolos» (2014, p. 18), escultura y arte de la que se ocupará años más tarde hasta dominarla y plasmarla en varios artículos como

«El águila, el jaguar y la virgen». Fernando del Paso, evaluando el trabajo artístico de Paz en el artículo «Los privilegios de Octavio Paz», dice de aquel artículo «con la maestría de siempre, Paz comienza por ofrecernos un panorama de las civilizaciones prehispánicas mesoamericanas, que incluye la historia y el análisis de su forma de ser y de pensar, sus cosmogonías y cosmologías» (del Paso, 2003, p. 54).

Por otro lado, dentro del Colegio, tendrá una relación continua con el arte moderno. Más exactamente con las primeras obras de los muralistas mexicanos, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y principalmente Clemente Orozco. Intentando su comprensión día con día durante su formación en el colegio, Octavio Paz comienza su cuestionamiento a las obras pictóricas.

Más tarde, conocerá a otros pintores mexicanos que le mostraron el lado contrario a la pintura mural; obras que el joven Octavio Paz comparaba con las reproducciones de cuadros de Picasso, que apenas conocía en libros. Entre estos pintores se encontraban Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo y Juan Soriano.

Para 1937, Octavio Paz visita finalmente los museos de España, París y Nueva York. Aquí, en su libro, se detiene para cuestionarse si realmente observó esas obras modernas en aquella ocasión puesto que no es hasta años más tarde cuando dos «revelaciones» le hicieron comprender el arte moderno: la obra expuesta dentro del Pabellón Español en la Exposición Universal, en donde estaban Josep Lluís Sert, Miró y el Guernica de Picasso, que le produjo gran impresión. Y la segunda el cuadro *La ville entière* de Max Ernst. A su regreso a México, sus ideas políticas y estéticas habían cambiado: reprobaba la pintura de los muralistas,

quienes, en su opinión –además de sus ideas políticas contrarias-, se habían transformado en una nueva academia más intolerante que la anterior.

Sin embargo, del Paso dirá de esto «Paz no se limita, en *Los privilegios de la vista*, a denunciar [...] los errores políticos del muralismo mexicano [...] Se ocupa también del valor pictórico de la obra de cada uno de los tres grandes.» (del Paso, 2003, p. 53)

En 1943, Paz comienza a vivir en los Estados Unidos en donde será un visitante frecuente del Museo de Arte Moderno, del *Metropolitan*. Ahí, ante Picasso, Braque, Gris, Matisse, Klee, Chirico, entre otros, dice él: «poco a poco tiré por la ventana la mayoría de mis creencias y dogmas artísticos. Me di cuenta de que la modernidad no es la novedad y que, para ser realmente moderno, tenía que regresar al comienzo del comienzo.» (2014, p. 26).

Dos años después, llega a Francia en donde, de la mano de André Breton, se adhiere al surrealismo, y formará parte en reuniones con la presencia de Duchamp o John Cage, que terminarán de enseñarle «el arte no de pensar sino de ver, no de ver sino de respirar» (Paz, 2014, p. 28).

Hemos notado cómo, con el paso del tiempo y del estudio, Paz reflexiona sobre su pasado pero con el aprendizaje artístico que ha adquirido en su vida. No divide en fronteras. Entiende el arte de México como un capítulo del arte universal y se apasiona, también, por el arte europeo «es parte –y parte central- de mi herencia de hombre americano» (Paz, 2014, pp. 13-14).

Fernando del Paso adecuadamente dirá sobre este trabajo crítico en Paz, quien morirá el 19 de abril de 1998:

Creo que fue Max Ernst quien decía que su principal ocupación en la vida era la de ver. No fue ésta la principal ocupación de Octavio Paz, pero sí una de sus más caras preocupaciones. Dotado del privilegio de una privilegiada vista, cuando veía, veía mejor que muchos. Y, agraciado con el privilegio de la palabra poética por excelencia, lo que contaba, sobre lo que había visto, pocos lo podrán superar [...] Desde luego, críticos de arte con gran talento los ha habido siempre. Pero Paz prefirió hablar desde las orillas luminosas de la poesía. Mejor dicho, no podía hacerlo de otra manera. (Del Paso, 2003, p. 52)

La relación entre el arte y Efraín Huerta, por otro lado, no es menos fecunda pero sí más desconocida. Poeta nacido el 18 de junio de 1914 en Guanajuato, como Efrén Huerta. Llega durante su adolescencia, a los 16 años, a la Ciudad de México para estudiar en la Academia de San Carlos, pues según Rafael Vargas, en su artículo «El habla del alba» (2014, p. 9), tiene talento para el dibujo. Sin embargo, no encontrará cupo. Por tanto, decide inscribirse en la Escuela Nacional Preparatoria, en la que recibe la guía del grupo de Contemporáneos, y en donde conocerá a Rafael Solana, cuya amistad cambiará su rumbo. Lo hará también, según el mismo Vargas, Mireya Bravo quien siendo una buena lectora, recibe de Huerta los primeros poemas que éste hace para ella. Aunque ninguno de los dos significará el primer acercamiento que Huerta tiene a la poesía.

Su talento para el dibujo y el dominio del color se verán reflejados en dos caminos. Por un lado, en su poesía, llena de color, de tonos y figuras; tal como lo escribe su hijo David Huerta:

Con los años, los colores trágicos en la obra de Efraín Huerta fueron enriqueciéndose; por lo demás, en los libros de la primera época abundan los tonos fríos (blanco, plata, añil, azul); pero casi nunca los cálidos [...] La *paleta* de Efraín, pues, fue llenándose de tonos nuevos, inéditos: las pinceladas de los poemínimos se parecen a esos trazos de las tintas japonesas que apresan, con sabiduría y absoluta exactitud, una esencia, lo sustancial del gesto, de una frase, de un modo. [La solemnidad de juventud, con el tiempo] fue simplemente abriendo espacios a otras maneras de vocación artística de Efraín: los colores cálidos del amor sensual, las líneas agudas del dibujo humorístico [...] La riqueza de sugerencias

visuales en la poesía de Efraín Huerta es un filón vasto: un tema del que poco se ha ocupado la crítica, ciertamente (2015, pp. 20-21).

Por otro y paralelamente, en sus textos en prosa. En 1930 comienza a escribir artículos periodísticos, entre los que se encuentra una célebre sección de crítica al cine de su momento (que se llamó «Close-up de nuestro cine») y crítica de arte. En 1940, participa en la publicación de la mencionada revista *Taller*, en donde también escribirá crítica de arte y literaria. Sin embargo, sus textos prosísticos son muy poco conocidos. Él mismo, a los 64 años de edad, compila tres libros de trabajo en prosa: *Textos profanos* (1978) con ocho textos publicados entre 1966 y 1975, *Prólogos de Efraín Huerta* (1981) con 23 escritos, no todos prólogos en realidad, de entre 1956 y 1980, y *Aquellas conferencias, aquellas charlas* (1983), publicado de manera póstuma.

En 2014, Carlos Ulises Mata ha editado *El otro Efraín. Antología prosística de Efraín Huerta*. De éste, el mismo antologador, en el artículo «Efraín Huerta: antologar al antólogo», nos dice: «el resultado es sorprendente [...] por los escritos incluidos, cuya lectura nos descubre a un Efraín Huerta otro (periodista, lector, cronista urbano, poeta en prosa, crítico de cine y de artes, polemista)» (2014, p. 13). El libro incluye 176 escritos, de los cuales siete – agrupados en la sección «Párrafos sobre artistas»– tratarán su acercamiento crítico a las artes plásticas. A este libro, se sumaron más recientemente *Canción del alba* y *Efraín Huerta en El Gallo Ilustrado*, libros que también incluyen textos en prosa.

Todos estos trabajos, aún siendo mayormente desconocidos, le valieron el Premio Nacional de Periodismo, en 1978. Efraín Huerta muere en la Ciudad de México el 3 de febrero de 1982.

5. Guadalupe Amor, el arte y la subversión femenina

Guadalupe Teresa Amor Schmidlein nació en una familia acomodada y porfirista el 30 de mayo de 1917. Desde pequeña, según narra Elena Poniatowska en «Pita Amor en los brazos de Dios», era vanidosa y gritaba a todo el mundo buscando atención (p. 37), además tenía una mentalidad liberal que le causó más de una censura. Todo esto la convertiría en un *mito*.

Durante la revolución su familia debió abandonar la hacienda que tenía y trasladarse a la Ciudad de México. Ahí, comenzó el acercamiento que Guadalupe tendría con la literatura y las artes; las primeras a través de la gran biblioteca con la que contaba su padre y de las reuniones familiares que después de la cena se hacían para recitar versos poéticos, las segundas a través de las pinturas coloniales que se habían recuperado de la hacienda.

Cuando la familia comenzó a venir a menos, Carolina Amor, su hermana mayor, comenzó a trabajar en Bellas Artes junto a Carlos Chávez, y fundó con otra hermana, Inés, la Galería de Arte Mexicano en el sótano de su casa. De esta manera, Guadalupe pudo conocer y relacionarse con importantes pintores: Orozco, Rivera, Siquieros, Julio Castellanos, Juan Soriano, entre otros.

Sin embargo, a diferencia de los autores mencionados anteriormente, la principal relación que Pita Amor establece con las artes no es la de la crítica, sino la del modelaje, además de las fiestas y celebraciones a las que asistía con la comunidad intelectual. Esto le permitía tener un acercamiento importante y, quizá, más íntimo –en el sentido de la creación de las obras– con los pintores y escultores a los que más tarde se referirá en sus poemas. A Guadalupe la retrataron una gran cantidad de ocasiones. En su casa, narra Poniatowska:

los candelabros coloniales [...] alumbraban en la penumbra los grandes retratos de Pita: el de Roberto Montenegro, los dos o tres de Diego Rivera, el de Gustavo Montoya, el de Cordelia Urueta, el de Juan

Soriano, el atrevidísimo desnudo de Raúl Anguiano [...], el precioso dibujo a lápiz de Antonio Pelaez, el de Enrique Asúnsolo. (2017, p. 44)

A éstos hay que agregar los que menciona Beatriz Espejo en el artículo «Pita Amor atrapada en su casa»: en pintura los de Rodríguez Lozano y Cordelia Urueta, en fotografía Tufek Yazbek, Berenice Kolko, Ricardo Salazar y Daisy Asher, entre otros.

Pita Amor también incursionó en el cine y el teatro, pero pronto se retiraría de ese ámbito para dedicarse por completo a las letras, en las que recibió reconocimientos y homenajes, como el que le realizó Bellas Artes, cuando la gente aplaudió durante 18 minutos. Murió el lunes 8 de mayo del año 2000.

6. Las nuevas generaciones, un camino renovado en el diálogo literario con el arte

Mirando ya de cerca el nuevo siglo, los poetas José Emilio Pacheco, Francisco Hernández y Alberto Blanco mantienen viva la relación de los escritores mexicanos con el arte, pero establecen sus diferencias: dos de ellos han abandonado la crítica de arte como la conocimos en los autores anteriores (sólo Alberto Blanco la mantiene) y se han concentrado en una producción poética efrástica que, sin embargo, muestra una relación con las artes crítica y arraigada muy profundamente.

6.1. El otro placer de José Emilio

José Emilio Pacheco Berny forma parte de aquellos poetas que Octavio Paz llamó jóvenes. Nace en la Ciudad de México el 30 de junio de 1939 y se inicia en la literatura con la dirección

de José Enrique Moreno de Tagle, mientras estudiaba la preparatoria en el Centro Universitario México.

Para dedicarse a la literatura por completo, deja la carrera de Derecho. Comienza a recibir trabajos de editor y coordinador en publicaciones como *Estación, Revista de la Universidad, Revista Mexicana de Literatura, Periódico de Poesía*, entre otras, y de los suplementos «México en la cultura», publicación que desapareció con el despido del entonces director Fernando Benítez y la renuncia, ante este hecho, de todo el quipo, y «La cultura en México» que se publicó como evolución de la primera dentro de las páginas de la revista *Siempre!* En estas dos publicaciones José Emilio tiene de acompañante a Vicente Rojo, quien asumía el puesto de director artístico, quizá una de sus más importantes influencias en lo que a pintura se refiere; Pacheco escribiría años después, en el artículo «Carlos Fuentes hace medio siglo»: «Ante la furia y la desolación de sus consumidores habituales, las páginas en color que antes habían ocupado muchachas en bikini, la mayor audacia erótica de entonces, se destinaron a presentar la nueva pintura, sobre todo la abstracta» (2012). En *Proceso*, por otro lado, mantuvo por casi tres décadas la columna «Inventarios».

En la década de los cincuenta comienza a impartir talleres de literatura en la Casa del Lago, donde formaría parte del grupo *Poesía en Voz Alta*. A esta generación también se le conocerá como «de la Casa del lago» o «de Medio siglo».

De Pacheco no encontramos crítica de arte visual como tal. Su acercamiento lo vemos, más bien, en los poemas que tratan el tema como «Venus Anadiomena, por Ingres» o que mencionan ciertos artistas, ciertas formas de pintar, como «La diosa blanca». Sin embargo, a través de sus artículos publicados en los medios antes mencionados podemos tener gran

noción de cómo era su relación con el arte en general, partiendo de la poesía. Sara Sefchovich recupera muchas de estas opiniones en su artículo «José Emilio Pacheco, crítico». Escribe que en la crítica literaria de Pacheco, por ejemplo, «No hay normas obligatorias, ni valores o estéticas absolutas, ni siquiera palabras absolutas: todo cambia, hasta la crítica, hasta la posteridad» (p. 59)

Pero no es tan sencillo. Son importantes las palabras que al instante recupera Sefchovich: «la única manera de hacerle preguntas a un autor es leyéndolo [...] la crítica requiere trabajo arduo y mucha lectura» (pp. 58-59), pues nos conducen por un camino que podría explicarnos también la formulación de sus poemas efrásticos. ¿Cómo mantener un diálogo con el cuadro si no observándolo? Pero, además, ¿cómo mantener un diálogo que sea realmente adecuado sin conocer lo que existe alrededor de él y lo que hay en él de este alrededor?

Para Pacheco el arte y la poesía exigen una vista moral. Sefchovich lo cita: «el disfrute de la pintura y la poesía exige una moral [...] Imposible concentrarse en los versos si había tanta gente sin suerte» (p. 62). Pero no es lo único que le interesa. Una de sus principales preocupaciones, quizá la mayor, es el tiempo. Tanto María Andrea Giovine como Francisco Basallote encontraron en sus artículos la escritura de poemas sobre arte como una continuación de esa preocupación. La primera, al hablar de los poemas Venus Anadiomena, por Ingres y Tulum, dice «El poema efrástico se presta de manera especial para hablar sobre el tiempo, sobre la fugacidad y la trascendencia» (2012). Basallote en el mismo sentido escribirá «en su poema Venus Anadiomena, por Ingres [Pacheco] dirá: «En el cuadro rehecho sin sosiego/ tu carne perdurable es joven siempre./ El mar se hiende atónito y observa/ otra vez el milagro». El tiempo detenido en el cuadro.» (2014).

Antologador, editor, crítico, y sobre todo autor, José Emilio Pacheco muere el 26 de enero de 2014.

6.2. El arte y los demonios de Francisco Hernández

Francisco Hernández Pérez nace en Veracruz el 20 de junio de 1946. A los veinte años se traslada a la Ciudad de México para estudiar Ingeniería, que abandona para entrar, más tarde, a Publicidad, actividad a la que se dedicó por más de treinta años, y que le permitió descubrir que mediante la creación se puede ganar dinero.

Su poesía explora una amplia cantidad de temas: va desde la enfermedad, la tradición del verso veracruzano (crea su heterónimo, Mardonio Sinta, con este objetivo), el amor y la soledad. El retrato ha sido, también, otra pieza fundamental en su obra y a través de él se acerca al arte, como lo muestran los libros *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* publicado en 1988, su nuevo libro *Odioso caballo*, y *Población de la máscara*, de 2010, en el que, mediante una máscara, asume la posición de diversos pintores, y que incluye el poema que analizaremos. El arte ha sido el objeto de creación no sólo en los libros mencionados; Hernández se expresa del arte en otros títulos puesto que, como le cita Berenize Galicia Isasmendi, en su ensayo «La intensidad de resplandores abismales. El pintor Arturo Rivera y el poeta Francisco Hernández»: «yo creo que la poesía hace el mundo más soportable y la poesía que hay dentro de la música, de la pintura, dentro de la danza, el teatro, del cine, lo hacen más soportable» (2011, p. 270)

De este poeta, dice Héctor Iván González, en su artículo Francisco Hernández en Café Muller

No es casualidad que [...] actualmente sea uno de los poetas más leídos por los jóvenes poetas o por lectores que están ávidos de encontrar una voz fresca, en constante transmutación y que explore el arte con la misma fruición de quien se inicia en estas derivas. Es por esto que la mención de músicos, pintores, poetas, inventores y extraordinarios coreógrafos confluyan en [sus] páginas (2016).

Él mismo dice, en entrevista para la Universidad Autónoma Metropolitana, «no va a volver a llegar enamorarme (sic) para escribir un libro. Eso ya no me preocupa. Ahora puedo ver un libro de fotos de algún fotógrafo notable [o visitar una exposición] y me va a provocar seguramente el deseo de escribir» (Hernández, F., entrevista, 2017, julio 3). Entonces, el arte es para Hernández una renovación de sus temas, pero además una inspiración para nuevos poemas. Así lo observamos, al notar que en sus escritos más recientes las obras de arte visual se presentan cada vez más a menudo.

Francisco Hernández es un poeta que se ha alejado de la crítica en el sentido de Tablada, los Contemporáneos u Octavio Paz. No encontramos de él páginas críticas en prosa sobre literatura y menos todavía sobre artes. Su obra efrástica nos muestra una relación con éstas que sólo sabríamos que está ahí porque la leemos.

6.3. Blanco y la voz de la mirada

Para Alberto Blanco la música, las artes visuales y la poesía no están separadas. Dice, en una entrevista con Kimberly A. Eherenman: «La poesía no la puedes definir, pero justamente porque no la puedes definir he inventado esta definición que dice: "la poesía: mitad imagen, mitad música, mitad poesía"» (1998). Así entiende, no sólo su poesía, sino todo el lenguaje. Nacido en la Ciudad de México de 1951, estudia Química en la UIA y, más tarde, Filosofía en la UNAM. Ingresa a la maestría en Estudios Orientales, en el área de China, del Colegio de México.

Por otro lado, no menos importante y que nos interesa particularmente, su temprano gusto por el dibujo le lleva a ganar el Concurso Prismacolor durante la primaria. En la Presentación a *Las voces del ver* (1997), Blanco indica que además de su gusto infantil por el dibujo, visitó por ese entonces galerías y museos de la mano de su abuela Mercedes y, al mismo tiempo, observó cómo su padre, químico metalurgista, trabajaba en una fábrica de pinturas donde conoció la producción de pinturas y pigmentos. «Así, pues, de esta manera, tanto el lado técnico –constructivo– como el lado artístico –expresivo– de la pintura estuvieron muy pronto a mi alcance» (1997, p. 13). Más tarde, durante su adolescencia, comienza su interés «de lleno» por la historia del arte, que continuaría tanto en la práctica (estudiará grabado en el Molino de Santo Domingo entre 1974 y 1976, en donde además coincidirá con diferentes artistas que marcan su camino de creación poética) como en la teoría y en la creación poética.

Además de ser un activo artista visual, creador de portadas, ilustrador de libros de otros autores, y con tres libros de artista publicados, Alberto Blanco cultiva la poesía, el ensayo y la traducción, con los que ha publicado más de treinta libros, de los cuales varios han reflejado también este gusto por las artes, a través de la poesía algunos, como en *La parábola de Cromos* que incluye más de cien poemas relacionados con pintores occidentales, y otros mediante la opinión sobre el arte y sus obras. Entre estos últimos, encontramos el volumen *Las voces del ver*, de 1997, que reúne ensayos sobre obras gráficas publicados en catálogos y revistas entre 1989 y 1996, y que dio paso a una serie de televisión, producida por Canal 22.

Más tarde, en 2012, se hace otra reunión de ensayos en el libro *El eco de las formas*, que incluye textos sobre Remedios Varo, Edward James, José Luis Cuevas, entre otros. Junto con libros completos sobre el arte de Rodolfo Nieto, Toledo y Vicente Rojo (quien además, en

un acto recíproco, ha hecho portadas para sus libros), entre otros, estas producciones son sólo el otro aspecto que muestra del interés que Blanco tiene por las artes visuales. En el Recuento biográfico que muestra su página de internet, podemos leer «Insiste en decir que lleva una vida trabajando sólo en tres libros: uno de poemas, uno de ensayos sobre artes visuales, y una poética».

Aunque no haya escrito sobre ellas, el autor no muestra una distancia con las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo (instalaciones, apropiaciones, *performance*, etc.), no por «una falta de apreciación de estos nuevos caminos del arte, propios de nuestro tiempo; al contrario, es el reconocimiento de que se trata de nuevas formas y que, como tales, demandan, por fuerza, de una forma distinta de aproximarse a ellas con las palabras» (Blanco, 2012, sin p.).

Alberto Blanco no se define a sí mismo como crítico, prefiere ser llamado devoto de las artes visuales: «Sólo soy un poeta que a lo largo de toda su vida ha manifestado su amor por la imagen, en la teoría y en la práctica. Un amante apasionado de la pintura, el dibujo, el *collage*, la fotografía, la escultura y las artes gráficas.» (Blanco, 2012, sin p.).

7. El arte y la poesía en México, una conclusión

Hemos advertido que la relación entre poesía y pintura en México es bastante compleja. Diversos factores confluyen para que esta relación siga creciendo y se extienda. Notamos, primordialmente, la transmisión del tema artístico, en la crítica, el comentario y la écfrasis —es decir, la intertextualidad—, a través de las generaciones. Un legado o una enseñanza que ha continuado con cada poeta más joven que el anterior.

Otro factor importante es la, cada vez mayor, relación que existiera entre poetas y pintores. Desde José Juan Tablada y su amistad con Julio Ruelas, pasando por Octavio Paz, ampliamente relacionado con los grupos artísticos nacionales e internacionales, o Guadalupe Amor, cuyas amistades le pintaron un sin número de retratos, y hasta la amistad recíproca de Alberto Blanco con Vicente Rojo, los poetas y pintores han mantenido una fecunda relación que deriva, no sólo en poemas y textos críticos, sino en obras visuales que son, por sí mismas, otro tipo de poemas.

No podemos dejar de notar que, después de Octavio Paz, salvo por el caso de Alberto Blanco, la forma en que se han manifestado del arte los poetas mencionados ha ido abandonando la crítica para aumentar más la producción poética. Poco menos de la mitad de estos escritores no ha incursionado en la crítica de arte prosística, como lo creíamos en un comienzo, pero todos lo han hecho a la manera que al comienzo recuperamos de Baudelaire: la observación del arte a través de la poesía.

CAPÍTULO III

La pintura visible en la écfrasis mexicana de los siglos XX y XXI

Empleando los fundamentos teóricos abarcados en el primer capítulo y sabiendo que, dada la trayectoria en relación con las artes revisada en el segundo capítulo, los poetas tienen un conocimiento notable de las artes visuales, en esta investigación propondremos un análisis de las obras poéticas que, en primer momento y con base en los indicios textuales, nos permita identificar el artista o la obra referida. Una vez conocida esta obra se realizará de ella un análisis iconográfico enfocado a la descripción poética, ya que es importante apearse a la selección, jerarquización y organización hecha por el poeta de la que habla Pimentel (opinión recuperada también en el primer capítulo), seguido de un análisis iconológico extendido. Con estos análisis identificaremos los elementos de significación y sentido mientras distinguimos si cuentan con un carácter sígnico o simbólico y cómo debe ser leído este carácter.

Esta identificación, además, nos permitirá sugerir una interpretación global del ejercicio efrástico o intertextual en los poemas, a través de la decodificación hermenéutica de los iconotextos¹⁴, realizada mediante una observación crítica de sus relaciones intertextuales y del análisis de los grados de práctica efrástica en que se presentan los diversos poemas, según la teoría de Robillard.

Finalmente, la interpretación sugerida para cada poema se convertirá en un desenlace de la representación comenzada por los diversos autores. Es decir, dará fin al proceso de

¹⁴ Hemos apuntado anteriormente que en uno de los casos no será pertinente el empleo del iconotexto. Es el caso del poema *Me he pintado*, de Guadalupe Amor. Así, su análisis recuperará en mayor medida una revisión iconológica.

recontextualización de sentido que plantean la écfrasis y la intertextualidad, dando lugar a la valoración de éstas como procedimientos para el estudio de la poesía.

Revisaremos en este capítulo los poemas *Linda maestra*, de José Juan Tablada; *Semana holandesa*, de Carlos Pellicer; *Cézanne*, de Xavier Villaurrutia; *La vista, el tacto*, de Octavio Paz; *Un cuaderno de dibujo de Nunik Sauret*, de Efraín Huerta; *Me he pintado*, de Guadalupe Amor; *Juan Soriano en 1941: Naturaleza muerta con vaso y calavera*, de José Emilio Pacheco; *Tamara de Lempicka y Katsushika Hokusai*, de Francisco Hernández; y *Una guerra de romanos*, de Alberto Blanco. Estos últimos tres con el fin de que exhiban el estado de la producción efrástica en las generaciones que continúan escribiendo en los comienzos del siglo XXI, que, sin embargo, no pierden el vínculo con las generaciones precedentes al mostrar su interés en mantener viva una fuerte relación con las artes visuales.

1. *Linda Maestra*, de José Juan Tablada

«Linda Maestra (Aguafuerte de Goya)» es un soneto publicado en *Al sol y bajo la luna*, de 1918, que describe al *Capricho* 68 [Imagen 1] del pintor Francisco de Goya (1746-1828), de lo que no nos queda ninguna duda gracias a los paratextos empleados. Como se ha dicho al comienzo del trabajo, éstos invitan al lector a comparar el texto escrito con su equivalente visual y, gracias a ellos, se trata de una écfrasis atributiva, con el grado de comunicatividad más alto.

Los caprichos son una serie de ochenta y cuatro grabados en aguafuerte y aguatinta que el pintor español realizó entre 1797 y 1799, luego de una temporada de dificultades médicas y durante los primeros momentos de su sordera. En estos grabados, Goya, influido por los

ideales de la Ilustración, hace una crítica a la sociedad a través de escenas satíricas con elementos fantásticos y personajes míticos cuya aparición resulta simbólica o alegórica.

De entre ellos, el número 68, titulado *Linda maestra!* retrata a una anciana mujer que vuela sobre una escoba, con las piernas encogidas, acompañada de otra más joven cuyas piernas se encuentran más abiertas y estiradas. El vuelo de las mujeres es acompañado por un búho, también volando. Tomando en cuenta otros *Caprichos*, como el 60, el 62 y el 64, por mencionar algunos; así como el elemento iconográfico de la escoba acompañando a la anciana, sabemos que ésta es una bruja y que el papel de la joven mujer difiere en las interpretaciones.

Partiendo de dicha intención moral, sabemos que la bruja se muestra como un símbolo de «la antítesis de la imagen idealizada de la mujer» (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 204). Esto se relaciona, desde luego, con la noción histórica de bruja. En el estudio de las supersticiones en la Edad Media, *La bruja*, realizado por Jules Michelet, éste la describe como una figura evolucionada de la antigua sibila griega. La mujer de la alta Edad Media – entendiéndola su vida hallada en medio de condiciones de vida susceptibles a la violencia, a la pobreza y la mala alimentación, a las vejaciones de parte de sus gobernantes, etc.–, con una religión distanciada de los problemas de la gente, evoca creencias paganas que se han transmitido de generación en generación y que le alivian tanto a ella, como a su pareja (2014, pp 65-81). Pronto será cercana y propiciadora de los movimientos heréticos de la plena Edad Media.

Según Silvia Federici en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación*, los herejes buscaban una sociedad donde se reinterpretaba la tradición religiosa, ya que

consideraban que, debido a la codicia y corrupción del clero, Dios ya no hablaba a través de él; al mismo tiempo, se mostraban como un movimiento que levantaba la voz por las demandas populares y la justicia social, y por esto representaron una verdadera oposición a la iglesia católica, que los persiguió y sometió al castigo de la Santa Inquisición (2010, pp.54-57).

Las condiciones para la vida en los estratos inferiores de la sociedad medieval eran muy difíciles. Por tanto, el número de hijos representaba una situación importante para tener en cuenta. Pronto, las mujeres cercanas al movimiento herético adoptaron códigos sexuales y reproductivos en los que se registran los primeros controles de natalidad. Así, comenzaron a ser relacionadas con «crímenes» reproductivos como sodomía, infanticidio y aborto. Más tarde se les acusaría también de rituales orgiásticos y vuelos nocturnos. Resulta revelador que, al mismo tiempo, los movimientos heréticos mantenían una posición social elevada para las mujeres, ya que podían predicar, bautizar y ser ordenadas sacerdotas (Federici, 2010, pp. 61-67).

Hacia el siglo XVIII, en el contexto que rodeaba a *Los Caprichos*, la caza de brujas fue eliminada. Los intelectuales comenzaron a investigar y escribir sobre esta caza considerándola como producto de la superstición medieval (Federici, 2010, p. 284). Sin embargo, el espectro de la bruja aún perseguía la imaginación de la sociedad, como notamos con el símbolo de la bruja que Goya emplea a través su representación fantástica y que Tablada refleja en el poema que se trabajará a continuación.

Linda Maestra
(*Agua fuerte de Goya*)

Sobre los *grises ampos del cielo*,
tras *de* la harpía que se la roba,
vuela a horcajadas *sobre* una escoba
la bruja núbil, blanca y sin velo.

Dejó la virgen la tibia alcoba;
y en las angustias del raudo vuelo,
las blancas manos hunde en el pelo
de la meguera que se corcova.

Crispa la vieja sus secas ancas,
luce la joven sus carnes blancas,
sus gruesos muslos, su seno en flor,

¡mientras arriba revuela un búho
y las dos brujas cantan a dúo
las letanías del Tentador!

En el primer verso, Tablada nos arroja una descripción del cielo de Goya: a través del contraste entre ampo y gris, nos habla de una blancura que va oscureciendo. El color blanco vuelve continuamente durante el poema pero ya no para referirse al cielo, sino que en adelante se usará para referirse a la joven: «núbil, blanca y sin velo», blancas manos», «carnes blancas». Vuela por el poema como la joven por el cuadro. En los dos siguientes versos se nos adentra en la narración de la imagen visual: una anciana arpía, volando sobre una escoba, que durante la escena se roba a la joven. La imagen empleada en la mujer que recorre un cielo que cambia de coloración se muestra, entonces, como una alegoría del destino oscuro al que está siendo llevada esta mujer. Pero, por otro lado, la insistencia que hace Tablada en el color blanco llama nuestra atención para dirigirnos hacia su uso simbólico: «el color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición [...] Es el color del pasaje por el cual se

operan las mutaciones del ser» (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 189). Así, coincide con el tratamiento alegórico dado al cielo en el cambio de situación de la joven: mujer robada que será transformada en bruja.

La segunda estrofa continúa la narración y muestra a una joven asustada. Robada de la seguridad de su casa; ahora se encuentra aprendiendo a volar en la escoba con destino, seguramente, a algún aquelarre¹⁵, en el que concluirán la conversión. Por eso es tratada ya como tal desde el cuarto verso. Se encuentra tan asustada que debe sujetarse del pelo de la anciana; es la primera vez que experimenta el vuelo.

Sin embargo, si estábamos ante la seguridad de que la anciana se está robando a la joven y que ésta teme, la tercera estrofa nos desconcierta. La joven abre las piernas, muestra sus «*gruesos muslos, su seno en flor*», una actitud que alguien asustado no tendría normalmente. Comenzamos a entender, entonces, que la joven ahora disfruta del vuelo y agarrarse del cabello de la anciana no es sino un impulso del éxtasis.

Ante el desconcierto de este punto, la revisión de los versos anteriores nos permiten vislumbrar un nuevo significado del poema y del cuadro: ¿por qué el disfrute de algo que en principio parecía terrible? Dos elementos del poema, al cambiar su significado literal por uno simbólico o alegórico, nos lo aclaran.

¹⁵ La concepción histórica dista de la concepción legendaria literaria. Para Michelet, los aquelarres designan cosas distintas según la época. Van desde rituales religiosos de sacrificio y danzas paganas de adoración a la luna, antes del 1300, hasta la misa negra del siglo XIV y posterior, que representaba no sólo la inversión del oficio católico (negación de Jesús, redención de Eva, mujer como sacerdote), sino la pérdida del respeto a esa iglesia y el fondo de la desesperación medieval. Michelet apunta tres momentos de ese ritual: el banquete y la danza; la ofrenda o sacrificio, que variaba según el lugar (trigo, pájaros liberados o bestias negras); y la conclusión con la decapitación de un sapo que tomaba el lugar de la hostia cristiana. Al estar en un contexto rural y de prohibición carnal, se prestaba a ser el espacio idóneo para la atracción sexual, muchas veces incestuosa. Esta celebración significaba, al mismo tiempo, la preparación de la bruja del futuro (2014, pp. 141-155).

El primero de ellos es la escoba sobre la que vuelan ambas brujas. Llama la atención cuando, al cotejar la imagen de la bruja con otras obras del pintor que muestran el mismo tema (Vuelo de brujas de 1797, *Caprichos* 64 ó 66), notamos que tales seres no precisan de una escoba para volar sino que lo hacen por sí mismas, con alas o sin ellas. Por tanto, su presencia sugiere otra lectura: se convierte en un símbolo fálico (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 462) sobre el que se está a horcajadas, esto es, con las piernas abiertas.

El segundo es la alcoba, apuntada en el primer verso de la segunda estrofa, que adquiere un sentido alegórico de lo que en realidad está sucediendo: la guía de la anciana en el abandono de la virginidad de la joven.

Como quien se aproxima al grabado por primera vez, hemos sido engañados por los primeros versos y ahora, casi al final del poema, descubrimos su verdadera intención. El texto y el intertexto, como indica Riffaterre, son variantes de la misma estructura semiótica.

No nos quedará duda cuando, en la última estrofa, acompañadas de un búho, símbolo de la oscuridad negativa (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 204) que ya ha dominado el cielo¹⁶, encontramos a las dos mujeres cantando -con una alegría enfatizada a través de los signos de admiración, cabe apuntar- letanías a la tentación. Como en el grabado, el título del poema ha adquirido sentido después de la revisión detallada y crítica de sus elementos. La bruja anciana es maestra de la joven bruja; la dirige por vez primera en los oficios eróticos. El símbolo del blanco adquiere aquí una segunda intención empleada por Tablada, la del abandono de la

¹⁶ La mutación alegórica del color blanco a tonos oscuros con un sentido erótico, presentes en este caso en el cielo y en el cuerpo de la mujer, ya había sido utilizada por José Juan Tablada en *Misa Negra*, por ejemplo, cuando Tablada le pide a su amada: “*Y allá en el lecho do reposa / tu cuerpo blanco, [...] / Toma el aspecto triste y frío / de la enlutada religiosa / y con el traje más sombrío / viste tu carne voluptuosa.*” (Tablada, 2007, p. 61). O en el color negro del cielo y la misa, expresados en el segundo y último versos, respectivamente.

condición virginal; al mismo tiempo, el símbolo de la bruja se activa al relacionarse con su concepción histórica y abandonar la figura fantástica.

Esta doble orientación en el tema del grabado también es ofrecida por J. M. Matilla en la reseña que de él se encuentra en la página del Museo del Prado: «Goya al conocer bien los aspectos de la brujería, captaría el momento en el que una vieja bruja inicia a una joven en estas prácticas [...]. Sin embargo, esta imagen puede tener otra lectura y es la iniciación sexual de la alcahueta a la joven prostituta haciendo más incisiva la expresión del pintor: ¡Linda maestra!» (2008, pp. 170-171, no.21, recuperada de la página del Museo del Prado).

El análisis anterior se realizó a través de anomalías (usando el término de Riffaterre) que aparecen a la hora de enfrentar el poema intertextual con su referente textual y que son aquellas con un tinte erótico: la alegoría de la virgen dejando la alcoba, el término *mequera*¹⁷ y la presencia, en melodía, del Tentador, puesto que se trata de exotextos¹⁸. Las lecturas que, a partir de estas anomalías, se proponen como interpretantes (además del poema *Misa Negra*, como se apuntó en la nota al pie), no son otras que los comentarios, explicaciones o anotaciones que se encontraban en los primeros cuadernos publicados de los *Caprichos*.

De estas anotaciones hay una cantidad considerable. Sin embargo, las más conocidas son tres: el manuscrito del Prado, el que perteneció al dramaturgo Adelardo López de Ayala y Herrera y el que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Nos interesan las tres en tanto que Tablada juega, como el cuadro, con los significados que todas ellas exponen.

¹⁷ Megera es una de las tres *erínias* de la mitología griega. En palabras de Pierre Grimal, “su misión esencial es la venganza del crimen. De modo especial castigan las faltas contra la familia” (1989, p. 170). Ángel María Garibay apunta que Erinis significa “odiosas, aborrecibles, disgustadas” (2017, p. 145). Megera es empleada como sinónimo de bruja, seguramente, por su relación con la oscuridad.

¹⁸ Recordamos, como apuntamos en el capítulo primero, que el exotexto es el agregado textual que rodea a un intertexto para formar un nuevo texto.

La anotación del Prado dice:

La escoba es uno de los utensilios mas necesarios a las brujas: porq.^e ademas de ser ellas grandes barrenderas (como consta p.^las istorias) tal bez conbierten la escoba en mula de pasa y van con ella q.^e el Diablo no las alcanzara.

La de la Biblioteca Nacional indica:

Las viejas quitan la escoba de las manos á las que tienen buenos vigotes; las dan lecciones de volar por el mundo; metiéndolas por primera vez, aunque sea un palo de escoba entre las piernas.

Y la de Ayala:

La escoba suele servir á algunas de mula de paso: enseña á las mozas á volar por el mundo.

El comentario que se encuentra en el Prado y el de Ayala hablan del significado evidente de la pieza. Una explicación de las brujas volando y de cómo la mayor enseña a la más joven; el mismo que creemos leer en el primer acercamiento al poema. Es importante recordar la intención moral que Goya mostraba a través de sus *Caprichos*, así se vale en este caso del símbolo de la bruja, que representa «la antítesis de la imagen idealizada de la mujer» (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 204) para realizar su crítica.

Sin embargo, no debemos dejar del lado el segundo sentido que ha propuesto Tablada y que se encuentra también en el comentario ofrecido en la Biblioteca Nacional, no sólo en la alusión erótica, hecha a través de la indicación ambigua «*metiéndolas por primera vez, aunque sea un palo de escoba entre las piernas.*», como lo hace el poeta mediante la alegoría de la alcoba; sino también mediante la expresión «*quitar de las manos*» comparable con el «*robo de la joven*» que se menciona en el poema, así como la expresión «*buenos vigotes (sic)*» cuyo significado se refiere a lo mismo que el poema apunta en «*luce la joven sus carnes blancas, /*

sus gruesos muslos, su seno en flor»; la belleza de la bruja joven. Puntos de vista que no son mencionados en las otras anotaciones.

Notamos, entonces, que la intención de José Juan Tablada fue la de representar a través de la écfrasis los dos sentidos con los que cuenta la obra visual: el literal, que incluye una denuncia del tipo moral hacia las mujeres que no actúan como se espera de ellas, y el simbólico-alegórico, que nos muestra el inicio en la vida sexual de una joven. Ambos sentidos se encuentran tan enlazados en los trazos del grabado, como en los versos del poema.

2. *Semana Holandesa*, de Carlos Pellicer

Como ya se ha apuntado, Carlos Pellicer viaja hacia 1925 a Europa, en donde tiene oportunidad de visitar Países Bajos. Partiendo de esta visita, escribe el poema «Semana Holandesa», publicado en *Hora y 20* de 1927. Poema compuesto por siete apartados que corresponden cada uno a diferentes días de la semana. Con esto encontramos en él una especie de «diario poema» que registra sus actividades y sus pensamientos. Por eso, sólo nos concentraremos en dos apartados, «Martes-Rembrandt» y «Viernes», que expresan una relación con visita a museos y observación de pinturas, ya que los demás días refieren otro tipo de actividades. Veremos que ambos fragmentos hacen tangible lo que Joseph Frank indicaba como la autosuficiencia del texto: el poema será por sí mismo tiempo y espacio; no sólo el espacio y el tiempo que se encuentran abstractamente en forma de poema sino que el tema mismo del poema es éste, a través de la pintura.

«Martes-Rembrandt» es un fragmento escrito en ocho versos libres, en el que Pellicer se refiere principalmente al cuadro, *La compañía militar del capitán Frans Banninck Cocq* y

el teniente Willem van Ruytenburgh, mejor conocido como *Ronda de noche*, realizado en 1642 [Imagen 2] por uno de los pintores holandeses más célebres de la historia del arte: Rembrandt van Rijn (1606-1669). Se trata de un cuadro en el que, además del capitán y el teniente mencionados en el título de la obra (que aparecen al centro de la misma) se ve a una compañía militar de guardia formada por varios hombres, acompañados por un perro y una niña iluminada que contrasta con el ambiente en total oscuridad.

MARTES-REMBRANDT

El capitán Frans Banning Cock

sale con su Cuerpo de Guardia.

El pintor, al encender su pipa,

alza los ojos y los ve y entra en batalla

y vence y suelta su risa magnífica.

Es la hora cero.

Circulan los idiomas

y se van por las bocas del museo.

Aunque no se mencione el título del cuadro, se trata de una écfrasis alusiva a través del paratexto, que nos da el nombre del autor, y de la mención del capitán, lo que hace muy fácil la identificación de la primera obra. Sin embargo, también se trata de una écfrasis asociativa: Estamos ante una narración hecha a través de la animación de las figuras del cuadro, tal como lo indicaba Hefferman, pero no se trata de una narración sobre lo que ocurre en el cuadro, sino fuera de él. Pellicer sólo usa el cuadro como excusa para referirse a la victoria de Rembrandt al tiempo, al espacio y a la técnica pictórica.

No una descripción del cuadro sino de los momentos previos a que éste se pintara, retomando sólo la impresión bélica que sus armas producen, para proponer su narración: A la

salida de la guardia armada dirigida por el capitán, el pintor ya les espera con pinceles, otro tipo de arma. Rembrandt vence, dirá el poeta convertido en crítico de arte, en un cuadro majestuoso. Pero vence también al capitán y toda su ronda, e incluso a su tiempo, porque ha permanecido, a través de su pintura, hasta que el poeta lo ha visto. Y ante estas victorias ríe.

Una risa, en la que nos fijamos porque nos ha parecido una incoherencia en el poema, que no es otra cosa que un exotexto, y que bien podría resultar un intertexto con otro origen y otro contexto; es decir, otro cuadro (muy seguramente alguno de los múltiples autorretratos en los que se ve al pintor reír). Se trata, entonces, de una segunda écfrasis alusiva, aún más imprecisa que la primera dada la cantidad de autorretratos que expresan el tema.

Este quinto verso, por tanto, comienza a insinuarnos una distancia con el espacio de la narración propuesta para regresarnos al espacio en el que observa el poeta: el museo. Un lugar en el que las obras que han vencido al tiempo se quedan, y en el que uno pasa de un cuadro al siguiente, como en el poema se pasa de la representación del capitán Cocq a la de la representación de la risa en un autorretrato desconocido.

Pronto, la descripción se rompe por completo para alejarse de cualquier pintura. Como la narración del cuadro se quiebra en el interior del poeta que ha vuelto al museo súbitamente, el poema también nos lleva de esta narración situada varios siglos antes a la realidad narrada de un museo.

Así, la hora cero mencionada en el sexto verso es, por un lado, una continuación del quinto, ya que la risa del artista marca la hora cero, el comienzo, de la batalla contra el tiempo antes mencionada; pero por otro, indica también el comienzo de otra batalla: la que libran, ahora, el artista del cuadro contra los ojos y versos del poeta. Más aún: la batalla que libra el

cuadro, idioma universal que ya ha ganado al tiempo, contra el espacio: una vez más el cuadro vence al viajar en boca de los visitantes, hablantes de diferentes idiomas, que caminan por las salas para luego salir del museo y llevar a Rembrandt hasta lugares insospechados; o en letras de un poeta mexicano que pasará a la posteridad.

VIERNES

Querido Jan Vermeer:

los muebles están buenos y te saludan.

El piso brilla aún y las cortinas discretas

oyen y no entienden, pero dudan...

Ella está en la ventana a la hora de siempre.

Tu azul es un secreto que mis placeres juran.

Se conversa y trabaja en proporciones íntimas.

La porcelana, cuando vengas,

estará mejor cocida.

Los colores están buenos,

crecen y brillan.

Adiós. (Voy a abrir la ventana

para que tu recuerdo tenga brisas.)

En «Viernes», el fragmento que viene unos días después en el poema, nos enteramos del pintor referido gracias al primer verso: Johannes Vermeer, nacido en Delft, en 1632 y fallecido en 1675), que es una dedicatoria en tono familiar y que nos introduce a uno de los temas favoritos de Vermeer: la carta. De modo que es natural pensar que ésta es una éfrasis tradicional y nos conduce a los cuadros que presentan el tema: *Mujer de azul leyendo una*

carta (1663-1664) [Imagen 3] o *La carta de amor* (1669-1670) [Imagen 4], que se encuentran actualmente en el Rijksmuseum de Ámsterdam¹⁹.

Sin embargo, al compararlos con el texto nos encontramos que ninguno cumple, en un solo cuadro, todos los temas que Pellicer menciona²⁰. Entonces nos percatamos que, una vez más, Pellicer retoma la estructura del museo para hacer diferentes écfrasis en un mismo poema. Comienza basándose en el tema de un cuadro (el cual no describirá) para narrar una ficción, que como su autor en una sala del museo, avanzará a su vez por motivos pertenecientes a diferentes cuadros. Es decir, habrá una estructuración análoga, tomando el término de Robillard, con el primero de los cuadros a tratar.

Posiblemente, el orden en el que son mencionados corresponde a la disposición en la que se encontraban cuando Pellicer los vio en el Rijksmuseum. Además de los cuadros ya mencionados, ahí se encuentran *La callejuela* (1657-1658) [Imagen 5] y *La lechera* (1658-1660) [Imagen 6]. Basaremos este análisis en las categorías de selectividad y dialogicidad, de Robillard.

La comparación nos permite ver que en tres de ellos se presentan los muebles mencionados en el segundo verso del poema (el único que carece de ellos es *La callejuela*).

Pero el «piso brillante», del tercer verso, sólo aparece en *La carta de amor* y ahí mismo

¹⁹ Quizá el cuadro más famoso del pintor sobre el tema de la carta es *Muchacha leyendo una carta* de 1667, pero no será considerado puesto que actualmente se encuentra en Dresde, dentro de la Gemäldegalerie Alte Meister. Aún así, asumimos que pudo verlo durante la misma visita a Europa y por lo tanto resultaría una influencia.

²⁰ Curiosamente, el cuadro *Dama que escribe una carta y su sirvienta* (1667) muestra todos los elementos descritos por el poeta: muebles, piso brillante, cortinas, una mujer mirando a la ventana, sosteniendo una prenda azul, y otra mujer escribiendo una carta. Sin embargo, este cuadro se encuentra en Irlanda y, aunque pudo ser también una influencia, no coincidiría con el título del poema, que alude a Holanda. Es difícil saber de cuadros que estuvieran en el museo holandés al tiempo en que fueron vistos por Pellicer. Quizá de préstamo o porque su lugar era distinto previo a la guerra. Pero, como en este caso, el texto sugiere una influencia y un conocimiento de Vermeer en Pellicer, mayor a las obras específicas de las que se hablará aquí.

aparecen las cortinas también apuntadas en el tercer verso (que se presentan en varios cuadros del pintor pero que no se encuentran en este museo). Por tanto, asumimos que es el primero en la sala.

La carta de amor muestra a dos mujeres; una interrumpe la interpretación de un laúd para leer una carta a la otra, que se encuentra parada detrás. Ambas enmarcadas en una puerta cuyas cortinas están sujetas y que, sin embargo, dejan caer un poco de sí, como quien se asoma para escuchar un secreto desde una habitación contigua. Tanto las cortinas, como el poeta que es espectador, están escuchando qué dice la carta que ha enviado un interés amoroso.

Los tres puntos suspensivos en los que se queda la descripción anterior nos sugieren un cambio de cuadro y un cambio de pensamiento. Ahora, ante la ventana sólo se encuentra *La lechera*, puesto que en las otras escenas interiores sólo se sugiere la presencia de una ventana con la luz. La mujer en la ventana es otro de los temas más realizados por el autor, pero, una vez más, en este museo sólo nos enfrentamos a dicho cuadro. En *La lechera* vemos a una mujer sirviendo el líquido sobre una pequeña mesa. Toda la escena se encuentra contrastando el azul con los tonos claros de la pared y el amarillo de la blusa de la personaje.

Este mismo color azul aparece en todas las escenas que hemos empleado, siempre en la vestimenta de alguna de las mujeres. Es conocida la predilección que tenía Vermeer por el color azul ultramar, pigmento de coste elevado ya que, además de su escasez y su origen oriental lejano de Europa, en su composición se hallaban fragmentos de piedras semipreciosas como la lapislázuli. María de los Ángeles Parrilla Bou, en su tesis doctoral *El arte de los pigmentos...*, indica que a pesar de su precio, era un pigmento muy solicitado por los pintores

dados los resultados en su tonalidad; así se volvía incomparable e insustituible (2009, p. 91).

Por otro lado, ella misma dice:

antiguamente el uso de materiales preciosos como el oro o el ultramar no sólo revelaba el deseo de manifestar piedad sin reparar en gastos, sino que además se pretendía incrementar la potencia sobrenatural de la obra [...], para conferir virtud a la pintura [...]; no obstante, los historiadores han intentado crear vínculos en común argumentado que la elección de estos colores es puramente simbólica, donde el ultramar es el azul celestial o espiritual por excelencia (Parrilla Bou, 2009, pp. 91-100).

Si Vermeer mostraba tanto interés en este color, como para dejar una importante deuda a su familia por adquirirlo (Parra, S. 2015), seguramente era porque apoyaba esta intención y le confería a dicho azul un significado mayor. Chevalier y Gheerbrant (2015, pp. 163-165) mencionan que, como símbolo, el azul es un color inmaterial que «desmaterializa todo cuanto toma su color» pero también es el pájaro de la felicidad, el color del ensueño, del desapego a la tierra y la cercanía a Dios. Al vestir Vermeer a sus mujeres con tan importante pigmento, podríamos pensar que uno de los objetivos de su obra era la exaltación celestial de ellas, que además aparecen como personajes en casi la totalidad de su obra.

Hay otro secreto, a todas luces, evidente pero que se encuentra escondido para el espacio del cuadro: la vida. La mujer de azul que lee la carta está embarazada, la vida está dentro de ella y ella dentro de un espacio cerrado. La crítica apunta que es la esposa del pintor (Camesasca, et al, 1973, p. 21). El azul de las sillas contrasta con el claro del azul en la capa de la mujer: la noticia es brillante y alegre, como el símbolo nos lo había apuntado. El azul ultramar es el cobijo del milagro que, con su desmaterialización, nos permite ver el futuro.

De esta forma, la alegría por las mujeres y la vida –y en específico por la alegría de que una mujer (su esposa) dé vida– es un feliz secreto revelado por el azul ultramar; muy agradable, además, a la vista del poeta.

Por otro lado, las cuatro escenas que hemos apuntado sugieren trabajo y conversación. Pero aquí encontramos que esta observación de Pellicer conduce a las acciones principales de casi todos los cuadros de Vermeer: conversar (ya sea en persona o por medio de la carta) y trabajar (en astronomía, geografía, pintura, etc.); íntimas acciones, además, puesto que todas ocurren en un espacio cerrado.

Pero la sugerencia no sólo es temática; la conversación ocurre también entre el observador, poeta y los personajes que aparecen en las obras, que están contando su vida diaria, cotidiana, y sus profundos secretos: embarazos y amores, a todo aquel que las visita. Conversan íntimamente porque toda experiencia con el arte, todo enfrentamiento a él, es íntimo. Como íntimo también es el trabajo de comprensión, luego de la conversación con la obra.

La mención de la porcelana ubica al espacio del cuadro. Ya Antonio Marrero Alberto (2015) ha dado cuenta de la importancia de la cerámica de Delft en los interiores reflejados por pintores holandeses. Pero este verso nos habla de un regreso; en el poema también la cocción de la porcelana es paso del tiempo: si Rembrandt le ganó al tiempo en batallas, Vermeer también lo hará.

Finalizamos con la importante imagen del verso doce: abrir la ventana. Extensión –y tensión- de la imagen del cuadro hasta la imagen poética y viceversa. No sólo se trata de la continuación en la narración de un cuadro (todas las ventanas están cerradas en los cuadros mencionados); se convierte en símbolo. No sólo dejar entrar la vista, la presencia, el pensamiento del observador poeta. Permitir también el ingreso de la brisa, que es agua, lluvia y símbolo de la vida, que mantiene, pero también de la purificación y la regeneración (Cirlot,

1992, p. 54; Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 52). El recuerdo de Vermeer, la pintura, es puro y se regenera con la observación de su obra. El lector es participe de la regeneración y el regreso. La imagen se convierte en el miedo efrástico del que hablaba Mitchell.

Pareciera, entonces, que habla un protector; alguien que pasados los años cuida el destino de los cuadros de Vermeer y le va contando lo que ocurre con ellos. Quizá alguno de los personajes de los cuadros anteriores, quizá la esposa que resguardará el legado del pintor, quizá el museo, que es el medio para la observación y el recuerdo. O quizá todos juntos, a través de la letra del poeta.

3. *Cézanne*, de Xavier Villaurrutia

Como respuesta a Carlos Pellicer (a quien, además, le está dirigido), Xavier Villaurrutia publica en 1926 el poema «Cézanne», incluido en el libro *Reflejos*. Se trata de quince versos, divididos en cuatro estrofas. El título nos dirige, una vez más, al autor referido: Paul Cézanne (1839-1906), conocido pintor francés representante del postimpresionismo.

Cézanne

A Carlos Pellicer

Deshace julio en vapor los cristales
de las ventanas del agua y del aire.

En el blanco azul tornasol del mantel
los frutos toman posturas eternas
para el ojo y para el pincel.

Junto a las naranjas de abiertos poros
las manzanas se pintan demasiado,
y a los duraznos, por su piel de quince años,
dan deseos de acariciarlos.
Los perones rodaron su mármol transparente
lejos de las peras pecosas
y de las nueces arrugadas.

¡Calor! Sin embargo, da pena

beberse la "naturaleza muerta"
que han dejado dentro del vaso.

Se trata de un poema efrástico dada la referencia al artista y la descripción de colores y contenidos. Sin embargo, si la práctica efrástica sugiere la comparación con la obra para entender el poema y puesto que al buscar la referencia no se ha encontrado, podemos pensar que influido por el mayor de los Contemporáneos, Pellicer (quien se convierte así en una lectura interpretante), Villaurrutia no nos describe un solo cuadro sino un tema ampliamente representado por Cézanne: la naturaleza muerta. Entonces deberíamos comparar el poema con varias naturalezas del pintor o con el tema mismo.

Tomando en cuenta las referencias textuales que el poeta brinda, consideraremos aquí cuatro cuadros, como las cuatro estrofas del poema, en los que sugerimos se basó al escribir: *Naturaleza muerta con frutero* (1879-1880) [Imagen 7], *Naturaleza muerta con manzanas y peras* (1891-1892) [Imagen 8], *Canasta de manzanas* (1890-1894) y *Naturaleza muerta con manzanas y naranjas* (1895-1900).

Sobre el tema tratado, Irene Artigas Albarelli (2013, pp. 186-187), siguiendo a Norman Bryson, indica que las obras poéticas que retratan naturalezas muertas pictóricas aparecen en la intersección de tres zonas culturales: la primera es la de los interiores domésticos y los actos primordiales de comer y beber que se conectan con la rutina, la repetición y la trivialidad; la segunda es la de los sistemas semióticos que codifican lo que pasa alrededor, relacionando la naturaleza muerta con otros espacios culturales como la ideología, la sexualidad, etc. Finalmente, la tercera se refiere a las técnicas pictóricas que en algunos casos reflejan

taxonomías sobre las especies de flores o en otros se imprimen símbolos y, sobre todo, alegorías.

El poema de Villaurrutia se enlaza de esta manera con el cuadro a través de las frutas por sí mismas y como alimento, que pertenecen a la primera zona cultural. Por otro lado, la descripción propiamente efrástica, que es a su vez una alabanza a la obra y técnica de Cézanne y un conjunto de alegorías, desprende la segunda y la tercera zona cultural.

Con respecto a la segunda zona, recuperamos de la *Historia del arte* de E.H. Gombrich (2016, pp. 413-414) que Cézanne, quien había formado parte de la generación de los impresionistas, se decepcionó pronto de ciertos aspectos de esa técnica e inició la búsqueda de una perfección artística ideal, a través de la recuperación crítica de artistas más antiguos como Nicolas Poussin. Así, consiguió una nueva orientación que mezclaba el trabajo de la luz y el color impresionistas con el equilibrio y la armonía de los maestros del pasado. «Escogió sus temas para estudiar problemas específicos que deseaba resolver [aquellos con respecto al color, la luz y el orden]. Un volumen sólido de tan brillante coloración como una manzana constituía un tema ideal para analizar ese problema» (2016, p. 418). De este modo, la mención de las frutas en el poema deja de ser exclusivamente un tema trivial para convertirse en la presencia de dos ideologías: por un lado, la que llevó a dichos procedimientos en Cézanne y, por otro, la que llevó a admirar esos procedimientos en Villaurrutia.

Pero una ideología más es, asimismo, lo que nos permite hilar el cuadro visiblemente naturalista y técnico con una interpretación simbólica de Villaurrutia y posteriormente en nuestro análisis.

María Elena Muñoz Méndez en su artículo «La lectura simbolista de la obra de Cézanne: la paradoja del modelo» (2016) defiende que, si bien la intención simbolista no se encontraba en el proyecto de Cézanne, sí sería una lectura simbolista de su obra la que le haría llegar a tener un lugar en la historia del arte.

Muñoz Méndez indica que la poesía del simbolismo es heredera directa de Baudelaire por su voluntad de evitar la imitación de la naturaleza para la producción pictórica y poética. Con este fin, Baudelaire incorpora la noción de «correspondencia». De este modo, las correspondencias entre las cosas del mundo y aquellas entre el cielo y la tierra se fundieron en el ideario simbolista que se convirtió en la oposición al principio de imitación, al evitar que las palabras estuviesen sujetas a la descripción de los hechos y de las cosas del mundo:

La poesía simbólica [sic] busca vestir a la Idea de una forma sensible que, sin embargo no sería su objetivo, pero que al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta. La Idea, a su vez, no debe dejarse ver en absoluto privada de las suntuosas analogías exteriores; porque el carácter esencial del arte simbólico consiste en no ir jamás hasta la concepción de la Idea en sí misma. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los humanos, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse por sí mismos: son apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con las Ideas primordiales. (Jean Moréas, citado por Muñoz Méndez, 2016, sin p.).

Con este antecedente, artistas como Émile Bernard y Maurice Denis ven la intención simbolista en el trabajo de Cézanne y comienzan a realizar artículos, ensayos y libros sobre el pintor. Bernard escribiría:

A través del contacto no con los instintos vulgares que buscan los realistas, sino de la parte contemplativa de nuestro ser, sus pinturas despiertan en nosotros las raras sensaciones que uno puede experimentar del modelo divino. Paul Cézanne puede ser llamado un místico porque nos enseña una lección sobre el arte, porque él ve las cosas, no en sí mismas, sino en su vínculo directo con la pintura, o, a través de la concreta expresión de su belleza. (Bernard, citado por Muñoz Méndez, 2016, sin p.).

Así, la generación que siguió, consideró a Cézanne, como apuntamos antes, una figura que retornaba a los valores de la pintura clásica pero mediante una forma totalmente nueva y original; la de la perspectiva simbolista.

Hemos afirmado en el capítulo anterior que los poetas mexicanos del comienzo del siglo XX se consideraron cercanos al movimiento modernista de Baudelaire, de modo que una lectura de Villaurrutia que siguiera la tendencia apuntada por Muñoz Méndez no resultaría extraña. Por tanto, a continuación este análisis se concentrará en la búsqueda interpretativa de la segunda y tercera zona cultural, a través de las menciones técnicas, las correspondencias, alegorías y los símbolos en el poema.

El primer verso nos habla del vapor que la temperatura estacional ha provocado. El vapor es una extrañeza con respecto a la obra visual, dada la vitalidad y la gama de color del tema retratado. Hay que comparar y descubrir que se trata de un vapor técnico: el postimpresionismo, escuela que, gracias a la enseñanza impresionista, se interesaba por una pincelada que persigue el rastro de la luz y representa los elementos tal como se veían. Gombrich apunta que «Cézanne ambicionaba tanto los colores fuertes e intensos como los esquemas diafanos» (2016, p. 415). Por tanto, los fondos, los espacios que envuelven a las naturalezas muertas referidas, mantienen esa pincelada iluminada por secciones que ante nuestros ojos llega con el movimiento lento y el color, casi transparente, pero presente del vapor. Y puesto que el vapor inunda todo el espacio en el que se encuentra, la imagen completa queda bajo su efecto.

Pero el vapor no es sólo luz; físicamente mezcla al agua y al aire, al agua en el aire del segundo verso. No sólo los mezcla en colores y movimiento; los hace uno. La luz impresionista de Cézanne se ha convertido en dos y uno elementos corpóreos. Mostrando un alto grado de relación estructural, el vapor surca la parte superior de los cuadros como el primer verso en el que se encuentra; debajo de ellos, en ambos, los frutos que son la tierra misma. Y a través de las frutas elegidas (tonos naranjas, rojos, amarillos) hallamos el fuego. El

cuadro y el poema son luz y materia; cuerpo que se presenta en existencia a través de los estados de agregación, y movimiento.

Pero además, como toda écfrasis, el poema es tiempo. Villaurrutia plantea que en las frutas de Cézanne la mortalidad de la materia, de la existencia que les había sido otorgada, ha sido vencida. Las frutas que alguna vez existieron materialmente, ahora permanecen eternamente gracias a la pintura (y permanecerán al mismo tiempo en el blanco azul de un mantel, que simbólicamente es paraíso (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 164), dándoles el grado de divinidad; vencen al tiempo y se presentan a los ojos de un poeta y de un lector. A partir de la segunda estrofa, la naturaleza muerta vive eternamente.

El diccionario de símbolos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2015) recoge varios significados para las frutas referidas en la tercera estrofa del poema. Las naranjas, el primer fruto referido, significarán fecundidad gracias a sus semillas (p. 741) y las manzanas que se les aproximan representan la inmortalidad (p. 688), gracias al árbol mítico del jardín de las Hespérides cuyas manzanas de oro proporcionaban dicha cualidad.

Los frutos de los versos ocho y diez se desean mantener jóvenes; no los atrapa el tiempo. El durazno permanece con la piel fresca; el perón, cuya piel es también juventud al presentarse tan lisa como el mármol, se aleja de la imperfección de la pera, que es más frágil y por tanto para Chevalier y Gheerbrandt representa el carácter efímero de la existencia (p. 812) y de la vejez arrugada de la nuez (p. 754) que es relacionada simbólicamente por estos autores con el huevo, símbolo de la renovación periódica de la naturaleza, el renacimiento y la repetición (p. 583).

Una vez más los extremos mostrados en la estructura del poema, esta vez a través de las acciones realizadas por los frutos (otro caso de la animación que refería Heffernan): aquellos frutos inmortales y los frutos jóvenes se reúnen entre sí para alejarse de la vejez, del fin de la existencia. Pero los otros dos frutos, mencionados como ancianos anunciando los finales de la vida y del poema, anuncian también la renovación del ciclo de la vida. Volvemos al tema que ha encontrado Villaurrutia en los bodegones de Cézanne: la victoria ante la muerte.

Poniendo énfasis en esta victoria, la última estrofa se relaciona con la primera al hablar del calor que provocó que en el principio el agua y el aire se fundieran en vapor; así –como ocurre con los cuadros- el poema se abre, se cierra y se rodea por el vapor de la luz impresionista. Pero el calor resulta ser también un símbolo del renacimiento y la regeneración (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 237), que se integra en el tema alegórico del poema. Villaurrutia sitúa al calor con su solución posible: el vaso lleno (Chevalier y Gheerbrant, 2015, p. 1048), el cual es otro símbolo: el útero del que nacerá una vez más la naturaleza muerta. La regeneración se está produciendo y el autor decide no acabar con ella. Vive eterna la naturaleza muerta.

La técnica pictórica de Cézanne, es decir: su manejo del color, la luz y la textura, ha permitido que estas alegorías se presenten no sólo en idea simbólica, sino expresadas plásticamente y referidas de igual manera por el poeta. La écfrasis de Villaurrutia no sólo complementa con símbolos a las obras visuales, sino que además las critica y alaba pictóricamente, haciendo apuntes y descripciones que sí podemos observar en los cuadros. Ocurre, como en ellos, en dos niveles de sentido. La comunicatividad y la dialogicidad entre ambos, por tanto, se presentan fuertemente.

4. *La vista, el tacto* de Octavio Paz

Hemos dicho antes que toda écfrasis es el resultado de una fusión entre el espacio y el tiempo. Este segundo poema lo analiza una vez más, pero ahora específicamente a través de la luz. Se trata del poema «La vista, el tacto», de Octavio Paz, con el cual accedemos una vez más a una característica del artista citado: la luz, en este caso, que se generaliza a través de la observación de un cuadro.

Como lo notamos en la dedicatoria paratextual, Paz se refiere a la obra de Balthus Kłossowski, Balthus (1908-2001). Sugerimos, específicamente, la presencia de la obra *Les Beaux Jours* (1944-1946) [Imagen 9] en la que apreciamos una habitación donde reposa una joven mujer sobre un diván. Ella se mira al espejo, con la ropa desvaneciéndose y al fondo el fuego de una chimenea atizado por un hombre de espaldas. La habitación, más que por el fuego, está iluminada desde el costado donde una cortina corrida ha permitido entrar a la luz.

La vista, el tacto

A Balthus

La luz sostiene ingravidos, reales
el cerro blanco y las encinas negras,
el sendero que avanza,
el árbol que se queda;

la luz naciente busca su camino,
río titubeante que dibuja
sus dudas y las vuelve certidumbres,
río del alba sobre unos párpados cerrados;

la luz esculpe al viento en la cortina,
hace de cada hora un cuerpo vivo,
entra en el cuarto y se desliza,
descalza, sobre el filo del cuchillo;

la luz nace mujer en un espejo,
desnuda bajo diáfanos follajes
una mirada la encadena,
la desvanece un parpadeo;

la luz palpa los frutos y palpa lo invisible,
cántaro donde beben claridades los ojos,
llama cortada en flor y vela en vela
donde la mariposa de alas negras se quema:

la luz abre los pliegues de la sábana
y los repliegues de la pubescencia,
arde en la chimenea, sus llamas vueltas sombras
trepan los muros, yedra deseosa;

la luz no absuelve ni condena,
no es justa ni es injusta,
la luz con manos invisibles alza
los edificios de la simetría;

la luz se va por un pasaje de reflejos
y regresa a sí misma:
es una mano que se inventa,
un ojo que se mira en sus inventos.

La luz es tiempo que se piensa.

Como ya apuntamos, en el poema la protagonista es la luz. Al observar los cuadros de Balthus, apreciamos que este elemento llega casi siempre desde un costado hasta el objeto principal de la obra, ya sea por una ventana que se abre o con un origen incierto, la luz ingresa y le hace existir. El cuadro en cuestión no es una excepción.

Desde el comienzo del poema esta luz muestra la contradicción de sus diversas creaciones a través de varias metáforas: Ingrávido (fuera de lo tangible) y real; blanco y negro; avanzar y quedarse. Pero estas contradicciones se vuelven imágenes; en el poema y en los cuadros de Balthus se hacen uno; un inicio y un final. Si las contradicciones son uno, entonces ese uno son ellas mismas y todo lo que hay entre ellas. La pintura es ingravidez (pues su observación, decodificación, significación y experiencia sólo pueden ocurrir fuera del mundo tangible) y sin embargo es tan real como la existencia que el mismo lienzo tangible prueba; el cuadro se queda durante el momento en que se observa pero pasado éste, el cuadro avanza por

un lado en el pensamiento, siendo ingrátido, y por otro en el tiempo de su existencia, completamente real. La vista, el pensamiento y el tacto.

Incluso profundizando más en esta unificación: el negro y, sobre todo, el blanco encierran en sí a todos los colores del espectro; todos los que puedan usarse para la pintura –y que se encuentran en ella- están ya en el negro y el blanco. La luz, que a través de la pintura ha hecho nacer la contradicción, es creadora de todo lo que vemos y, aún, de lo que sentimos.

¿Y qué veremos? En la segunda estrofa la luz naciente apenas nos permite ver. Antes de la luz, con los ojos cerrados, estamos ante la nada. La luz naciente es duda todavía: la oscuridad aún presente deforma las realidades y las ideas; los objetos pueden ser pero no estamos seguros de que lo sean. La primera luz nos conduce poco a poco por la oscuridad hasta la luz completa, hasta abrir nuestros ojos. También en el cuadro el comienzo de la luz nada nos dice; tenemos que seguirla, ir abriendo los ojos, para encontrar el todo.

Una nueva estrofa comienza con la descripción de los elementos en el cuadro de Balthus. Ya podemos enterarnos del espacio, un cuarto, y ver lo que rodea a las imágenes centrales: una cortina que ha adquirido forma con la llegada de la luz o con el paso del tiempo hasta que a ella llegó la luz. Entonces la luz es tiempo pero también es movimiento puesto que no sólo ella, la luz, se mueve, sino que también hace moverse a las cosas que descubre. El movimiento aquí llega representado por el viento. Con el décimo verso, «hace de cada hora un cuerpo vivo», Paz reitera la transformación, intercedida por la luz, del tiempo en movimiento. Entonces la luz ha creado al tiempo y al espacio, y en un instante al movimiento.

Descalza sobre el filo de un cuchillo, en el verso doce, la luz que se mueve por el cuadro y que lo descubre poco a poco, tiene además belleza por sí misma; una belleza de

equilibrista. El pintor se la ha otorgado y el poeta le ha alabado su fineza y su equilibrio. La luz se establece dominadora del tiempo, mediante su fineza al andar, y del espacio con el dominado equilibrio al moverse; no se equivoca.

Y esa fineza y equilibrio se toman así porque han descubierto finalmente el objeto del cuadro: una mujer. La luz, que hasta ahora había sido un objeto abstracto, finalmente adquiere un cuerpo figurativo y pictórico. En el comienzo de la cuarta estrofa, se mira al espejo y se reconoce como mujer y a través de este espejo reconoce también a su extremo, hallado textualmente en el extremo de la estrofa: la luz que es mujer se corta con el parpadeo. Alguien la está viendo. Mujer luz y, a veces, fugacidad.

Entonces, la luz se ha hecho cuerpo y ha derivado en mirada. Como luz puede ser vista, como cuerpo puede ser tocada. El cuadro y su exterior son todo y lo mismo: luz. Paz, empleando la sinestesia, reitera que «la luz palpa los frutos y palpa lo invisible». Pero en otro sentido, la lectura erótica –esperada ante un cuadro de Balthus– nos ubicaría en el momento de tensión del poema, cuando esta luz, que es mirada, palpa los frutos (alegoría del deseo) y lo invisible, sugerido en el verso décimo octavo a través del cántaro que alberga los líquidos de la excitación, flor que contiene la llama y el calor del mismo deseo; es capaz de quemar. Estamos en el medio del poema, como los órganos sexuales referidos están en el medio de la mujer deseada, que a su vez se encuentra al centro del cuadro.

La luz, que es mirada y por ser mirada es pensamiento, se adentra a ese cántaro juvenil; se abre paso en los pliegues y el cántaro se vuelve chimenea: deseosa arde en los muros invisibles y en los muros que, la misma luz siguiendo su camino, nos muestra a un costado en lo visible. Paz, como lo había advertido al comienzo, ha narrado lo invisible y lo visible: la

luz, que continúa siendo un todo, se sumergió hasta la ingravidez del pensamiento pero se mantuvo todo el tiempo también en lo real que podemos observar.

La habitación ha terminado. Luego de recorrerla, la luz se va para recomenzar el recorrido. El cuadro existe y el paisaje creado por el camino de la luz, creado por Balthus, se recrea a través de la ingravidez de pensamiento en cada nueva mirada. La luz se inventa a sí misma, se crea, como otros elementos y se observa ya corpórea, al ser también una mirada. Todo esto ocurre en una metáfora, en un instante. La luz, a través del pincel de Balthus, nos ha mostrado el todo. El tiempo se ha convertido en luz y así vence a la oscuridad en el cuadro y cada día; la gran metáfora del todo.

Ante la presencia de la figura erotizada, conviene recuperar aquí la relación que Paz, siguiendo a Bataille²¹, halla entre lo poético y lo erótico. En *La llama doble* escribe que, la poesía hace palpables, visibles y audibles sus imágenes a través de una fusión entre *ver* y *crear* en la que los sentidos se convierten en servidores de la imaginación; del mismo modo, continúa, el erotismo es sexualidad transformada en ceremonia, en metáfora, a través de esta imaginación (2014, pp. 9-10). Por eso dicta «la relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal» (2014, p.9).

Así, por un lado, estamos ante una creación poética entendida por su autor como erótica *persé*, al mismo tiempo en una creación poética-erótica que describe poéticamente a un cuadro donde hay una mujer erotizada y, finalmente, al establecer que las metáforas del poema

²¹ En *El Erotismo*, George Bataille lo define como la actividad sexual independiente de la reproducción que tiene como fin una búsqueda psicológica del goce que, aunque se trate de una aprobación de la vida, no resulta extraña a la muerte ya que hace entrar en juego a seres discontinuos que buscan una continuidad (2013, pp. 11-12).

resultan equivalentes a la metáfora que es el erotismo, entonces las metáforas que han conducido el poema tienden un puente con el tema del cuadro no sólo a nivel formal, sino a un nivel más profundo: el de la imaginación, a la que llegamos mediante la vista y el tacto.

Los objetos del poema, como en toda écfrasis, han adquirido el nivel de iconotextos, pues no fueron elegidos aleatoriamente y ahora no se puede distinguir su separación con los del cuadro ni planteárselos sin aquéllos; la tensión semántica es muy fuerte por tanto, usando los términos de Robillard, estamos ante una écfrasis con un grado considerable de comunicatividad y referencialidad. Y puesto que mientras el poema describe el recorrido de la luz, también va describiendo cada uno de los elementos del cuadro, en un orden equivalente al del poema, además de la intención profunda en el nivel erótico propuesta por ambos, afirmaremos que se trata de una écfrasis con gran afinidad estructural; también es un tratado de la luz y la pintura.

5. Un cuaderno de dibujo de Nunik Sauret, de Efraín Huerta

El poema «Un cuaderno de dibujo de Nunik Sauret» fue escrito por Efraín Huerta en 1980. Como el título nos lo indica, se habla de la obra abstracta de la artista mexicana Nunik Sauret (Ciudad de México, 1951). Esto hace del poema una écfrasis atributiva que muestra un grado de comunicatividad relativamente alto, pero que no llega a estar completo del todo puesto que no nos indica la obra específica que trabajará. La tarea de interpretación se complica ya que, al tratarse de una obra abstracta, encontramos una écfrasis más libre, que atiende a la manera en la que, como veremos, se debe apreciar este tipo de arte.

Un cuaderno de dibujo de Nunik Sauret

Lo fugaz ha transcurrido como un día lamidísimo. La orquídea padeció dulcemente lo suyo, bajo una hoguera constante y el breve, nervioso incendio de un clavel que no reventó a tiempo. Se ha cumplido una misión. Una doble misión, y los labios vuelven a su lugar de origen y la espada del extraño ojo se dispone al oleaje final. La piel se eriza, acrece la fiebre, arden las mordeduras; en estos labios una menuda espuma ilumina el silencio.

Unas manos afiladas toman la rojiza espada.

Una rosada, anhelante primavera va a ser hendida.

Se está a la orilla de lo incierto, con las olas y una ardiente arena como el cielo donde los ensalivados tulípanes se despiertan a la luz, mientras allá arriba los pechos se aplastan como dos guitarras adormidas de ansioso dolor.

Flamea la espada hoy dorada: vigorosa, endurecida insignia.

Todo es húmedo y es real y es embriagante y es oloroso y es aromático.

Suavísimamente, primero, la lenta y pulida rama espadeante busca su casa, la caliente casa donde construirá su guerra compartida, su agitada batalla florecida entre ayes de infinita transparencia.

Un índice macho se ha extraviado en la ensoñadora puerta estrecha.

La tarea alcanza la perfección de la rosa sexual.

Mar adentro, la mar de licores, leche y miel de nardos es adentrada.

«Tus caderas rechinaron como la última carroza del cortejo».

Para comenzar el análisis, partiremos de la opinión de Luis Cardoza y Aragón, quien dice en su artículo «Abstraccionismo» que «El arte abstracto escapa a la figura del mundo de la realidad inmediata; [...] la obra abstracta debe considerarse en sí misma [...] No representa, pero expresa una imperativa realidad visual [...] se halla desligada del objeto intermediario: su significación es más pura [y por tanto,] reclama una más intensa participación del contemplador» (1968, pp. 4-7). Con esto entendemos que la descripción de las imágenes visuales en el poema sí da a entender lo que el poeta está observando, pero a un nivel abstracto: no tiene que apegarse precisamente a una figura existente y así encontrará en los

diseños no figurativos elementos de una realidad interna propia, autónoma, que le invitan a significar.

Si en las écfrasis anteriores hemos notado que el poeta se acerca a través del significado visual-figurativo para partir de él, Huerta parte de las características técnicas como el color, el vigor de algún trazo, el tamaño de una pincelada y, como veremos, de lo que éstas producen en la memoria. Es ésa la manera adecuada de apreciar el arte abstracto, según lo que dirá Cardoza y Aragón:

El defensor del arte abstracto piensa que el arte es una forma simbólica de discurso, y aún cuando es una representación, su mensaje es transmitido por la forma y el color, más que por la imitación de las cosas que se ven en el cuadro [...] es un símbolo que puede sostener las más profundas emociones e intuiciones del artista, en el cual el espectador puede encontrar sus propias emociones e intuiciones, definidas e iluminadas (1968, p. 9)

Atendiendo a esto, en el caso de Huerta, podemos proponer una lectura con una importante carga simbólica erótica²², que es reafirmada –como veremos- con el último verso, cuyas cursivas nos remiten a un poema anterior del mismo autor: *Apólogo y meridiano del amante*, poema erótico incluido en el libro *Los eróticos y otros poemas*, de 1970, que se establece como un segundo intertexto, al que en adelante llamaremos intertexto 2.

La técnica de Nunik Sauret y sus imágenes abstractas simbólicas han funcionado porque conducen al poeta hasta este otro poema; activaron su memoria. El procedimiento se vuelve interesante, pues, no bastándole quedarse con la interpretación poética del cuadro, Huerta establece también otro diálogo consigo mismo; esto es una representación del diálogo que la imagen abstracta establecería con cualquier otro espectador, según la opinión que

²² Emplearemos aquí la noción de erotismo según George Bataille que ya hemos recuperado previamente (ver nota al pie de la página 105). Dada la importancia que dicho concepto adquirirá en este poema, reiteramos de esa definición que el erotismo supone el traslado de la discontinuidad a la continuidad de los seres que en él participan.

seguimos de Cardoza y Aragón; así instala la écfrasis en el nivel pictórico pero también en el del espectador aleatorio: explica el cuadro mediante la conexión con pensamientos previos.

Siguiendo su camino, accedemos al primer intertexto, es decir la obra visual que llamaremos intertexto 1 en adelante, que nos dará la pauta para el hallazgo de ciertas figuras simbólicas. Raquel Tibol en su artículo «Nunik Sauret: Simbolizaciones y glorias» indica que el tema principal de la artista será:

el ser femenino en su fisiología, su erotismo, sus quebrantos [...] La arquitectura de flores y frutos, trazada con precisión, delicadeza y suavidad, le ha servido para componer metáforas visuales preñadas de insinuaciones. Su propensión a simbolizar con inconfundible carácter femenino lo femenino, a partir de cosas reconocibles de la naturaleza (1990, sin p.).

Todo esto podemos observarlo, de manera abstracta, en obras como *Abstracto. Verde/Naranja* de 1980 [Imagen 10] o más figurativamente en *Diálogo* (fecha desconocida).

Afirmamos que Huerta encontró también esta composición floral simbólica²³: en su poema se presentan las flores (orquídea, clavel, rosa y primavera) pero al mismo tiempo se emparejan morfológica y fonéticamente con otro término: las guerras floridas. Vemos, en el poema, un cuadro bélico en al menos dos sentidos: primero, una relación violenta de las flores que son lo femenino contra algún ser en un primer momento desconocido, de la que nos ocuparemos más adelante. En segundo lugar, el sentido que se enlazaré con el intertexto 2, el poema erótico *Apólogo y meridiano del amante*: la batalla florida, específicamente la batalla florida mexicana, que es una guerra ritual, es decir un acto social simbólico orientado hacia la fe

²³ En este punto es interesante rescatar el significado simbólico que Chevalier y Gherbrandt recuperan para la flor entre los aztecas (2015, p. 505): por un lado, una fuente de inspiración para poetas y artistas (que también resulta ser el caso), y por otro, la flor como signo de lo noble y lo precioso que surgía del sacrificio. Aquí volveremos más adelante.

o la religión. Ya que establecemos que este intertexto 2 está profundamente inserto en la écfrasis que estamos trabajando, avanzaremos con su decodificación para comprender adecuadamente esta inserción.

Ross Hassing, en «El sacrificio y las guerras floridas» (2003, sin p.), nos dice sobre estas batallas que su «propósito fundamental [era] el de tomar prisioneros. Cuando ambos contingentes cumplían su cometido regresaban a sus lugares de origen y sacrificaban a los cautivos». Dirá citando a fray Diego Durán, que éstos «eran conducidos al Templo Mayor y, al llegar a la parte más alta, eran tomados por los sacerdotes, quienes los colocaban sobre la piedra de sacrificios para extraerles el corazón, que ofrendaban a Huitzilopochtli». La guerra florida en Huerta será la del erotismo y el sacerdote será el amante que aprisionará y sacrificará a la amada mediante la unión erótica.

Es importante, por tanto, recuperar la opinión de George Bataille quien, en *El Erotismo* (2013), indica que la relación entre el amor y el sacrificio se encuentra desde las primeras muestras religiosas, teniendo como puente por un lado «una transgresión deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella» (p. 95); en el sacrificio, a un ser discontinuo encerrado en la particularidad se le da una muerte violenta para llevarle a la continuidad, que «le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada» (p. 95). Esto también ocurre en el acercamiento erótico puesto que el amante «desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser.» (p. 95). Por el otro lado, para Bataille, también hay relación entre las dos situaciones puesto que en ambas se revela la carne interior: tanto en el sacrificio como en la relación erótica interviene una convulsión ciega de

órganos que la razón ha dejado de controlar. Una relación que, al mismo tiempo, descubre la particularidad de cada ser para una otredad.

En este caso lo notamos a través de la narración de dos amantes en *Apólogo y meridiano del amante* (2015, pp. 323-329)²⁴. Se nos indica ya desde la primera estrofa que habrá una correspondencia entre la guerra florida y la relación «hirviente» de los amantes. La amada será tomada prisionera por el amante que dice:

Estuve ausente todo un verano tembloroso,
en medio de la contienda florida
de los hirvientes amantes

Pero se angustia porque sabe que el final de este cautiverio es el de la vida de la amada, la culminación de su continuidad, la transgresión que él hará a la muerte. Pero aún más importante para él, el final de su relación con ella y por tanto también la «muerte» propia que significará esa separación:

Ahora me pregunto ¿Cuánto por el rescate?
¿Cuántas llamas necesito para turbarme,
cuántos billetes para preservarme de los terribles címbalos
y para no abandonar jamás de los jamases
tu esbelta superficie de mariposas
y el glacial aroma de mi Muerte?

El sacrificio se consuma mediante el rito sexual (que resulta simbólicamente equivalente al sacrificio posterior a la guerra florida). Para Bataille, «la muerte es signo de vida» (p. 97) y presenciar el sacrificio lleva a la revelación de lo sagrado que es «la continuidad del ser revelada» mediante una muerte violenta (2013, p. 87). El amante mismo lo entenderá. Dirá:

²⁴ Emplearemos la versión publicada en la *Poesía Completa* de Efraín Huerta editada por el Fondo de Cultura Económica.

Di salvación a tu cuerpo
con el atavío de las danzas vespertinas;
al empezar el agua nocturna
te dominé de mil maneras.
Tus caderas rechinaron como la última carroza del cortejo.

Tu cuerpo, tu almendrado sexo
despedía los secretos de la resina.
Acrecí mi amor hasta parecer un gigante
aburrido en los herbazales.

Amanecí enanizado hasta la misericordia.

El verso del intertexto 2 «Tus caderas rechinaron como la última carroza del cortejo» es el que enlaza con el poema efrástico, siendo su último verso. Por tanto, podemos inferir que al establecer ambos textos en la misma ubicación textual; esto es que el verso aparezca después de la muerte/acto erótico, entonces se refieren al mismo evento. Pasamos al poema efrástico.

Recordemos que, como Tíbol, Huerta halló en las figuras abstractas la imagen de flores que simbolizan lo femenino y lo erótico. La primera a la que hace referencia es a la orquídea, flor que representa la perfección y la pureza espiritual (Chevalier y Gheerbrandt, 2015, p. 786), pero se trata de una perfección envuelta en un rojo cálido (el del fuego en la hoguera, el incendio y el clavel). El rojo es también el color de la sangre cuyo significado simbólico es ambivalente: la sangre por sí misma implica la vida, la belleza, el amor y el eros, las virtudes guerreras y la santidad, pero regada representa la expulsión de lo maligno o la muerte, (Chevalier y Gheerbrandt, p. 889), por tanto, este símbolo y el del fuego están relacionados en un punto: el fuego purificador y el fuego de la pasión.

La primera estrofa, entonces, contará en resumen todo lo que ha ocurrido, que a partir de los versos de la segunda estrofa el poema especificará con una descripción mayor: la fugacidad del acto ritual que ha durado (o se ha detenido) una eternidad. La misión se habrá

cumplido. La amada ha alcanzado la perfección espiritual, lo sagrado, a través de un sacrificio que la ha purificado de lo maligno. Pero la misión es doble porque él la ha salvado y se ha salvado a sí mismo purificándose con esa experiencia sagrada. El ojo, que es el contrario y el otro antes desconocido, mueve la fálica espada con la que los labios de la amada fueron penetrados; no puede ser sino el amante, que ahora puede ver una manifestación corporal de lo sagrado: la piel erizada, caliente y herida, el fluido espumoso que se emana.

A continuación vienen las metáforas que describen el ritual: la rojiza espada, que ya ha sido mencionada y que simboliza lo militar, lo bravo, lo regenerador y, desde luego, lo fálico capaz de penetrar (Chevalier y Gheerbrandt, pp. 471-473), perforará a una rosada primavera, que como hemos visto representa a lo femenino. Es adecuado apuntar que la rosa es la flor de la vida y de la virginidad (Chevalier y Gheerbrandt, p. 892), por tanto, estos dos aspectos corresponden adecuadamente al análisis que estamos realizando. Pero no sólo eso: según los mismos autores, el color rosa también es el símbolo del comienzo de la regeneración y de iniciación a los misterios; el rito está por comenzar.

La espada se encuentra al borde de lo incierto, de lo desconocido en el cuerpo de la amada: su sexo. La amante se deja llevar tan pasiva como las olas (Chevalier y Gheerbrandt, p. 774) y fácil de penetrar como la arena (p. 137). Como un tulipán ante la luz del sol, su sexo se abre humedeciéndose y ella se toca los pechos y el cuerpo enérgicamente, como lo haría con una guitarra, instrumento musical cuya morfología le es equivalente. En el amante, próximo ya, la espada fálica ahora es dorada, como el sol que abrió los tulipanes. El oro, dicen Chevalier y Gheerbrandt, es un metal perfecto y precioso (p. 784). La metáfora es obvia: una erección se ha alcanzado. Ante esto, el siguiente verso refiere a un ambiente cargado de

erotismo sensible a través de lo húmedo, de lo aromático y de lo embriagante. Todo está preparado para el ritual.

Los versos que siguen describirán el acto a nivel corporal mediante metáforas comunes: la espada penetra en la casa cálida, que simboliza el interior y el universo de la amante (pp. 257-259), en donde transcurre la batalla florecida que derivará en el sacrificio que ya se apuntó. El órgano femenino también es llamado puerta, metáfora que se convierte en otro importante símbolo: la puerta que da paso a dos mundos, de lo conocido a lo desconocido, al misterio, al dominio de lo sagrado (p. 855). La continuidad de Bataille, ya mencionada, vuelve a presentarse en este verso: ambos, mediante el rito sexual, están presenciando lo sagrado. Usando el símbolo renovado de la rosa, Huerta indica que la tarea ha alcanzado la perfección; Fernando Martínez Ramírez, en el artículo «Simbólica en la poesía de Efraín Huerta», nos dice que la rosa de Huerta representa la belleza y la fugacidad de la vida, es la invitación al amor carnal y espiritual (2004, p. 16). Todo el acto es fugaz y pasajero, es bello pero, sobre todo, es sublime.

Finalmente, en el penúltimo verso se nos presentará un conjunto de líquidos, cuya textura nos invita a aceptar un significado metafórico: los flujos del coito. Pero al acceder a estos líquidos como símbolos, encontramos un valioso verso para el significado total del poema. En la inmensidad del interior ajeno: el mar, entendido como símbolo de la transformación, renacimiento, ambivalencia entre la vida y la muerte (Chevalier y Gheerbrandt, p. 689), que es como hemos visto el tema que ha prevalecido en el poema. Es, además, un mar de alcohol, que simboliza la energía vital (p. 72); de leche, que es inmortalidad (p. 632); y de miel, conocimiento místico, revelación sagrada y purificación (p.

711). Mediante la revelación que tiene del interior de la víctima, a través de su espada fálica, ambos obtienen el carácter continuo. Presenciamos, en estos últimos tres versos, el momento justo en el que se cruzan la vida y la muerte, para aspirar a lo sagrado.

6. *Me he pintado*, de Guadalupe Amor

La práctica del modelaje, de la que hablamos en el capítulo anterior, dio a Guadalupe Amor el tema para el poema «Me he pintado». En éste, la poeta nos indica que ha sido retratada por muy diversos pintores. Sin embargo, el hecho de que todos sean extranjeros y ninguno de ellos la haya retratado en la vida real nos invita a buscar otro significado en la composición. Puesto que el poema muestra una atención especial en citar a pintores de diferentes fechas y técnicas, convirtiéndolo en una écfrasis asociativa, según los términos de Robillard, partiremos de la observación de cada uno de estos artistas y sus escuelas técnicas para sugerir después un sentido del poema.

Me he pintado

Me ha pintado el *Tintoretto*
y el genial aragonés
que no llegó a ser francés:
Goya, y el *Spagnoletto*

Bajo la luz de un abeto
o a la sombra de un ciprés
o a la sombra de las diez
lanzando yo al mundo un reto,

me han pintado Zurbarán
Lautrec, Manet y Derain

y me pintó Andrea del Sarto

meláncolica en mi cuarto
y Rembrandt me dibujó
en un lienzo que voló.

El orden que seguiremos en primer lugar no será el mismo de su mención por Pita Amor, sino uno cronológico, atendiendo de esta forma a los periodos referidos: Renacimiento, Manierismo, Naturalismo y Tenebrismo, Barroco, Romanticismo, Impresionismo, Postimpresionismo y Fauvismo. Para este propósito, nos basaremos principalmente en la *Historia del arte* de E.H. Gombrich y la *Historia Social de la Literatura y el Arte* de Arnold Hauser, pero atenderemos también otras publicaciones más específicas sobre cada artista.

Comenzamos esta revisión con Andrea del Sarto (1486-1530), contemporáneo de los maestros del Cinquecento italiano y mencionado en el onceavo verso, fue un pintor florentino adentrado en las ideas del Renacimiento. Gombrich (pp. 167-199) apunta que el Renacimiento, que tendría un avance gradual, comienza cuando escultores y pintores italianos de la primera mitad del siglo XV realizan descubrimientos relacionados con los procedimientos de la cultura romana clásica, entre los que se encontraba la perspectiva y la profundidad, para aumentar la sensación de realidad, lo que provoca un rompimiento con las ideas del pasado. Hacia la segunda mitad de ese siglo, los pintores jóvenes de la segunda generación, entre los que estaban Uccello, Mantegna, della Francesca y Botticelli, comienzan a experimentar con esos descubrimientos para aplicarlos, además de en temas sagrados, en representaciones del mundo real. Esto derivaría en la ruptura total con la Edad Media.

Todos estos descubrimientos y experimentos tendrían su apogeo en el siglo XVI, con Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael, principalmente, que se volcaron hacia las

matemáticas y la anatomía con el fin de mejorarlos. Esto nos concierne puesto que en opinión de José Luis Díez a través de su texto *Andrea del Sarto*, reseña para el Museo del Prado, fue de aquellos pintores de quienes del Sarto aprendió más: «siempre tuvo en cuenta y aplicó la lección de los grandes maestros del Renacimiento. El tratamiento de la luz y el color de Leonardo [...], la perfección formal de Rafael y el volumen escultórico y la inventiva de Miguel Ángel. A todo ello sumó una poética de refinada sensibilidad» (Díez, J.L., s.f.).

El primer pintor mencionado es Jacobo Comin, Tintoretto (1518-1594), pintor italiano perteneciente a la Escuela veneciana del Manierismo de la segunda mitad del siglo XVI, caracterizada según Hauser por una actitud desafiante de los jóvenes artistas herederos del Renacimiento, que no pudiendo evitar los logros artísticos de sus antecesores buscaron una manera de sobresalir, a través de diferentes medios como lo fueron romper la regularidad y armonía de este arte a través de rasgos más sugestivos y subjetivos, la destrucción de la unidad espacial eliminando la relación entre las proporciones y la significación temática (2018a, pp. 417-420) o, para Gombrich, los enigmas sólo evidentes con una sabiduría erudita o con obras menos naturales (2016, p. 274).

Tintoretto, que en opinión de Gombrich es quizá el más grande de todos los maestros del manierismo, es un artista que fundamentará su trabajo en una espiritualidad no sólo notoria en los temas de los cuadros religiosos que acostumbraba realizar, sino también porque éstos:

ya no son para él simples acontecimientos humanos, como lo eran para la mayoría de los artistas del Renacimiento [...], sino los misterios, hechos visibles, de la fe cristiana. Las representaciones toman en él un carácter visionario [...]. A pesar de que reúnen en sí todas las conquistas de los naturalistas del Renacimiento, producen un efecto irreal, espiritualizado [...] lo natural y lo sobrenatural, lo mundano y lo sacro, aparecen ahora sin distanciamiento alguno (Hausser, 2018a, p. 459).

Gombrich completa la opinión al apuntar que, a pesar de que la obra de Tintoretto pueda parecer confusa y desconcertante, logra en el espectador un drama intenso y conmovedor, todo esto a través de sus intensos contrastes de luz y sombra, de proximidad y lejanía y su falta de equilibrio (pp. 278-279).

José de Ribera (1591-1652), *Lo Spagnoletto*, (verso cuarto) fue un pintor español que, según Ettore Camesasca (1973) desarrolló su carrera en Italia gracias a su admiración hacia Miguel Ángel, Rafael y sobre todo a Caravaggio, que sería su mayor influencia. Sobre la escuela de este último, Gombrich (pp.297-299) apunta que si bien el manierismo de Tintoretto fue un movimiento desafiante, los pintores subsecuentes consideraron que el camino que había seguido era el equivocado. En el mismo sentido, Hauser escribe que «El manierismo frío, complicado e intelectualista cede el paso a un estilo sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos: el Barroco» (2018a p. 508).

Entre los pintores que desafiaron al manierismo, se encontraba Caravaggio, quien pretendió modificar este camino a través de pintar la verdad tal como era, así fuese ideal o no, rompiendo no sólo con el manierismo mismo sino también con otros convencionalismos. Para acompañar a sus oscuros temas, Caravaggio se valía de una dura luz que hacía contrastar profundamente las figuras sombreadas, lo que generaba un impacto aún mayor. Esto derivaría en técnicas que terminarían llamándose naturalismo y, más tarde, tenebrismo. Pero Caravaggio experimentó el fracaso económico ya que «su naturalismo atrevido, sin afeites, crudo, no podía [...] corresponder al gusto de sus altos clientes eclesiásticos» (Hauser, 2018a, p. 509). Aún con esto, estas técnicas serían las cultivadas mayormente por El *Spagnoletto*, como lo demuestran su *Sileno ebrio*, pieza de juventud fechada en 1626, o *Apolo y Marsias* y *Piedad*, ambas de 1637.

Otro pintor influido por Caravaggio y más cercanamente por Ribera es Francisco de Zurbarán (1598-1664), citado en el verso nueve, pintor monástico español representante de la contrarreforma, cuya técnica continúa la corriente tenebrista. En su ficha del artista, el Museo del Prado dice: «fue un fiel intérprete del sentimiento monástico y refleja la realidad de la naturaleza con asombrosa verdad y convincente simplicidad, gustando siempre de los efectos luminosos de origen caravaggiesco». Sin embargo, la influencia no sería completa pues, en opinión de Odile Ledenda, Zurbarán «excluye toda grandilocuencia y toda teatralidad [...]». Tampoco le interesan los escorzos ni la sugerencia de espacios ilusionistas a la italiana» (Museo del Prado, s.f.).

El siglo XVII en Holanda vivió la guerra por su independencia de España. Esto significó, entre otras cosas, la difusión del protestantismo y por tanto, libres del encargo eclesiástico, el escenario perfecto para que los pintores hicieran primero sus cuadros y luego los intentaban vender; esta libertad hacia los clientes católicos, que anteriormente llegaron incluso a entrometerse en las obras, se convirtió en un problema mayor: el de enfrentarse con el público comprador con la competencia que implicaba (Gombrich, p. 318).

En este contexto aparece Rembrandt van Rijn (1606-1669), último citado dentro del verso trece, que fue un pintor del barroco flamenco (para Gombrich el pintor más grande de Holanda) quien, siguiendo también el mensaje de Caravaggio, intentaba representar al ser humano verdadero «con todas sus trágicas flaquezas y sus sufrimientos» (2016, p. 322) por encima de la belleza y la armonía. Por otro lado, según este autor, en la obra de Rembrandt podemos apreciar una técnica que en una primera impresión es oscura pero que permite un mayor contraste con los pocos tonos claros y brillantes; aclara que «Rembrandt nunca empleó

esos mágicos efectos de luz y sombra por sí mismos, sino para aumentar la intensidad de una escena» (2016, p.324).

En el verso cuatro, Amor cita al español Francisco de Goya (1746-1828), de quien ya hablamos anteriormente. Sobre su contexto, Gombrich (2016, pp. 361-369) indica que a partir de la Revolución Francesa de 1789 comienza lo que él llama un verdadero periodo moderno en el que la arquitectura, la escultura y la pintura sufren un momento de subversión; por un lado, la revolución había dado un halo de libertad a los artistas que ahora buscaban plasmarla; si los temas anteriores eran religiosos, mitológicos o heroicos, los artistas del siglo XVIII, buscarían nuevas experiencias temáticas. Por otro, que se complementaba, gracias a la creación de las Academias que, para enseñar a sus alumnos, recuperaban las obras de arte de épocas anteriores, los compradores pusieron atención especial en ellas, dejando de lado las de su propio tiempo. Esto provocó que en las exposiciones de estos alumnos se buscara llamar su atención a través de temas melodramáticos novedosos, grandes dimensiones y estridencia del color.

Entre estos artistas hallamos a Goya, quien introduciría caracteres de fealdad y vanidad a sus retratos cortesanos o realizaría obras sobre visiones fantásticas y sobrenaturales, muy alejadas de los temas canónicos, con la «libertad de plasmar sus visiones sobre el papel como sólo los poetas habían hecho hasta entonces» (Gombrich, p. 372). En la obra de Goya encontramos esencialmente un contraste marcado entre las escenas alegres de la vida cotidiana y las oscuras escenas como las pinturas negras o los Caprichos, que ya hemos mencionado antes (ver página 78). Profundizando en las características de su obra, Teresa Camps indica que Goya se convierte en precursor del arte contemporáneo con logros que derivarán en futuros movimientos por:

la libertad de su pincelada, que sintetiza hábilmente la expresión; por su dominio de la gama de colores, que constata la libertad de su elección, verifica sus estados de ánimo y acentúa el dramatismo de las escenas; por la importancia que concede a la luz como eje definidor de la realidad, la corporeidad de las figuras y los personajes que retrató; y, naturalmente, por su potente imaginación en la que no hay fronteras ni lógicas ni narrativas, sino libre interpretación de la realidad bajo la apariencia de sueño, caprichos o disparates (2008, p. 24).

La escuela derivada del pintor francés Édouard Manet (1832-1883), mencionado en el verso nueve, representa para Gombrich la tercera oleada revolucionaria, ya que desprecia los convencionalismos pictóricos puesto que en su opinión ese «modo de representar la naturaleza tal como se ve descansaba en una concepción errónea [la de] representar al hombre o a los objetos colocados en condiciones artificiales» (p. 393); esto refiriéndose a las transiciones graduales de luz a sombra para generar volumen. Manet y sus seguidores defendían que en condiciones naturales, no percibimos así a los objetos sino a través de violentos contrastes sin tanto volumen y que no vemos los objetos por separado con un color específico sino como una mezcla de tonos que se combinan ante nuestros ojos:

al aire libre y a plena luz del día, las formas voluminosas a veces parecen planas, como simples manchas de color. Ese efecto fue el que Manet quiso analizar, y la consecuencia es que, cuando nos hallamos ante uno de sus cuadros, inmediatamente nos parece más verídico que cualquiera de un maestro antiguo [...] la impresión general del conjunto no es plana sino de verdadera profundidad (Gombrich, 2016, p. 396).

Por aplicar este aprendizaje, los seguidores de Manet recibieron burlas y enfrentamientos con críticos, por lo que debieron exponer en el Salón de los Rechazados.

Además, al ubicarse históricamente en el momento que comenzaría a mostrar las crisis y estragos del capitalismo y la Revolución industrial, el mismo Hauser apunta que:

la representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies de color en manchas y puntos [...] la pincelada abierta y libre, toda la pintura improvisada [...] no expresan, en última instancia, otra cosa que el sentimiento de aquella realidad en movimiento, dinámica, concebida en constante modificación (2018b, p. 422).

Por todo esto le llamará arte íntimo, arraigado en el sentimiento de la originalidad y la soledad.

Gombrich indica que, sin embargo, pocos años después, los pintores más jóvenes comenzaron una vaga resistencia al impresionismo y sus dificultades (que Cézanne había mostrado): «un choque entre la necesidad de gradación tonal para sugerir profundidad y el deseo de conservar la belleza de los colores que vemos» (p. 426). Así, se acercaron al arte japonés, en donde se renunciaba al volumen y se simplificaba para generar una impresión más fuerte. Una de las maneras en que esta influencia derivó fue el arte publicitario.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), también mencionado en el verso nueve, fue un pintor francés nacido dentro de la nobleza que durante su juventud se apegaría a la escuela impresionista con la enseñanza de Degas. Como él, Lautrec se inspira en las personas; sobre esto María Cristina Gozzoli indica que «En el espectáculo de la vida, a Lautrec le interesa exclusivamente el hecho humano: ambiente y paisaje son un complemento [...] el paisaje sólo debería usarse para hacer más inteligible el carácter de la figura» (1973, p. 2).

Sin embargo, en dos facetas de su obra se separa de los impresionistas para ser relacionado más bien con los postimpresionistas, entre los que se encontraban Cézanne, Gauguin y Van Gogh. La primera a través de la elección de temas que hiciera: los espectáculos y los cabarets, muy distantes del «mundo burgués representado por los impresionistas [puesto que] Lo que a él le interesaba registrar era la vida, tal como era, no como pudiera ser o parecer.» (Gozzoli, 1973, p. 2). Y por otro lado, su relación con el arte japonés y publicitario que ya hemos mencionado; Gozzoli dice que para Lautrec «el ejemplo de los grabadores japoneses fue una confirmación necesaria: el color se libera de toda función

descriptiva, esto es, del tonalismo, para convertirse en fondo plano; las líneas del contorno adquieren valor expresivo» (p. 2). Siguiendo este precepto, encontramos entre sus obras más reconocidas las que pintó para el Moulin Rouge, a partir de 1890, que se convertirían en símbolos de la *Belle époque* y que muestran a mujeres liberales en salones de fiesta y diversión. Pozzoli remata su biografía apuntando que, luego de la muerte de Lautrec, comienza su leyenda «vinculada al mundo alegre y maldito en el que [...] se había atrincherado en un voluntario y progresivo embrutecimiento» (p.3).

Según John Elderfield (1983), si los impresionistas habían modificado el uso de la luz y la sombra, los fauvistas revolucionaron su concepción completamente, y si por aquello los primeros sufrieron burlas y desprestigio, los segundos lo vivieron aún más; tanto que después de su primera exposición conjunta, en 1905 en el Salón de los independientes, se les calificó como fieras. Se trató de un movimiento representado originalmente por tres círculos, el de Henri Matisse, el de André Derain (1880-1954) –verso nueve- y Maurice Vlaminck y el de Le Havre, con Raoul Dufy y George Braque, entre otros, que terminarían relacionándose, principalmente con la amistad entre Matisse y Derain.

Derain explica el desarrollo de su grupo de esta manera: «Una nueva concepción de la luz que consiste en la negación de las sombras. La luz aquí es muy fuerte, las sombras muy luminosas. Cada sombra es todo un mundo de claridad y luminosidad que contrasta con la luz solar: lo que se conoce como reflejos» (Derain, citado por Elderfield, J., 1983, p. 55), pues en opinión de Elderfield, los fauvistas no se contentaban con la representación impresionista de las sombras mediante variaciones tonales respetando su iluminación, ni con la uniformidad limitante del neoimpresionismo, al que Matisse había pertenecido. Elderfield precisa el interés fauvista de esta manera:

Inicialmente era un intento de recrear, en una época dominada por la estética simbolista y literaria, una pintura con la misma libertad y desembarazo de teorías que había tenido el arte de los impresionistas, contando, no obstante, con el conocimiento de las yuxtaposiciones de colores exaltados, y la emotiva concepción de la pintura que suponía la herencia del postimpresionismo. En este sentido fue un movimiento sintético que trató de englobar los métodos del pasado inmediato [...] pero no dejó de ser por eso un movimiento radical. Su empleo de los recursos y métodos del pasado no fue nunca servil, sino alentado por un espíritu de renovación (p. 17).

Al preguntarnos qué relación guardan cada uno de los pintores citados y por qué Guadalupe Amor los escogió para representarla en este poema, encontramos en primer lugar que todos los pintores presentan una característica fundamental: la de la rebelión contra lo establecido. Ya sea perteneciendo a la escuela del pintor principal de esa rebelión o bien siendo el mismo pintor revolucionario, todos los artistas manifestaron un rechazo a la doctrina que estaba en boga y por tanto fueron criticados y hasta vetados, pero pasaron a la historia. Esto se asemeja a la condición que rodeó la vida de Pita Amor: el mostrarse en libertad provocó para ella el escándalo social. Elena Poniatowska (2017, p. 45), al referirse a situaciones como posar desnuda, la menciona junto a otras mujeres pioneras de la liberación femenina como Nahui Ollin y Tina Modotti; y Marina Gómez-Robledo, en el artículo *La ostentosa desnudez de Pita Amor*, dice «Pita Amor desafió las costumbres de su época. Su vida amorosa fue intensa y variada, fue madre soltera, protagonista de varios escándalos [...] Posó desnuda para grandes pintores [...] Hoy, es considerada una precursora de la liberación sexual femenina» (2015). Esto llama aún más la atención cuando nos situamos en el México que no permitía si quiera el voto a la mujer, y mucho menos condiciones de igualdad social y política.

Si atendemos a la reflexión que hace Carlos Monsiváis en «Variedades del México freudiano» (1978), al decir que el ocultamiento del sexo en México es, además de una práctica religiosa arraigada por la sociedad, un ejercicio conservador del dominio español, podemos

afirmar que las prácticas de liberación sexual femenina en las que, con otras mujeres, participó Pita Amor fueron revolucionarias en dos sentidos: hacia las posturas de la Iglesia católica y hacia las de la sociedad conservadora, lo que significó una dura lucha que, sin embargo, dejó importantes resultados.

Así mismo, con este poema refleja otra faceta de su personalidad: la de un exagerado amor propio. Elena Poniatowska la cita: «Yo soy un ser desconcertado y desconcertante; estoy llena de vanidad, de amor a mí misma, y de estériles e ingenuas ambiciones» (2017, p. 44). Con estas ambiciones, Pita Amor escoge a grandes maestros de la historia del arte, a generadores de belleza eterna, para representarla. La hacen bella y eterna. Algo muy similar al procedimiento que utiliza en el poema llamado *Shakespeare*, en el que hace que este poeta y otros grandes poetas la nombren con alabanzas y elogios.

Pero el título *Me he pintado* modifica ligeramente el sentido al que hemos llegado en el poema; con éste nos indica que en realidad no son los agentes externos quienes la han retratado, sino ella misma mostrando todo lo que tiene de sí. Lo veremos a continuación.

La significación más importante de este poema es la del contraste en la vida de la poeta. Es notorio que los pintores escogidos muestran un enorme interés por el uso de la luz y la sombra como representación de una realidad interior del personaje. Cada pintor se adentra en diferentes temas, diferentes iconografías y diferentes técnicas, pero para todos ellos la luz es un elemento muy importante; el contraste entre la iluminación y la oscuridad expresa o llama la atención sobre una conjunción de pensamientos que puede tener el personaje. Atendiendo a lo expuesto por Pfister, notamos que el conocimiento de los artistas, técnicas y escuelas nos ha permitido advertir que la cita hecha por Guadalupe Amor no es casual sino

que responde a una intención semiótica, convirtiéndose así en un poema con un alto grado de comunicatividad.

En este caso, el personaje representado será Guadalupe Amor, que *se pinta* continuando la tendencia de sus poemas existencialistas. Ella misma nos da la pista para esta lectura en los versos cinco y seis: «Bajo la luz de un abeto / o a la sombra de un ciprés». La descripción de la luz y la sombra como muestra de su sentimiento interior es una constante de su obra. En su poema *Voy a narrarte*, ella escribe:

Voy a contarte cómo yo en la sombra
apuñalé mi rostro en el espejo
y huí al laberinto del olvido
donde nada perturba ya ni asombra
donde la luz no deja ni un reflejo
y la sábana blanca no hace ruido.

Este recurso se repite una vez más en su interés por la luminosidad del abeto, dado que aquí como en otros poemas este árbol genera luz pero al mismo tiempo contiene un significado negativo. En su poema *Mi derrota* dice «El desnivel convulso de mi vida / mi vida de espejismos y de abetos».

Pero la cita de estos artistas no sólo funciona a nivel interior, sino que el contraste es exterior también: por un lado, las fiestas, los bailes y la diversión, representadas principalmente por Lautrec, o los paisajes coloridos del Impresionismo o el Fauvismo, que chocan por otro lado con la oscuridad de Goya o el tenebrismo de Ribera. Así mismo era la vida de Pita Amor que, como personaje de Lautrec, pasaba de desenfundadas fiestas a tremendas soledades. Elena Poniatowska escribe:

Resulta contradictorio pensar que esta mujer que no cejaba en su afán de escándalo y salía desnuda a media noche al Paseo de la Reforma, bajo su abrigo de mink, a anunciarle al río de automóviles: «Yo soy la Reina de la Noche», regresara en la madrugada a su departamento de la calle Duero y en la soledad del lecho escribiera sobre la bolsa del pan y con el lápiz de cejas [...] (2017 p. 42).

Uno de esos poemas de soledad, otro autorretrato en el que encontramos el mismo tema que en el poema analizado, es *Yo soy mi propia casa (1946)*:

Yo soy cóncava y convexa;
dos medios mundos a un tiempo:
el turbio que nuestro afuera,
y el mío que llevo dentro.
Son mis dos curvas-mitades
tan auténticas en mí,
que a honduras y liviandades
toda mi esencia les dí.

Y en forma tal conviví
con negro y blanco extremosos,
que a un mismo tiempo aprendí
infierno y cielo tortuosos.

7. Juan Soriano en 1941: Naturaleza muerta con vaso y calavera, de José Emilio Pacheco

En el año 2005, para celebrar el aniversario número ochenta y cinco del pintor, la entrega del Premio Velázquez del mismo año y la inauguración de la que, sin saberlo, sería la última exposición del pintor en vida, José Emilio Pacheco escribe el poema «Juan Soriano en 1941: Naturaleza muerta con vaso y calavera», un largo poema que cuenta con más de cien versos divididos en doce estrofas, y que se inscribe, como el poema anterior, en la éfrasis tradicional al describir el cuadro, del que además cita título y pintor. Así, los rasgos de comunicatividad y referencialidad quedarán establecidos con un alto grado en el poema. Por otro lado también encontraremos un alto grado de estructuralidad, en el nivel simbólico de los elementos

presentados que, a través de la selectividad total hecha por Pacheco, enlazan en diálogo y autorreflexión a las dos obras.

Juan Soriano es un pintor nacido en Guadalajara, Jalisco, el 18 de agosto de 1920. Luego de ingresar al taller «Evolución, de Francisco Rodríguez «Caracalla» en 1934 realiza su primera exposición colectiva que le lleva a ser recomendado para estudiar en la Ciudad de México, en donde continúa su formación mientras comienza a impartir clases de dibujo, además de cultivar amistades importantes dentro del ámbito cultural. Hacia 1945, realiza sus primeras exposiciones en el extranjero y a recibir premios de pintura. Luego de una larga e importante trayectoria, muere en la Ciudad de México, el 10 de febrero de 2006.

De su obra se ha escrito mucho, pero lo que más se cita es su carácter fantástico, interno y enigmático. Teresa del Conde, por ejemplo, escribe

Las incursiones en lo fantástico siempre han sido muy frecuentes, pero no se perciben como propositivas; forman parte de una idiosincrasia que no hace distinción entre lo diurno y lo nocturno, lo permitido y lo prohibido, lo que sucede en el terreno de los hechos y lo que sucede con la misma realidad, pero en el espacio de la imaginación, en el de las letras, o en el de los mitos (s.f.).

Naturaleza muerta con vaso y calavera [Imagen 11] se inscribe, como su título lo indica, en la tradición de la naturaleza muerta. Ya hablamos anteriormente del tratado que hace Irene Artigas Albarelli sobre este tema en el arte. Lo recuperamos para insistir en las tres zonas culturales que ella cita de Norman Bryson (2013, pp. 186-187): la primera es la que relaciona a la obra con el mundo cotidiano y la repetición, la subsistencia corporal; la segunda en la que se insertan sistemas semióticos alrededor de lo que parecía insignificante;

finalmente, la tercera que dentro de las técnicas de pintura se refiere al simbolismo que las convierte en alegorías para leerlas en dos niveles: lo que son y lo que pueden representar.

Por otro lado, Artigas Albarelli recupera de Rosalie Collie la comparación entre toda naturaleza muerta y la paradoja, ya que:

ambos géneros derivan de detalles muy específicos, figuras de pensamiento más amplias que son lecciones que obligan a especular y contemplar [...] resulta entonces que los elementos más característicos del género [de la naturaleza muerta] son el cuestionamiento de las relaciones que se establecen entre los objetos que están en nuestro espacio más cercano, más personal y que, justo por eso, se pasan por alto por no considerarse importantes; las relaciones que establecemos con dichos objetos; el ilusionismo visual que conduce a la distinción de diferentes niveles de realidad y la autorreferencia; y la retórica asociada al género mediante la cual se intenta llegar a cierta verdad ontológica que parece estar más allá de los alcances del propio lenguaje (Artigas, 2013, pp 192-193).

Sin embargo, ante la aparición en la obra de Soriano de temas y símbolos que parecen ser reconocibles en la historia de la pintura, Juan García Ponce, otro de sus grandes observadores, indica en un ensayo dentro del libro *Las huellas de la voz* que éstos «no pertenecen a ningún código común establecido y reconocible de antemano, sino que obedecen al significado que tienen para el artista y que éste debe hacer comunicable por medio de la configuración que adquieren una vez que se han hecho visibles como formas de expresión en la obra» (García, 2000, p. 98).

Efectivamente, en el cuadro aparecen varios elementos que podrían parecer simbólicos: en la repisa de una extraña ventana, se encuentran sólo tres elementos: un vaso con su agitador y dos canicas dentro, un racimo de espigas y, lo que más llama la atención, un cráneo cubierto por una tela transparente. Es complejo no asociar estos elementos con la tradición que los emplea, pero lo intentaremos siguiendo las zonas culturales y la comparación paradójica recuperadas por Artigas Albarelli y desde luego la pauta que propone José Emilio Pacheco.

Juan Soriano en 1941: Naturaleza muerta con vaso y calavera

A la memoria de Juan García Ponce

1

En mil novecientos cuarenta y uno Juan Soriano
tiene la cara
Que le pintó Ramón Gaya cuando él contaba diecinueve
de edad
Y muchos siglos de malicia y talento.
Su inteligencia implacable era *mala*, es decir sarcástica,
Pero inmenso su don de hacer el bien al pintar y volver así
Inteligible el mundo gracias al arte.
Tiempo después Soriano dirá que en aquella época
Se sentía atrapado y en carne viva.
Ante él estaba el mundo como una mancha de aceite
Que al expandirse cerraba el paso a todo porvenir
habitable.

2

En esas circunstancias pintó Soriano
Naturaleza muerta con vaso y calavera,
Un cuadro verdiazul, azul-verdoso, azul-verde.
Aquí lo único natural son siete espigas
Ante una ventana, abierta, por paradoja,
A otras ventanas cerradas que no dan a ninguna parte,
O bien se reflejan en sí mismas o en el vacío
O contra un laberinto semejante (en pintura,
nunca en palabras)
Al paisaje interior o la catacumba habitada por
los poemas
Que los "Contemporáneos" habían escrito poco antes,
Cuando sintieron que los ahogaba su propia
mancha de aceite.

3

También pudo llamarse "Estudio en cristal" esta
misteriosa pintura,
Este profundo enigma de claridad que no cesa.
Hay un vaso vacío, no *medio lleno* sino *completamente*
desierto.
Vaso de ausencia, a la distancia inmensa es como
una pieza
De Carretones, taller de vidrio soplado que ya no existe.
(Hoy el vaso sería "naturaleza muerta" a su vez, por
lo tanto.)
Tiene un revolvedor también de cristal
Y dos canicas inmóviles, dos esferas abstractas con que
jugaron Niños ya fantasmales para el momento en
que Soriano ha pintado el cuadro.
Desde el punto de vista de quien lo mira,
estas rotundas canicas

Parecen miniaturas de un indefenso globo terráqueo.
El vidrio colorido de su interior dibuja continentes
en guerra muda.
Fragilidad del mundo, ser quebradizo de todo lo que
somos y lo que hacemos.

4

Domina el cuadro la calavera (y aquí también es
"serena y trágica").
La vemos de perfil, cubierta extrañamente por una
capa de vidrio
O tal vez un sudario o un manto de azul traslúcido.
(No existían plásticos.)
Más que de tela, se diría hecha de un raro vidrio flexible,
Materia resistente que de improviso se ha vuelto dúctil
como la seda o la cera.
(La cera funeral de unos cirios también ausentes,
Fuera de cuadro, en el velorio del mundo en guerra.)

5

La unión-ficción de calavera y cubierta o velo
Invoca tal vez la imagen del *Cráneo azteca en cristal
de roca*
Que Saint-John Perse vio en el Museo Británico
Y elogió como "el más bello objeto del mundo".
A fines del siglo veinte cómo dolió saber que el objeto
No era azteca ni antiguo ni mexicano. No lo falsificaron
En un taller como Carretones sino es producto
De un artesano alemán de mil ochocientos noventa
(o cerca),
Un genio del cristal que, sin la esclavitud de la firma,
Sin pretensiones de nombre y fama, sin ambición
de hacer arte,
Vendía el producto pisapapeles o quizá como falsas
Mexican curios.
No por ello la Calavera azteca es menos hermosa.

6

(Es como si Soriano, más de medio siglo antes de este
gran desengaño,
Hubiera presentado que nada es nunca ni será jamás
lo que parece o lo que nos parece.
Siempre hay mentira en la verdad y por consiguiente
siempre hay verdad en la mentira.)

7

La calavera rima en silencio brutal
Con las canicas que están fuera de lugar por partida doble.
La infancia terminó, se acabó esa noche la fiesta
De los que tienen veinte años en aquel año invivible,
Los invitados se fueron y no dejaron tampoco huella
 en el cuadro.
Quién sabe qué hacen allí las canicas, inocente juego de azar,
De azar segregador pues pertenece nada más a los niños,
 como la fiesta a los jóvenes.
En vez de hundirse sin raíz en su agujero de tierra
Las canicas yacen extemporáneas y desoladas y ajenas en
 un vaso vacío.
Ni agua ni alcohol para la sed de vida incesante.
O más bien la sed verde es azul de muerte.
 El misterio sigue.

8

La calavera observa al sesgo el perfil de la ventana cerrada,
O quizá ve el espejo que no devuelve sino la
 invisibilidad de su propia imagen,
O flota en esa alberca de Villaurrutia donde el que nada
 sólo escucha la nada,
O en aquel otro estanque de Pellicer, no mar ni río
 de Tabasco,
Sino estancado aljibe de desamor en algún lugar entre
 montañas-pirámides.
Y entonces lo que Soriano ha pintado aquí es el recinto
 de esas muertas imágenes,
Muertas de vida y de pasión por vivirla.

9

En qué imperiosa forma la calavera se va adueñando
 del cuadro.
Lo coloniza por entero con su presencia omniausente,
Aguafuerte o perpetuo *memento morí*:
Todos nos vamos a morir, quién sabe en dónde ni cuándo,
Pero siempre en cualquier momento. La calavera se ríe
De los espejos que diluyó el azul-verde. Soriano emplea
Los colores del mar y el cielo en un espacio de confinamiento
Donde lo único vivo son las espigas,
Naturaleza, claro está, pero ya segadas, *cegadas*, ciegas.
No obstante, las espigas son flechas de oro
De un mediodía que volverá como siempre. En cambio
La calavera es en nuestro cuerpo aquella parte tan
 profunda de todos
Que nunca llegaremos a conocer de nosotros.
En las cuencas vacías la calavera no tiene ojos para mirarse

a sí misma al espejo,
Como sucede con las ventanas que no ven nada.
Los demás, ni se atreven, podrán observar la calavera
monda y redonda,
No sus intransferibles poseedores, espigas recién brotadas
para ser pasto
De la guadaña incesante que alimenta de absurdo
a la pobre nada.

10
Mientras Europa se derrumba en la otra Gran Guerra
Y todo amenaza ruina (entonces y siempre)
Y dondequiera se alzan zompantlis, muros de muerte,
Con los dientes difuntos del cráneo en vilo sobre esta
nada de todos
Se ríe Soriano de lo que dijo el oráculo:
Nadie podrá conocerse a sí mismo. Somos enigmas,
Esferas que entrechocan con la naturaleza viva y muerta
del mundo,
Falsos objetos que llegan, brillan, suenan, sueñan,
se acoplan,
Luego se quiebran y, a diferencia de la espiga,
no vuelven nunca.

11
Pero en *Naturaleza muerta* el joven Soriano
Pintó con precoz maestría un Sol radiante y marchito
Una Luna solar en el amanecer del crepúsculo o en
el limbo del alba
Que ilumina la noche de una cripta también ausente
en este cuadro de ausencias,
Cripta más terrestre o terrenal, submarina.
Al inmovilizar un instante del año atroz (como todos)
Soriano dio movimiento inmóvil, presencia, espejo
Al tiempo interno que se desploma gota a gota en el
vaso vacío.
Entre las dos canicas del azar, otras dos calaveras
de cristal,
Dos breves Lunas llenas, pero llenas de Nada,
Junto al revolvedor que mezcla la luz y la sombra en
el atestado vacío
Y funde ayer y hoy en el mar del tiempo invisible.

12
Soriano ha puesto velo nupcial y mortaja de adiós al cráneo
Y con ello desvela la realidad que sin darnos tregua
Ilumina el silencio con penumbra de cripta. Su cuadro entonces
Es un nocturno solar porque la hoguera central está

siempre fija. Somos nosotros los que
viajamos siempre en tinieblas.
Si todo lo que había en torno del joven Soriano
Se estaba desplomando ferozmente en la guerra,
Si otra vez el mundo parecía (como hoy) polvorín
A punto de convertirse en el gran desierto,
Naturaleza muerta, vaso inservible, juego sin juego,
La Calavera cubierta por el velo de Isis o por el velo de Maya
(Siempre el misterio, de nuevo Oriente y Occidente
en una tarde de México)
Quedaba, como espiga del porvenir para Juan Soriano
y para nosotros,
El triunfo de su arte.

Pacheco comienza su poema con una dedicatoria a Juan García Ponce, que como ya apuntamos era un gran observador y seguidor de Juan Soriano. En el artículo anteriormente citado escribe que en la obra de Soriano, «el tema y su representación establecen un diálogo a través del cual se nos entrega el signo secreto oculto tras la figura del creador; signo en el que se encuentran la esencia de la creación, la figura del artista y su propia posibilidad de hallarse a sí mismo a través de la creación». (García, 2000, pp. 99-100). Es buscando este signo que, como veremos, Pacheco realiza su poema.

La primera estrofa inicia precisando la ubicación temporal del pintor con el objeto, por un lado, de sentar la fecha de creación y por otro de entender el contexto de la obra que está por describir: un Juan Soriano joven, de veintiún años que vive en medio de la crisis mundial por la Segunda guerra. Se menciona, al tiempo, un retrato de Ramón Gaya, con el que se insiste en la juventud del pintor. A continuación inicia una descripción alabadora de su obra: cargada de talento pero oscura; inteligente pero de manera irónica. Todo esto con el fin, de nuevo, de contrastar esta maldad con la gran capacidad de pintar, tan elevada que permite a aquellos que observan su obra entender la vida misma (o la muerte). Pero, luego del mayor

elogio, a partir del noveno verso volvemos de golpe al contexto de juventud: si él nos permite entender el mundo, el costo es no entender el propio, el interno; sufrir por ello y no pretender un futuro.

Expresado esto, estamos completamente ante el contexto, la situación y la emoción plena con la que se pintó el cuadro. Van a apuntarse, en la segunda estrofa, la característica técnica de la coloración, entre verde y azul, y la mitad de la descripción iconográfica que es el comienzo de la éfrasis: siete espigas y una ventana que es paradoja, en el quinto verso. A Pacheco le llama la atención que, pese a ser una naturaleza muerta, lo *único natural* sean las espigas; pero lo que ocurre es que nos advierte sobre la presencia de la tierra, del mundo de lo real, en el cuadro, puesto que a continuación nos describirá las ventanas abiertas/cerradas cuyo otro lado no podemos conocer pero que sabemos que existe: el destino y la muerte. Las espigas nos conectan con el lado de la ventana que ya conocemos, en el que vivimos y nos alimentamos, las ventanas nos proponen lo desconocido. Son éstos los niveles de realidad que buscábamos siguiendo a Artigas Albarelli.

Si el contexto desalentador, del que se nos advirtió al comienzo, está presente en la obra entonces la ventana abierta y cerrada significa, con el texto de Pacheco, el sufrimiento, la soledad y la crisis existencial; esto es la muerte idealizada, como argumentaremos más adelante. Cuando atendemos a las palabras de Soriano sobre su interés por pintar ventanas y puertas entonces comprenderemos completamente esta imagen poética. En entrevista con Teresa del Conde (s.f.), Soriano dice «...la ventana, la puerta, tienen dos lados [...] ¿no quiere decir eso que la ventana determina campos, espacios, un estar y no estar completamente adentro o completamente afuera?». La ventana es el umbral entre la vida y la muerte en donde habitaba el joven Soriano de 1941, con la misma ansiedad que otros jóvenes de su generación:

los poetas del grupo Contemporáneos y quizá la mayoría de la población de ese momento. Alberto Ruy Sánchez, en su texto «La pintura en el umbral. Juan Soriano a la luz de la ventana», incluido en el libro *Juan Soriano, el poeta pintor*, asegura esta visión con otra cita de las palabras del pintor: «al hablar de puertas y ventanas sigue persistiendo en mí la idea de muerte porque la puerta y la ventana están guardando eso que es la muerte» (Soriano, citado por Ruy Sánchez, 2000, pp. 72-73).

En la tercera estrofa, Pacheco propone un título alternativo basado en el significado que ha hallado en el cristal. Es un enigma: podemos ver a través de él pero no lo podemos traspasar, no podemos tocar lo que nos muestra y por eso permanece secreto; como las ventanas abiertas/cerradas, anteriormente citadas, el cristal es otro símbolo del umbral entre la vida y la muerte. Este doble significado es el material de múltiples elementos pictóricos con los que Pacheco continúa su descripción: un vaso, un agitador y unas canicas. Un vaso que ya no tiene una gota del líquido vital que alguna vez tuvo: está desierto. Carece de vida pero al ser cristal también refleja la figura que se observa justo a su costado –y que se tratará más adelante–; nos muestra su interior vacío de vida y refleja como evidencia su destino. Dentro de este vaso, dos canicas, para Pacheco, dos mundos, cada uno con sus continentes-batallas. Comienza a confirmarse la intención en la propuesta del título: la reflexión sobre el cristal que ha adquirido la característica del agua que había en el vaso; el cristal como la vida, con su transparencia, su fragilidad, su movimiento agitado, su lucha constante y finalmente, como la fábrica Carretones, su final: su muerte.

Llama la atención la mención de dos niños fantasmales. Esta mención habla del tiempo una vez más (sumándose a la indicación inicial y a la desaparición de Carretones) puesto que dichos niños ya no existen ni existían cuando fue pintado el cuadro; y de la consecuencia

última del tiempo: la muerte que, como estamos notando, es el tema principal de la obra visual y como veremos claramente en la siguiente estrofa, también el del poema.

La descripción de esta cuarta estrofa finalmente llega a la calavera –la figura que había reflejado el vaso-, que es asumida como la más llamativa del cuadro. Con ésta, comenzará todo un diálogo entre Soriano y Pacheco sobre la muerte. La indicación de que en este caso también es «serena y trágica», así como las comillas, nos remiten a un intertexto, que proponemos como interpretante –según la teoría de Riffaterre-, *Prosa de la calavera*, incluido en libro *Los trabajos del mar* [1979-1983], del mismo Pacheco, en el que la calavera es la voz y el símbolo de una muerte serena, hasta alegre, que nos ayuda a entender que aunque la presencia en este mundo es pasajera, debemos estar agradecidos porque todo es valioso, es efímero y sin repeticiones.

La entrevista de Teresa del Conde nos vuelve a reafirmar lo dicho por el poema. Juan Soriano le dice «me parece maravillosa la muerte porque le da valor a cada dibujo que uno hace, a cada conversación que uno tiene, a cada momento que se vive, que es único e irrepetible y lo es porque va a pasar el Yo que lo vive» (s.f.). Ruy Sánchez también encuentra una sonrisa en esa calavera pintada; al describir el cuadro –pero no a través de versos-, dice «Imagino al amante cubriendo a la calavera y sus sonrisas con el pañuelo de seda olvidado por la amada para decir sin decirlo: vivir es cubrir el recuerdo de la muerte con un velo transparente y frío (Ruy Sánchez, 2000, p. 73).

Este pañuelo es el elemento que Pacheco mencionará a continuación. Le llama capa de vidrio aunque a todas luces no se trate de un vidrio literal; él mismo lo reafirma: es un sudario o manto. Pero la mención del vidrio es importante para rescatar lo que ya nos había

comunicado, que en este caso se empata con un verso venidero, o con lo que menciona Ruy Sánchez en la cita anterior: aunque aún no nos toque, aunque la queramos esconder, la muerte estará ahí para cada uno de nosotros. En el caso del cuadro, sin embargo, la resistencia del vidrio –es decir, su capacidad de evitar el contacto entre un lado y el otro- ha desaparecido. Estamos en el umbral de la ventana, en la desaparición de la rigidez del vidrio, en el momento de la muerte; y como en un velorio mexicano común, los cirios están presentes en el poema, aunque se trate de exotextos. Nos hallamos en el velorio del mundo en guerra, del mundo que es canica, que es vidrio y que es la vida misma.

La quinta estrofa hace una parada intertextual y, quizá, efrástica sobre una escultura perteneciente a la colección del Museo Británico. En esta mención hallamos, una vez más la presencia del tiempo, a través de las indicaciones de los descubrimientos y, más importante, la presencia del cristal, que hemos establecido como el símbolo de la frágil vida. Por otro lado, puesto que Pacheco establece una concordancia con aquella escultura y dado que decidió mencionarla en este poema, tomaremos la mención como un halago a la calavera de Soriano, llamándola el «más bello objeto del mundo»; pero al mismo tiempo, a la belleza que la muerte representa para la vida, según lo que hemos advertido en la intención del poema y su interpretante; esto es la belleza que se encuentra en la dualidad muerte-vida. La sexta estrofa nos lo repite al mostrar, como lo ha hecho en todo el poema, la dicotomía «siempre hay mentira en la verdad y verdad en la mentira». Dicotomía que nos hace pensar en el misterio ya denunciado: nos parecía que la calavera era la muerte pero, al adentrarnos más en la lectura y en el cuadro, intuimos poco a poco que la calavera es, al mismo tiempo, vida.

En la séptima estrofa, Pacheco invoca a la tercera: vuelve con las canicas que están dentro del vaso. Como ellas en el silencio del olvido, también la calavera en el silencio de la

muerte. No se hallan porque su lugar no es en el vacío sino con los niños durante el juego; un juego que es sólo para los niños, dirá, como la fiesta para los jóvenes. Pero los niños ya no están y la fiesta se ha acabado, entonces tampoco están ya los jóvenes. Se han ido por crecer o por morir, o por crecer y morir y no los vemos en el cuadro. El tiempo se hace presente una vez más. Las últimas líneas reiteran la intención existencial que se estableció al comienzo para Soriano: el vaso está vacío para interés en la vida y vacío de la vida por sí misma pero aún está y está, a su vez, con esa frágil transparencia. La única sed que hay es la sed de muerte, que no es mala pero sí es trágica, que es la verdad dentro de la mentira: la calavera con su protección transparente que ha comenzado a suavizarse, a dejar de ser obstáculo. Es éste el misterio todavía sin resolver.

En la estrofa octava, girada, la calavera observa ese destino aún desconocido pero al mismo tiempo se ve a sí misma en su inexistencia (o no ve nada); repitiendo las palabras que Pacheco usa en su *Prosa de la calavera*: ella se ve «con su apariencia última, su rostro real». La paradoja que ha descrito anteriormente repetida una y otra vez: el saber desconocido de la muerte cuando ya se ve de cerca, el estar en el filo de la ventana como se estaría en el de la muerte: tan cercano como lejano de ambas; el estar y no estar vivo.

Pero sumando a esta concepción ya establecida, Pacheco inserta a continuación, como intertextos, la obra de escritores pertenecientes al grupo que ya había sido mencionado²⁵: los Nocturnos, de Villaurrutia, y la poesía amorosa de Pellicer. Con esta inserción, encontramos en estos versos al menos dos muertes: la muerte real que ha tratado el poema y la muerte simbólica, que en los poetas tiene que ver con la soledad generada por la ausencia del ser

²⁵ Resulta curioso que los dos poetas de Contemporáneos mencionados por Pacheco sean también los dos que fueron elegidos para esta investigación. Quizá su elección en Pacheco no sólo fue por los temas y la relación temporal planteada, sino por el gusto a la pintura que ya conocemos.

amado; para Pacheco, con ellos, la soledad ya es muerte pero al ser también vida todavía puede verse a sí misma. Y si la ausencia es muerte entonces la ausencia de todo ser vivo –aun considerando las espigas, como se explicará más adelante- nos hace entender el título del cuadro. Así, Pacheco no sólo plantea un homenaje de Soriano a Villaurrutia y Pellicer, sino que los denuncia como influencias, (como interpretantes decimos nosotros), cuyos escritos, que eran muerte en la intención poética, reviven y se quedan a través de la obra; una equivalente textual a la paradoja que se insiste y será el objeto del poema.

Para la novena estrofa, el cráneo se convierte en el personaje que domina todo el cuadro. La calavera se ha establecido como la prueba más evidente de la muerte en la vida y de la vida en la muerte en cada uno de los seres humanos, por eso se ríe: ella permanece pero no permanece sola. Las espigas representan a la tierra, que no necesita de nadie para continuar su ciclo día con día. Pero al mismo tiempo sí que permanece sola porque se queda sin el «nosotros», es decir sin vida. Por eso dirá que «Lo coloniza por entero con su presencia omniausente». Ella observa lo desconocido pero al mismo tiempo no porque las ventanas, que como hemos apuntado son el porvenir desconocido, no se lo permiten; la ausencia de ojos simboliza la inexistencia de sí misma como vida y como tal ya no puede verse en el espejo.

Entonces estamos, en el mismo cuadro, ante los dos lados posibles del umbral: aquel en el que la muerte aún no se manifiesta y permanece secreta, escondida pero visible (en el sentido de saber que algún día vendrá), y aquel en el que la muerte ya se ha manifestado y están encendidos los cirios y el cráneo se «ve» a sí mismo ya sin vida. La calavera domina el cuadro; el cuadro es la calavera en el umbral de la ventana; el cuadro es la vida y la muerte en un mismo instante eterno; es el misterio y la paradoja anunciados, la verdad en la mentira; la mentira en la verdad.

La estrofa diez ubica temporal e históricamente la realización del poema: la Segunda Guerra Mundial, la guerra de la que ya ha hablado, y con esto comprendemos del todo la situación psicológica y de miedo que reinaba en el ambiente: imagen omnipresente de muerte que «recordaba a todos y a toda hora la conciencia del fin» (Pacheco, 2014, p. 272), como en el Tenochtitlán de la *Prosa de la calavera*, de donde recupera la imagen del zompantli. Mientras ese temor ocurre, Soriano, a través de su calavera sonriente, reta al destino: es cierto que nadie puede verse después de la muerte y nadie puede develar su enigma porque, aunque tengamos una presencia ésta es momentánea, la vida se quiebra como el vidrio y no regresa nunca, «no somos ciudadanos de este mundo sino pasajeros en tránsito por la tierra prodigiosa e intolerable», dice en la *Prosa* (Pacheco, 2014, p. 272), pero cualquiera puede verse en el cuadro para vislumbrar el destino.

Sin embargo aún vislumbrado dentro el cuadro, el destino es confuso. A través de oxímoron y contradicciones Pacheco da a entender esta confusión en la estrofa onceava: Sol radiante y marchito, luna solar, amanecer del crepúsculo, limbo del alba. La vislumbre que nos regala el cuadro es iluminadora pero lo que ilumina es oscuro, es la noche de una cripta que ausente, siendo exotexto, significa la ausencia de la vida que rodea el cuadro; esto es que el cuadro continúa siendo la vida y la muerte en un instante detenido.

A través de su cuadro, de la inmovilización de un momento mediante la pintura (el momento de la vida difícil de Soriano y al mismo tiempo de la Segunda Guerra Mundial), el pintor hace presente no sólo sus dudas existenciales interiores, también evidencia, dice Pacheco, la lenta espera de la muerte, del artista pero también de quien mire el cuadro. Por eso esta iluminación es oscura pero se liga, como todos los elementos que el poema ha enumerado, dentro del cuadro. Aquí se presenta la importancia del mezclador de vidrio, que hasta ahora no

había sido descrito: es el encargado de mezclar los contrarios: la muerte en la vida, el umbral de la ventana, derivando en la calavera. Del mismo modo, el agitador funde el tiempo que ha transcurrido desde 1941 hasta el momento en que Pacheco escribe, convirtiéndolos en uno solo a través del poema.

En la última estrofa, Pacheco establece las relaciones contrarias finales –equivalentes al instante de vida y muerte–, modificando la figura de la tela que cubre al cráneo: en su cuadro, Soriano se casa con la idea de muerte, la asume y la había asumido desde antes; pero al mismo tiempo, se despide de ella para dejarla ir: «Soriano ha puesto velo nupcial y mortaja de adiós al cráneo». El cuadro es un nocturno, una escena de tristeza, de melancolía, de abandono, pero es solar porque ha entendido que la muerte va más allá de la tristeza o el miedo; que la muerte no es mala por sí misma sino por lo que la gente que, aún en la oscuridad, no sabe qué pensar de ella.

Al realizar todas estas acciones ambivalentes, que Pacheco ha apuntado en cada una de sus estrofas, Soriano ha develado para sí el enigma: si todo perecerá, si todo quedará como en una naturaleza muerta, entonces su obra, la calavera que ha pintado –la muerte que a los demás nos es desconocida como el rostro de Isis o que la escondemos debajo de ilusiones– es, como su propia calavera, lo que al final quedará de él: «*el testimonio de que por haber vivido está muerto*» (Pacheco, 2014, p. 272), lo que siendo muerte renacerá en un nuevo amanecer solar con las espigas de la tierra. Una naturaleza muerta inscrita completamente en la tradición. La calavera de la muerte como símbolo de vida.

8. Tamara de Lempicka y Katsushika Hokusai, de Francisco Hernández

En 2010, Francisco Hernández publica el libro *Población de la máscara*, en el que incluye autorretratos poéticos de diferentes artistas. En este sentido, es importante tomar en cuenta la opinión sobre los autorretratos que tiene Artigas Albarelli: «Pareciera [...] que cualquier ejemplo del género nos habla, recordando la prosopopeya que Hefferman encuentra tan común en las écfrasis, y no nos deja olvidar que quien está representado es una persona» (2013, p. 125).

Si la prosopopeya presente en las écfrasis ya hacía «hablar» a los objetos pintados estáticos, pintores en este caso, los dos poemas de Hernández presentan el recurso adecuado y uno de los más empleados por el poeta, que de hecho da nombre al libro completo: la máscara.

Artigas Albarelli recupera la definición que de ella da *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:

"persona" [...] a veces se utiliza para referirse a un hablante que, aunque obviamente no es el poeta, es un vocero del mismo. El poeta crea un personaje ficticio [...] o, más comúnmente, selecciona una figura [...] y presenta las experiencias y palabras de dicha persona de tal forma que el lector se ve obligado a asumir un alto grado de identificación entre las actitudes de dicha persona y las del poeta (recuperado por Artigas Albarelli, 2013, p. 135).

Galicia Isasmendi cita la opinión que en este mismo sentido tiene Alejandro Higashi: «En el fondo las anécdotas biográficas de terceros sólo sirven [en la máscara] como pretexto para maquillar una expresión profundamente personal» (Higashi citado por Galicia Isasmendi, 2017b, p. 45) Y al respecto, ella misma apunta que en el caso de Hernández, si bien se trata de una despersonalización del sujeto, se «mantiene la intimidad con las voces que recrea, las cuales no responden a una selección azarosa sino más bien de vínculo ya sea en cuanto a lo íntimo biográfico, a la obra poética o a ambas» (Galicia Isasmendi, 2017b, p. 45)

Analizaremos aquí los poemas cortos «Tamara de Lempicka» y «Katsushika Hokusai», que representan écfrasis a través de dos máscaras de artistas.

8.1. *Tamara de Lempicka*

Este primer poema describe el cuadro *Autoportrait (Tamara in a Green Bugatti)* [Imagen 12], pintado por de Lempicka (1898-1980) bajo encargo para la portada de la revista de moda *Die Dame*, en 1929. En dicha obra podemos apreciar a una joven mujer, ataviada con guantes, una mascarada y labios pintados de rojo, conduciendo un auto deportivo Bugatti verde, del que apenas se ven ciertos elementos.

Aunque no cita textualmente el título del cuadro, la comunicatividad es alta puesto que resulta obvia la relación dada la información otorgada en el título y en el primer verso. Por otro lado, en este poema, Hernández personifica a Tamara de Lempicka a través de la descripción en primera persona, como lo hace con otros artistas del mismo libro.

Tamara de Lempicka fue una pintora polaca, nacida en 1898 en una clase acomodada. Muestra un interés en el arte desde una temprana edad. Hacia 1917, huye con su esposo de la revolución rusa para llegar a París, en donde comienza su verdadera actividad artística al recibir clases de diversos maestros, vender sus primeros cuadros y entrar en contacto con los círculos del Salón de los independientes y del Salón de Otoño. Así también comenzará su relación con la vida bohemia del París de los años veinte. En 1925 se realiza la primera exposición del Art Decó, movimiento al que se había unido, y también su primera exposición individual. En 1928, se divorcia de su primer esposo; éste es un hecho que para varios autores

tiene una significación importante para la realización de su autorretrato el año siguiente.

Muere en 1980 en la ciudad de Cuernavaca, México.

Tamara de Lempicka

El Bugatti es el personaje de este lienzo.
Ni el tono de mis ojos le hace sombra.
Ni mi cabello resplandeciente, lo poco que se ve
bajo la gorra, puede opacarlo.
Labios rojos, carnosos, se obsesionan
con la palanca de velocidades.
Mi pensamiento se acelera. Los guantes
controlan mis manos y las luces direccionales.
Sin embargo, el Bugatti verde es el personaje de este
lienzo.
El verdadero autorretrato.

El poema comienza con una sentencia: no es Tamara de Lempicka el personaje principal del cuadro sino el auto, el Bugatti. Ni siquiera, dice Hernández, esos ojos –que son, sin duda, el elemento que más llama la atención de la composición-, ni el poco cabello rubio que se asoma debajo de la gorra provocan que el auto deje de ser el protagonista. Más adelante, los versos siguen alabando el auto: primero, la velocidad que puede alcanzar un auto deportivo de esa calidad, luego las manos sólo para indicar las luces direccionales. Termina con la misma indicación: el auto es el personaje.

Cuando volvemos al título de la obra visual nos percatamos de un juego de palabras: *Autoportrait*, es decir la mezcla entre un Autorretrato y un Retrato en un auto, de modo que el auto juega un papel importante desde la concepción de la artista. Intentaremos encontrar la razón.

Comenzaremos con las palabras de Paula Birnbaum que, en su artículo «Tamara de Lempicka: The modern woman personified», sugiere la posibilidad de que el auto signifique la libertad de las obligaciones familiares, de las que se aleja luego de su divorcio el año anterior. Sin embargo, es sabido –y confirmado por Birnbaum (p. 118)– que de Lempicka tenía en

realidad un Renault, auto mucho más económico, así que el cambio en el modelo de auto, y la llamada de atención en este cambio (tanto en el poema como en el cuadro original), buscaría, además de esa primera intención, otras más.

Con el poema de Hernández y el texto de Birnbaum, proponemos dos intenciones, que se relacionan y, además como veremos, se contradirán: la primera plantea que de Lempicka le rinde homenaje al futurismo de Filippo Tommaso Marinetti y la segunda a la liberación femenina aún más allá del divorcio.

Marinetti dicta en el manifiesto futurista de 1909 que la belleza dejará de encontrarse en las bibliotecas, los museos y las cosas antiguas, para reinventarse a través de la atención en la velocidad. Dirá, en el cuarto punto de dicho manifiesto, «Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia» (Marinetti, citado por Andrea Alí, 2016, p. 80). Así, desde este punto de vista, el cambio del auto se relacionará más exactamente con esta nueva intención de belleza: la velocidad. Estamos, entonces, ante dos clases de belleza: la clásica, en la que la mujer es el objeto de la pintura, y la belleza futurista, que niega ese objeto humano para concentrarse en el auto y con él la novedad de la velocidad. Pero el auto extiende su significado hasta interferir, o incrementar, el de la mujer. El punto cinco del Manifiesto futurista indica «Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra...» (Alí, 2016, p. 80), sabiendo esto, al decir que el auto es el personaje del lienzo, Hernández alaba doblemente a la artista personaje que lo conduce. Es esta la segunda intención que proponemos.

Hemos dicho que través del auto, de Lempicka se integra a la estética del Futurismo; movimiento que, además, planteaba el amor al peligro y la temeridad, el coraje, la audacia y la

rebelión, como bien lo muestra el rostro de la conductora en la pintura. Sin embargo, el punto nueve del Manifiesto (2016, p. 80) indica claramente el desprecio a la mujer. En un comienzo, nos parecería absurdo que de Lempicka se adhiriera a un movimiento que la desprecia pero debemos considerar un evento importante: la Primera Guerra Mundial, que atraviesa el camino entre la publicación del Manifiesto y la realización del cuadro. Birnbaum nos ayuda a comprender esta situación al apuntar que luego de las miles de muertes de hombres, «A large population of widowed and unmarried women joined the workforce both during and after the Great War, challenging popular expectations of bourgeois femininity in the modern French family structure ...»²⁶ (2012, p. 118). Así, el cuadro cambia completamente de perspectiva: al relacionarse con dicho movimiento acepta los puntos mencionados con la -una vez más- doble intención de mostrar, por un lado, la emancipación de la mujer de las tareas del hogar, como ya hemos apuntado, y por el otro de posicionarla dentro de los sistemas productivos. Profundicemos en esto.

En el auto, se ve a la pintora-personaje conduciendo sola un auto veloz y de alto valor económico. No sólo el hecho de conducir sola; también la ropa y los accesorios elegantes sugieren una mujer que se sostiene económicamente por sí misma. Sobre esto, Birnbaum dice «Her Self-Portrait gives visual representation to the emergence of the Parisian modern woman or *garçonne* (bachelor girl), a new social and literary category epitomized by the mass media's promotion of images of young, ostensibly emancipated and economically independent women»²⁷ (2012, p. 117). Hernández, entonces, nos hace ver que el auto es el elemento con

²⁶«Una gran población de mujeres viudas y solteras se unió a las fuerzas de trabajo, durante y después de la Gran guerra, desafiando las expectativas populares de la feminidad burguesa en la estructura de la familia moderna Francesa...» (La traducción es propia).

²⁷«Su autorretrato da una representación visual al surgimiento de la mujer parisina moderna o *garçonne* (chica soltera), una nueva clase social y literaria personificada por la promoción de los medios masivos de

significación de la composición: el auto es futuro y futurismo; la velocidad de Marinetti; la modernidad y, por encima de todo, la liberación femenina. El auto es ella misma y por eso es el verdadero autorretrato.

Mientras Hernández ha llamado la atención sobre la importancia de este auto, ha descrito a la mujer y con ello a todo el cuadro, aunque sin mucho detalle. Por eso diremos que el grado de referencialidad no es alto, pero sí lo es la selectividad, al permitirnos notar que se trata de una éfrasis: El tono de los ojos, el cabello que resplandece como la luz cubierto por una gorra, los labios rojos y carnosos, y los guantes; todos elementos de la composición.

8.2. *Katsushika Hokusai*

Un segundo poema que describirá el autorretrato de 1839 [Imagen 13] del pintor y grabador japonés del mismo nombre (1760-1849), famoso internacionalmente por sus *Treinta y seis vistas del monte Fuji*. En dicho autorretrato observamos a un hombre anciano ataviado con una túnica y recargado en un bastón. La obra es un grabado que carece de color.

Hokusai, bajo el nombre de Kawamura Tokitaro, nace en 1760 en Edo, actual Tokio. En 1778 comienza a recibir clases en el estudio del artista Katsukawa Shunsho, de quien se separará años más tarde al tener diferentes puntos de vista sobre el arte. No sólo las *Vistas del monte Fuji*, sino toda su obra significó una importante influencia para los artistas impresionistas y postimpresionistas como Van Gogh, Gauguin o Toulouse-Lautrec, de quien ya hablamos en esta investigación. Hokusai muere en 1849, a los 89 años. Gracias a su

comunicación con la imagen de mujeres jóvenes, ostensiblemente emancipadas y económicamente independientes» (La traducción es propia).

prefacio a las *Vistas*, sabemos que era un pintor exigente consigo mismo e interesado en alcanzar la perfección. En este texto, dice:

Desde los seis años tuve la manía de dibujar la forma de las cosas. A los cincuenta había producido gran número de dibujos, pero antes de los setenta no hice nada que mereciera la pena. A los setenta y tres creo haber adquirido algún conocimiento de la estructura verdadera de los seres naturales, animales, plantas, árboles, pájaros, peces e insectos. Creo que cuando cumpla los ochenta habré progresado notablemente. A los noventa alcanzaré el misterio de las cosas; a los cien haré una obra asombrosa, y a los ciento diez cuanto dibuje, aunque sólo sea una línea, poseeré el soplo de la vida. (Hokusai, citado por David Almazán y Elena Barlés , 2007, p. 529).

De la misma manera en que el poema de Tamara de Lempicka nos cita a su pintora, éste también lo hace: a través del título. Sin embargo, la comunicatividad no es tan alta como en el anterior puesto que no hay un elemento que nos permita identificar de primera vista el título de la obra a la que se refiere. Hay que atender a todos los elementos descritos y luego buscar en el catálogo del artista las coincidencias para dar con la obra visual. Observamos, por otro lado, que en este poema, Hernández también asume la voz del artista, de quien describe, como lo hizo anteriormente, sus preocupaciones.

Katsushika Hokusai

bajan las arrugas de la frente
y del cuello
por todo el cuerpo
transformadas en mi túnica diaria
apoyo mis manos
en el largo bastón
detengo mis sandalias
porque no encuentro
las huellas de mi sombra
la duda es
el alimento de la vejez
la certidumbre
es el alimento de la muerte

La descripción poética asume la misma estructura que el grabado: comenzando en la parte de arriba y dirigiéndose hacia abajo. Así, lo primero que notamos es una frente con arrugas que

descienden, con el poema, por todo el personaje mediante su túnica. Pero Hernández indica, a través de la imagen poética de estas arrugas, que la vejez ha llegado al cuerpo del artista: las arrugas en la piel son su vestimenta diaria; es decir, que la túnica es ropa pero también son años en el poema.

Como en el caso de las arrugas, una vez más los elementos pictóricos asumen una segunda significación en el poema. Los años que ha vivido le provocan cansancio en el cuerpo y la espalda, arqueada ya; el bastón, elemento común de la vejez, es tan largo como los años que transcurren en una vida y un fuerte apoyo para los que vienen. Del mismo modo, los pasos que dan esas sandalias son el pensamiento deteniéndose a meditar: el tiempo como enemigo de este artista. La ausencia de sombra pictórica, como ocurre en todas las obras de Hokusai, significará con Hernández la desaparición del artista. La muerte provocará una ausencia y la ausencia provocará la ausencia de sombra.

Si la preocupación de de Lempicka era mostrarse como una mujer ostentosa, moderna y sobre todo autónoma, la de Hokusai es –como apuntamos con la cita de su prefacio- lograr la perfección artística con el paso del tiempo, evadiendo la muerte hasta los ciento diez años. Sin embargo, logrará vivir apenas diez años más después de hacer su autorretrato. En el artículo «La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones», David Almazán y Elena Barlés recuperan las palabras que, según la tradición, fueron dichas en su lecho de muerte: «Si el cielo me concediese cinco años más... ¡Ay, si me los concediese llegaría a ser un gran pintor» (2007, p. 529).

Estos dos planteamientos nos permiten situar los últimos versos del poema: la duda sobre cuándo será el último día permite hacer conjeturas y proyectos de lo que aún se puede

hacer en el tiempo restante. El desconocimiento sobre cuándo será el último día mantiene la vejez pero también el futuro. Si todavía existe la posibilidad de un mañana, de vivir otros diez o veinte años, entonces los proyectos continúan: llegar a la grandeza de pintar algo que tenga vida, en el caso de Hokusai. Pero sólo hay una cosa que puede con la duda, con el futuro, con las expectativas y, así, con la vida misma: la muerte, el único destino certero para quien tiene vida. La victoria de la muerte sobre la vida, no sólo del artista sino de las obras de arte que algún día realizaría.

Hernández, como la mayoría de poetas trabajados en esta investigación, instala sus dos écfrasis en el terreno de la reflexión del tiempo. Por un lado, la velocidad como símbolo del avance del tiempo, del olvido del pasado y de la modernidad; por otro, la muerte como destino final de todos los seres vivos.

9. Una batalla de romanos, de Alberto Blanco

«Una batalla de romanos» de Alberto Blanco es un poema con un muy alto grado de comunicatividad puesto que los paratextos, el título y la dedicatoria, nos indican casi toda la información que necesitamos para conocer la obra referida: *La batalla de San Romano*, ciclo de cuadros pintados por Paolo Uccello entre 1435 y 1440. Se trata de un tríptico, actualmente dividido en tres museos del mundo: *The National Gallery*, de Londres [Imagen 14]; *Galería Uffizi*, en Florencia [Imagen 15] y *Museo del Louvre* [Imagen 16]. Decimos casi porque no se nos indica en esta prelectura si el poema tratará los tres cuadros del tríptico o alguno en específico; ésta duda, sin embargo, nos será resuelta a través de una comparación entre la descripción y la observación.

Es gracias a esta descripción, por otro lado, que el poema representa una écfrasis en el más puro sentido de Leo Spitzer, al apuntar poéticamente lo que se ve en el cuadro, por tanto la referencialidad y la selectividad, en términos de Robillard, se muestran también con un alto grado. Pero el elemento más empleado por Blanco es el de la dialogicidad puesto que, como veremos, propone diálogos profundos con la obra pictórica y el lector.

Una batalla de romanos

Paolo Uccello

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.
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.
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.
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...
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 si fueron a la fiesta;
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;
sin olvidar -por supuesto- a las estrellas
ni a los ángeles que tocan de corrido
los sonos predilectos del Creador.

¡Oh oscuridad, telón de fondo!
Crucero y semáforo de la naturaleza.
¡Que siga la batalla cotidiana!
Que sigan las insidiosas diagonales dando guerra,
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.

Volker Gebhardt, en su libro *Uccello, La batalla de San Romano (1998)* apunta que en dicha batalla, ocurrida el 1 de junio de 1432, un ejército de 2000 florentinos comandados por Niccolò da Tolentino y Micheletto Attendoli (también conocido como Micheletto da Cotignola) se enfrentaba en el camino entre Pisa y Florencia a un ejército venido de Siena dirigido por Bernardino della Ciarda. Esta batalla continuaba las hostilidades entre Florencia y Siena por el control de la Toscana. En la primera escaramuza, un pequeño contingente de caballería liderada por Niccolò se ve afectado, cayendo y permitiendo a los sieneses tomar prisioneros. Sin embargo, la batalla tendría un giro cuando el resto del contingente florentino con Micheletto a la cabeza llega a la lucha, logrando salir con la victoria (pp. 7-8)

Es la representación de este evento la que recibe como encargo el pintor renacentista florentino Paolo Uccello (1397-1475) quien, como lo indica Gombrich (2016, pp. 189-190), representa la batalla empleando las nuevas posibilidades recién descubiertas para el arte: la perspectiva y el punto de fuga, como lo muestran las lanzas del suelo y el guerrero caído en posición escorzada.

Según Gebhardt, gracias a los estandartes que cargan, como protagonistas del tríptico podemos encontrar a Niccolò con el episodio del comienzo de la batalla en la pieza que se encuentra en el museo de Londres, mientras que el apoyo del ejército de Micheletto Attendoli estaría representado en el cuadro de París. De este modo el cuadro central, ubicado en Florencia, mostraría el giro de la batalla a través del jinete caído en el centro (1998, p. 10).

La descripción poética, aunque en desorden, sugiere la comparación con las tres partes. En éstas encontramos un primer plano que muestra, junto a los protagonistas de la obra, los ejércitos armados con lanzas y hachas, el segundo plano muestra músicos con trompetas y

abanderados, y al fondo se aprecian acciones secundarias. Los terrenos parecen montañosos o con un relieve poco uniforme. En la primera parte, aún se percibe la luz del día. En el centro observamos a Niccolò con sus soldados, que están en abierta lucha rodeados a los costados y en un segundo plano por árboles frutales y florales. En el fondo se perciben ballesteros y otros soldados que luchan sobre un terreno cercano a campos de cultivo.

En el segundo cuadro la coloración ha cambiado sugiriendo un atardecer. En el primer plano, la batalla continúa: el personaje central, que no es ninguno de los generales florentinos, ha sido herido y se dirige al suelo, en donde ya hay otros cadáveres, además de lo que parece ser una gran mancha de sangre. El fondo también ha cambiado: los árboles frutales ya sólo quedan en el costado izquierdo y los campos de cultivo lucen más cercanos. Por otro lado, se presentan en ellos diversos animales, principalmente conejos, que rondan la zona. Finalmente, notamos la presencia de un conjunto de soldados que persiguen a otros, que ya de espaldas parecen huir.

En el tercero, mientras que en el fondo se percibe una oscuridad casi total, que apenas deja ver los árboles y que desde luego muestra el avance del día y con esto el de la batalla hasta la hora de la victoria, en el primer plano encontramos a los ejércitos pero ya no en actitud bélica, lo que se refleja también en que ya no hay ningún cadáver en el suelo.

Blanco comienza su poema con una metáfora sobre las lanzas: se abre el telón, numeroso conjunto de lanzas, cual bosque, para permitir al observador ver la escena. Nos describe el cuadro de en medio que, al unirse con las otras dos partes, efectivamente muestra una apertura de las lanzas que se agrupan de un lado o del otro en los cuadros de Londres y de París. El hilo de sangre, que en realidad se ve como un charco, se dirige colina abajo hacia los

campos de cultivo del fondo; toma una pendiente que llegará y teñirá con su color cálido a diferentes verduras. Los caballos asustados, que comienzan a huir con desesperación, como lo observamos con el caballo rojo a la derecha del primer plano, dejarán abonado el campo de cultivo que deben cruzar como seguramente ya hicieron los caballos del fondo, que hace mucho se han alejado.

El miedo es, entonces, uno de los protagonistas de este iconotexto. No sólo los caballos, también las liebres y los ciervos con enormes saltos reflejan el miedo de los hombres: si para Blanco el campo de cultivo en el que éstas saltan es al mismo tiempo el campo de batalla de los hombres, entonces el miedo es la razón de la huida que percibimos en el cuadro. Por otro lado, si profundizamos en la indicación comparativa de Blanco, y tomamos a las liebres y ciervos como hombres, entonces nos hallamos ante el tema común en las écfrasis trabajadas: el tiempo. Según Chevalier y Gheerbrandt (2015), el ciervo y la liebre son una criatura solar (p. 287) y una lunar (p. 645) respectivamente; el primero, símbolo de la renovación cíclica y la sequía, el otro de la regeneración de la vida. Así, Blanco habla no sólo en el avance del tiempo que representa el tríptico, de la mañana a la noche, sino el tríptico como el avance de la vida.

Cuando conjugamos el miedo y el tiempo, estamos ante la ansiedad más profunda de la humanidad: la muerte. El hilo de sangre que recorre la escena nos lo recuerda; siendo un vehículo de vida (Chevalier y Gheerbrandt, 2015, p. 909), un *torrente* de vida, abandona cualquier cuerpo inerte y desconocido (es decir, todos los cuerpos) para instalarse en la tierra y generar una vida futura. La muerte nos llega y nuestra desaparición abonará a las nuevas vidas «*por los siglos de los siglos*»(verso nueve), como los cuerpos de los ejércitos a las verduras

venideras. El ciclo repetido que es evidenciado con los símbolos del ciervo, la liebre y los propios vegetales (Chevalier y Gheerbrandt, 2015, p. 1049).

Entonces, Blanco parece indicar que si el destino está escrito para todos, se pueden elegir dos caminos: el de entrar en la batalla, que es la vida diaria, con valentía hasta el fin o el de quedar detrás, con miedo y escondido en segundo plano sin asumir algún riesgo o aparentando que se asume, fanfarroneando con palabras «musicales» que no tienen fondo. Para hacerlo, dedica doce versos, en los que luego de marcar un contraste citando a los *valientes* guerreros, acusa a aquellos ajenos, miedosos, quejosos y ausentes, representados en el cuadro por los músicos, apenas visibles, que en los dos cuadros de batalla (Londres y Florencia) parecen mostrar los ojos cerrados y sólo los abren cuando la batalla ha terminado y la noche ha caído (París); esos personajes que pasaron su vida en segundo plano y les llegó la noche.

Puesto que se trata de un exotexto, llama nuestra atención la mención de las estrellas y los ángeles. Chevalier y Gheerbrandt anotan sobre éstos últimos que por un lado representan las funciones divinas y por otro también las aspiraciones insatisfechas e imposibles (2015, p. 98). Dado que estrellas y ángeles encuentran un símbolo equivalente (2015, p. 484) y que son mencionados inmediatamente después de la acusación hecha a los músicos, a quienes son semejantes puesto que los ángeles también están tocando música, podemos suponer que se trata de una crítica a las personas que no aprovechan su vida por dedicarse a la oración y la religión.

El poema termina citando la oscuridad presentada en el fondo del último cuadro (París), insistiendo, con la mención del telón, en la cualidad teatral de lo descrito. Todo lo

narrado, el ciclo y la vida son una obra de teatro. Del símbolo teatral, Chevalier y Gheerbrandt nos indican que:

...el hombre está en ese teatro del mundo, del que forma parte, de la misma manera que accede al mundo del teatro cuando asiste a una representación [...] la propia expresión de las pasiones y el desarrollo de las situaciones lo liberan de lo que permanecía encerrado en él; se produce el fenómeno bien conocido de la *catharsis*. El espectador es purgado, purificado de aquello que lo esclaviza (2015, p. 981).

Al participar de la observación de la obra de Uccello, a través del poema de Blanco, en un primer momento sólo vemos una descripción de la obra. Luego, mediante la comprensión de las metáforas y los símbolos percibimos la intensión catártica del poema y el cuadro, que pretenden hacernos testigos de la fugacidad de nuestra propia vida. En este punto, nos encontramos, aparentemente, en algo semejante al miedo efrástico del que hablaba Mitchell. La oscuridad, que siendo telón también será la muerte, es un crucero a otra vida, es un semáforo que nos indica cuándo avanzar: cierra para volver a abrirse, representa la repetición del ciclo. Pero mientras ese momento llega, nos dice Blanco en los últimos versos, que siga la batalla cotidiana que es vivir, que siga abriéndose la cortina de lanzas para la función de teatro que es la vida (con sus engaños múltiples y sus diversos oficios, sus formas de aprovecharla, ya sea guerreros en batalla, músicos en segundo plano, ángeles y estrellas), que continúe el ejercicio tan «sencillo», dirá sarcásticamente, que es vivir la vida. Si luego de la lectura hemos llegado a la catarsis, escaparemos purificados.

10. Conclusiones sobre el análisis a las éfrasis mexicanas

Siguiendo la dirección planteada por los poetas a través de la descripción y delimitación de una obra visual o de sus detalles mediante una éfrasis, hemos realizado una propuesta de interpretación o sentido para cada uno de los poemas que conformaron el corpus.

En un primer momento, hemos buscado la referencia intertextual: el cuadro referido, el movimiento pictórico o el artista; presentada algunas veces mediante un paratexto y otras dentro del texto de manera notoria u oculta (para la cual ubicamos ciertos elementos textuales que nos permitieron hallarla).

Una vez que la obra visual fue establecida, realizamos de ella un análisis iconográfico con el que identificamos sus elementos para, después, realizar una comparación entre éstos y los elementos presentados por el poeta –la fricción representacional de Heffernan aplicable a toda éfrasis–. Mediante esta comparación, pudimos establecer los iconotextos; es decir, la figura resultante de la relación entre imágenes verbales e visuales, que empleamos como base para realizar una propuesta de interpretación global del poema, a través de un análisis iconológico extendido y un proceso hermenéutico analógico.

Es importante apuntar que para dicha interpretación no sólo se consideraron los iconotextos, sino que también fue importante la revisión de los elementos exotextuales planteados por los autores. Esto entendiendo previamente que, tal como se apuntó en el primer capítulo, el empleo de un intertexto –en este caso una imagen visual– se realiza para atraer ciertos sentidos o significados ya presentes en él pero modificando o redirigiendo su contexto para crear un sentido distinto que incluya, al mismo tiempo, al anterior. Es decir que nuestro

interés estaba en la decodificación del poema efrástico por arriba del sentido del cuadro por sí mismo.

Ambos elementos, iconotextos y exotextos, experimentaron una revisión contextual para conocer si su valor era sígnico o simbólico, entendiendo previamente que si se trataba del segundo caso, el tratamiento textual sería necesario pero insuficiente para describir el sentido en su totalidad.

De esta forma, a través de los análisis hemos formado parte del proceso que la éfrasis plantea desde su concepción. El lector que empleando su bagaje cultural, sus intereses y sus experiencias personales propone una significación o un sentido del proceso se convierte en un elemento mediador entre el texto y su imagen visual citada, cerrando así el circuito necesario para su existencia.

CONCLUSIONES

La revisión crítica de algunas écfrasis que se escribieron en México durante el siglo XX y comienzos del XXI, presente en este trabajo de análisis e investigación, requirió en un primer momento que se profundizara y se dominara el aparato teórico que existe alrededor de esta práctica literaria. Es éste el objetivo del capítulo uno, que nos ha revelado no sólo lo escrito alrededor de la teoría ecfástica misma sino que también nos ha permitido partir de la intertextualidad, de la que deviene la primera; de la iconografía y la iconología y de la dualidad signo/símbolo como medios para la comprensión del sentido de las artes. Sobre estas nociones puntualizo de cada capítulo:

Capítulo I. De la Intertextualidad y la écfrasis a la iconografía y la iconología, un recorrido por los conceptos para la interpretación de las artes

Podemos recuperar que las nociones de dialogismo y bivocalidad de Mijáil Bajtín se concentran en que todo discurso está orientado hacia un objeto, condicionado previamente por palabras y textos que ya se han dicho de él y que al mismo tiempo espera una respuesta futura; es decir, la coexistencia en un enunciado de elementos lingüísticos, culturales e ideológicos ajenos, que derivan en tres tipos de discurso: la estilización, la parodia y la polémica oculta y que representan una de las razones principales para la artísticidad de un texto.

Dichas nociones dieron paso a la intertextualidad, concepto teórico desarrollado por Julia Kristeva para referirse a la palabra literaria como un cruce de superficies textuales, en el cual confluyen el sujeto y el destinatario con el corpus literario anterior al texto. Este cruce, en

el que todo es absorción y modificación de algún otro texto, provocará que desaparezca el sujeto de la escritura como persona para dar paso a la ambivalencia (es decir la ubicación de la historia en el texto y del texto en la historia) y por tanto recibirá –a partir de Todorov– el nombre de discurso diafónico. Dicha transformación tendrá como consecuencia que el texto deba ser trabajado no sobre una lógica de cero a uno sino de cero a dos (dos como transgresión de ese uno: la prohibición y la censura). Ésa será, en opinión de Kristeva, la lógica poética.

A esta teoría intertextual, Tzvetan Todorov añadiría una pauta para indicar el grado de inclusión de la palabra ajena: la presencia plena, la hibridación y el discurso no evidenciado materialmente pero evocado.

Apuntamos que pronto el término revolucionó los estudios en literatura y se volvió inmensamente popular. En Francia, por un lado, Gérard Genette lo extiende hasta la formulación de cinco relaciones transtextuales: la propia intertextualidad, el paratexto, el metatexto, la architextualidad y la hipertextualidad (aquí ha surgido la cuestión sobre si la mención de la obra de arte por un texto ajeno sería, superando la intertextualidad, un caso de hipertextualidad, dado que es verdad que la producción textual emplea como base una producción anterior de una forma que no es el comentario. Concluimos que sí pero no en todos los casos. Hemos preferido, por tanto, mantener el término écfrasis con la intención de referirnos a todas las menciones posibles y no sólo a aquellas en las que se adapta una producción primera en una subsecuente).

Por otro lado, Michael Riffaterre, al entender la intertextualidad como fundamento de la textualidad, completa la noción adaptando el modelo triádico del estadounidense Charles

Pierce, a través de los conceptos de texto, intertexto e interpretante (elemento encargado de dirigir la reescritura del intertexto y de dictar sus reglas de desciframiento).

Desde Alemania, Manfred Pfister también aportó al proponer seis nuevos criterios para medir el grado de intensidad en que se presenta la intertextualidad, reforzando lo ya observado por Todorov. Éstos serán: referencialidad, comunicatividad, autorreflexividad, estructuralidad, selectividad y dialogicidad.

Dentro de los apuntes finales sobre el concepto de intertextualidad, recuperamos la fórmula de Gustavo Pérez Firmat: $T = IT + ET$, en la que T es el texto, IT el Intertexto y ET el exotexto; los tres momentos del proceso intertextual: la escisión del intertexto a partir de un paratexto, la inserción en el nuevo texto y el funcionamiento en su nuevo contexto, planteados por Raquel Gutiérrez Estupiñán; y, finalmente, la división de Martínez Fernández recuperada por Galicia Isasmendi entre intertextualidad verbal, que puede ser interna o externa, e intertextualidad no verbal.

Leo Spitzer y Jean Hangstrum recuperaron teóricamente la práctica de la écfrasis, presente desde la antigüedad clásica, para situarla en el foco de estudio. A través de poemas que hacen hablar obras de arte mudas, encuentran un método de analizar la relación tangible entre ambas disciplinas.

Más tarde, Murray Krieger propone la definición que ha trascendido más frecuentemente: écfrasis es la imitación en la literatura de una obra de arte. Para Krieger es la écfrasis la que da autosuficiencia lingüística y formal al poema, ya que solidifica el verso transparente mediante un recurso visual. Joseph Frank propone, aunado a esto, que dicha

autosuficiencia se logra porque la écfrasis representa una fusión entre el espacio, representado pictóricamente, y el tiempo, en el que se suceden las palabras en un verso.

James A. W. Heffernan especifica más el sentido del término al sugerir que la écfrasis es la representación literaria del arte visual. Con esta definición que sugiere, más que una fusión, una rivalidad entre imágenes y palabras que manifiesta sensiblemente las relaciones entre artes y literatura y hace vigente su estudio. Al mismo tiempo, el mismo Heffernan apunta diferentes características de la écfrasis: la fricción representacional, que es una comparación entre la obra visual y la textual; la animación de las figuras del arte visual; las narrativas enmarcadas y la prosopopeya.

Otro teórico, Grant F. Scott, observa la importancia de los sistemas culturales y la retórica emocional dentro de la écfrasis. Para él, la belleza de la écfrasis radica en que, dependiendo del contexto, ésta se apropia de la imagen visual enfatizando sus temas o la libera desviando al lector de la línea narrativa primaria. El estudio del impacto en el lector, comenzado por Scott, será continuado por W. J. T. Mitchell quien propondrá que éste se presenta en tres momentos: indiferencia ecfástica, esperanza ecfástica y miedo ecfástico.

Valerie Robillard, por su parte, opina que la écfrasis se refiere a obras de arte –incluso de manera no representacional– y advierte que esto significa que hay muy diversos tipos; con el fin de establecer cómo se cita a la obra de arte en cada ejercicio ecfástico adapta los términos de Pfister: Comunicatividad, Referencialidad, Estructuralidad, Selectividad, Dialogicidad y Autorreflexividad. A estas categorías sumará otras tres que indicarán el grado en que la obra de arte es referida: Descripción, Atribución y Asociación. Todas estas categorías podrán ser analizadas según la interpretación que el lector haga de las extrañezas

textuales que encuentre; es decir, que para ella, la écfrasis requiere de una posición crítica del lector.

En nuestro país, Luz Aurora Pimentel es quien más ha aportado a la teoría ecfástica. Para ella, la écfrasis es una relación tanto referencial como representacional entre un objeto plástico y un texto, en la que el objeto plástico mantiene su autonomía. Esta relación entre imágenes y palabras deriva en un iconotexto, que debe observarse íntegramente ya que no puede dividir sus elementos visuales de los verbales.

Aunado a esto, Pimentel dirá, recuperando y conjuntando varias opiniones de críticos anteriormente mencionados, que en una écfrasis pueden ocurrir tres fenómenos: que las imágenes intensifiquen al texto, que el texto dinamice a las imágenes mediante una narración o que haya resistencia en la imagen y, por tanto, se provoquen efectos irónicos.

Finalmente valorará, como Robillard, la posición del lector al indicar que es quien será el encargado de identificar el objeto referido, reconocer su contextualización y, además, proponer una recontextualización. Todo esto provocará que se generen nuevos significados, presentes como detalles que tenían un segundo grado de importancia en el cuadro o que, incluso, son ajenos a éste.

A la par de la teoría de la intertextualidad y la écfrasis, hemos considerado importante recuperar las nociones de iconografía e iconología (y la importancia que dentro de éstas tienen el signo y el símbolo) con el objetivo de proponer un sentido adecuado a los poemas que fueron analizados. Con este fin, apuntamos que para Erwin Panofsky iconografía es una rama de la historia del arte que se encarga del significado de las obras de arte como algo distinto de su forma aparente; profundiza en el valor de los elementos representados a través de una

identificación primaria, que nos arroja motivos artísticos relacionándose en una composición y una identificación secundaria, con la que los motivos adquieren valor de imágenes, que al relacionarlas producen historias y alegorías.

En su opinión, cuando entendemos los elementos de estas dos primeras identificaciones como manifestaciones de ideas y actitudes de una sociedad o periodo estaremos ante un valor simbólico de la obra de arte. Es esta búsqueda la que se convierte en el tercer momento del análisis iconográfico; lo que para José Juan Martín González y Lafuente Ferrari es llamado iconología. Sin embargo, a pesar de estar puntualizados y bien definidos, ninguno de los tres momentos (identificación primaria, identificación secundaria e interpretación iconológica) es individual o autónomo sino que se precisa de todos para un correcto análisis.

Profundizando en la noción de iconología, apuntamos que Gombrich se muestra en desacuerdo con el análisis propuesto por Panofsky puesto que, en su opinión, al interpretar la obra a través de una revisión superflua del significado simbólico, sin delimitación, pueden agregársele significados ajenos a ella. La iconología, dirá, debe enfocarse en buscar el significado único de la obra y sus elementos de sentido sólo a través de una profundización en la interpretación del símbolo dentro del espacio de su contexto real.

Puesto que el análisis iconológico representa la identificación y decodificación de los símbolos presentes en el arte, aquí resultó importante profundizar en la diferencia entre un signo y un símbolo para entender su empleo en los poemas.

Sobre esto, reiteramos la indicación que hace Kristeva acerca de que el lenguaje poético no puede ser considerado un signo convencional (significante-significado) ya que no tiene sólo un significado; al escritor se le presenta como un conjunto de posibilidades

potencialmente infinito. Esto como consecuencia, apunta ella, de que el signo sea el heredero del símbolo medieval concretizando en el primero los elementos irrepresentables del segundo. Esta concreción le permite formular el concepto de semáñalisis, un análisis semiótico del texto que consideraba el aspecto sígnico pero también el simbólico, al interesarse por los valores del sujeto y las ciencias humanas que en éste se enfocaban.

Chevalier, por el contrario, distingue muy bien entre signo y símbolo al decir que, mientras que el primero tiene un sentido dado de forma artificial, el símbolo detenta un poder de resonancia extrarracional, opinión que acompaña Gombrich al abordar una concepción neoplatónica del concepto. Lo escrito por Carl Jung permite vislumbrar más adecuadamente dicho poder de resonancia: un símbolo es la representación consciente de ciertas manifestaciones del inconsciente colectivo llamadas arquetipos. Por tanto, Chevalier defiende que su empleo es útil para el estudio del arte, entre otras disciplinas, sin que suponga una eliminación del contenido sígnico para, por el contrario, aumentar su valor de interpretación.

Por tanto, hemos decidido basarnos en la apertura que la semiótica tiene hacia el símbolo, mediante el semáñalisis de Kristeva, pero marcando una distancia al preferir los conceptos brindados por Chevalier, Gombrich y Carl Jung quienes, distinguiendo al símbolo como ajeno al signo y no como parte de él, le otorgan una posición más importante.

Capítulo II. Arte y literatura, un acercamiento recurrente

Dado que la éfrasis requiere determinados conocimientos artísticos y culturales para su concepción, la investigación derivó para el segundo capítulo en la exploración de la vida cultural e intelectual de los poetas elegidos con el fin de advertir sus intereses, objetos de

estudio y maneras en que se han relacionado con las artes fuera de su práctica intertextual, sobre la cual versó el tercer capítulo.

Con este fin, realizamos una breve revisión de la relación que ha existido a través del tiempo entre la literatura y las artes, fuera de la ékfrasis y la intertextualidad. De este recorrido es importante recuperar las opiniones de Dión de Prusa, quien encontró en el tiempo y los símbolos empleados las diferencias fundamentales entre el arte y la pintura: el artista visual no es libre como el poeta en tanto que no hace una obra que transcurra en el tiempo y requiere, dado que su arte es muda, el empleo de símbolos para transmitir lo que haría el poeta. Así mismo, recupero la opinión de Lessing, quien retomando al pensador anterior, critica la cercanía entre las disciplinas presente en el Barroco y el Manierismo y defiende las diferencias que existen entre ellas al indicar la espacialidad de la pintura y la temporalidad de la poesía.

El recorrido culminará cuando esta revisión histórica llega al México del siglo XX, que al ser el contexto del corpus interesa más profundamente en la investigación. De su observación notamos que la relación entre el arte y la poesía es defendida por sus actores, ya sea poetas, artistas visuales o críticos.

Comenzamos adentrándonos en la vida de José Juan Tablada quien, en opinión de Octavio Paz, fue el primer poeta modernista de México. Al hacerlo, resultó fundamental adentrarse también en los textos críticos de Charles Baudelaire, puesto que fue una de las influencias más importantes para Tablada. Baudelaire es de los primeros poetas que emplean tanto el metatexto, es decir el comentario, como el intertexto para hablar de la pintura.

Tablada, siguiéndolo, realiza un importante trabajo crítico de las artes visuales a la par de su labor como poeta. A su vez, él mismo influirá en poetas posteriores para adentrarse en la crítica. Le aprenden esta práctica los poetas de Contemporáneos, dentro de los que se encuentran Pellicer y Villaurrutia; Octavio Paz y Efraín Huerta, aunque de manera poco conocida este último; y, como último heredero de la tradición, Alberto Blanco.

Pero la investigación demostró que el interés en el arte para los poetas trabajados no llega solamente como influencia de su «tutor poético» sino también por influencia de su familia o de lo que desde muy pequeños conocieron. Éste es el caso del mismo Tablada, de Villaurrutia, de Paz, de Pita Amor y de Alberto Blanco. Tablada, Huerta, Hernández y Blanco, incluso, comienzan estudios como pintores, algo en lo que permanecerán hasta su edad adulta sólo los últimos dos.

Otra característica importante entre los poetas trabajados es que todos ellos mantienen una relación cercana y constante con pintores. Relación que estará presente en diversos niveles: en algunos la cercanía deriva en publicaciones periódicas y libros en conjunto, en intereses temáticos o, como es el caso de Pita Amor, en modelaje.

Si al comienzo de esta investigación establecimos como objetivo demostrar que ciertos poetas mexicanos tendieron a una profunda relación intertextual y efrástica con las obras de arte a través de sus poemas, con este segundo capítulo confirmamos la primera conclusión importante: la relación que tuvieron estos poetas mexicanos con el arte abarca otros elementos de la transtextualidad (además de la intertextualidad y la éfrasis) como el metatexto, que impacta en sus producciones poéticas.

Sin embargo, dicha relación metatextual no es la única presente y, de hecho, comienza a reducirse con el paso del tiempo. Esto ocurre porque para los más jóvenes, el arte de la poesía ya incluye de cierta forma a otras artes como la pintura (y hasta la música, en el caso de Francisco Hernández o Blanco); son inseparables por su requerimiento de una posición crítica para observarse, por su cualidad de belleza, por ser una renovación e inspiración, etc.

Este segundo capítulo también nos arroja conclusiones secundarias (sobre intereses específicos para cada poeta, maneras de abordar los contenidos del arte, relaciones de los poemas elegidos con otros poemas escritos por los autores, entre otras) que han sido aprovechadas de manera más profunda en el tercer capítulo a través de los análisis de cada écfrasis.

Capítulo III. La pintura visible en la écfrasis mexicana de los siglos XX y XXI

El tercer capítulo consistió en llevar a cabo una propuesta de interpretación para las écfrasis mexicanas seleccionadas que, como se ha mencionado, empleara lo recuperado en los capítulos precedentes.

Dicho análisis supuso en un primer momento la identificación de la obra. Los artistas y obras más sencillos de identificar fueron los citados mediante paratextos (títulos, subtítulos o dedicatorias). Es el caso de los poemas *Linda maestra (Aguafuerte de Goya)*; *Semana holandesa*; *Cézanne*; *La vista, el tacto*; *Un cuaderno de dibujo de Nunik Sauret*; *Juan Soriano en 1941: Naturaleza muerta con vaso y calavera*; *Tamara de Lempicka*; *Katsushika Hokusai* y *Una batalla de romanos*.

En el caso de *Cézanne, La vista, el tacto, Un cuaderno de dibujo de Nunik Sauret, Tamara de Lempicka y Katsushika Hokusai*, poemas que indicaban los artistas pero no la obra específica a la que se referían, la identificación se realizó a través de los indicios. Por tanto, es pertinente aclarar que los cuadros son ejemplos ilustrativos de una visión general de la poética del pintor referido. Esto, claro, en mayor o menor medida (por ejemplo, los cuadros de los últimos dos artistas [de Lempicka y Hokusai] fueron citados de manera muy evidente por Francisco Hernández y presentamos su referencia como certera).

Por otro lado, en el caso del poema *Me he pintado*, todos los artistas estaban dentro del texto sin que esto representara una obra visual en específico; lo que Robillard llama écfrasis asociativa en su variedad de estilo artístico. Fue necesaria una larga investigación para proponer el sentido de su mención intertextual dentro del poema.

En un segundo momento de esta interpretación, se buscaron los elementos de sentido tanto visuales como textuales, que al unirse generaban un iconotexto. Para este fin se siguió un procedimiento que comenzaba con el análisis iconográfico de Panofsky. Al buscar dichos iconotextos hallamos una situación a considerar: a pesar de que para Pimentel toda écfrasis los produce, si nos apegamos al mismo tiempo a la noción de écfrasis asociativa de Robillard, que por su naturaleza no produce imágenes, entonces no podremos hallar ningún iconotexto en el poema de Pita Amor; su sentido e interpretación se conducen, a pesar de tratar temas artísticos, por un camino más cercano a la manera intertextual que abordamos en la primera parte del capítulo uno.

Para la interpretación de los iconotextos en los otros ocho casos, seguimos la opinión antes mencionada de Riffaterre, quien indica que se debe hallar la norma de interpretación en

el intertexto (esto es en los detalles procedentes de la pintura, para nuestro caso). Para tal intención, empleamos un análisis iconológico extendido (que hemos formulado teniendo en mente las diferentes nociones de iconología –y por tanto de símbolo– que tenían Panofsky y Gombrich). Con este análisis, nos abrimos a las diferentes posibilidades de interpretación de las obras visuales que pudieron realizar los poetas antes de escribir sus écfrasis. Este análisis fue continuado con otro de intención hermética analógica, para la interpretación del sentido global de la écfrasis. Con este análisis advertimos que los elementos presentados precisaban, no sólo de conocimientos en torno a la naturaleza de lo sígnico y lo simbólico, sino de ahondar en nociones conceptuales relacionadas, por ejemplo, con la brujería, el erotismo, el uso de pigmentos y su implicación cultural, entre otros.

Esto demuestra que, para la interpretación de los poemas que describen obras visuales, hemos conseguido de manera satisfactoria ligar la norma de interpretación de Riffaterre, un análisis iconológico extendido, la noción de iconotexto de Pimentel y un análisis hermenéutico que toma en cuenta tanto al lector como al creador.

Partiendo de estas interpretaciones, obtuvimos varias conclusiones importantes. En primer lugar, comprobamos que los escritores plasman sus conocimientos culturales y artísticos en las écfrasis respetando ciertas cualidades técnicas de cada artista a la hora de realizarlas. Además, hemos advertido que, a través de comparaciones y analogías, los poetas estudiados emplean las obras de arte como medio para la expresión de preocupaciones o ideas específicas (asignar cuerpo a la poesía, autorepresentación o autorreflexión, verosimilitud del símbolo), lo que les ha abierto la posibilidad de configurar nuevas técnicas ecfrásticas que poetas posteriores han perpetuado (Coral Bracho o Kenia Cano son un ejemplo observable

para el caso de la técnica efrástica autoreflexiva de Pita Amor). Así, el estudio de estas técnicas efrásticas y sus motivos nos ofrece puntos de vista críticos sobre movimientos de creación poética en México durante los siglos XX y XXI.

Otra conclusión se encuentra en descubrir que todas las éfrasis mexicanas trabajadas dinamizan a las imágenes inmóviles de los cuadros en el tiempo del poema y, a través de esto, reflexionan desde diferentes temas sobre su fugacidad. De esta forma aceptamos la opinión de Joseph Frank y Krieger sobre la fusión en la éfrasis del espacio y el tiempo. Notamos desde luego la influencia que en esta opinión tuvieron las ideas de Dión de Prusa y Lessing. Decimos por tanto que la función del iconotexto representa no sólo la fusión de significados sino la corporalidad de la poesía y la temporalización de la pintura, lo que genera un impacto en el lector (relacionado con la esperanza y el miedo efrásticos) que es difícil obtener de otra manera.

La éfrasis se convierte así en un espacio de reivindicación y revalorización del cuadro y, al mismo tiempo, resulta ser una práctica de la poesía en uno de sus estados más críticos y profundos: la creación poética como punto de encuentro de un sinfín de elementos internos y externos que conforman su sentido.

Todo esto en tanto práctica que, mediante diversos procedimientos textuales, sugiere el acceso a un valor de sentido encubierto más allá de la palabra e incluso más allá de la imagen (puesto que se incorpora al sentido que el pintor ya pretendía para su obra), que debe ser tratado de manera cuidadosa para que no suponga una develación simple o una parodia que le quitaría su profundidad. Además, entendiendo que como poema espera una redecodificación

de un futuro lector, que llega a ella con una tercera carga de formación intelectual, misma que contribuirá en la medida en que se complete el círculo de sentido.

Esto comprueba el valor del estudio de la écfrasis por sí misma. Sin embargo, para el caso de México representa, además, un recurso importante para abordar el pensamiento no sólo de los poetas en lo individual –como ya mencionamos- sino también de sus grupos y generaciones. Es decir que mediante la écfrasis podemos conocer los intereses que permearon a las sociedades a las que pertenecieron, como lo hemos visto con el interés modernista de Tablada o la abrumada preocupación por el paso del tiempo y la muerte en las generaciones de la segunda mitad del siglo XX y posteriores.

Finalmente, la investigación permitió confirmar que la práctica de la écfrasis en poetas mexicanos representa un corpus importante como para que sus obras sean vinculadas dentro de una tendencia poética del siglo XX y comienzos del XXI que, hasta nuestros días, mantiene una relación constante y fértil entre las artes y la poesía. Concluimos, entonces, que resulta necesaria la realización y divulgación de investigaciones y análisis intertextuales o ecfásticos como enriquecimiento al estudio de la poética mexicana.

REFERENCIAS

- Alí, A. (2016). «Italia en vísperas de la Primera Guerra Mundial. El ciclón futurista» [En línea]. *Revista de la Universidad de México*. Enero 2016; No. 143 pp. 79-82. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/16998/public/16998-28309-1-PB.pdf.
- Almazán, D. y Barlés, E. (2007). La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones. En San Ginés Aguilar, P. (Ed.). *La investigación sobre Asia Pacífico en España* (pp. 527-552). España: Universidad de Granada. Recuperado de <https://www.ugr.es/~feiap/ceiap1/ceiap/capitulos/capitulo32.pdf>.
- Amor, G. (2012). *Material de Lectura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aristóteles (2016). *Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Artigas Albarelli, I. (2013). *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. México: Bonilla Artigas Editores- UNAM- Iberoamericana.
- Artigas Albarelli, I. (2013). La naturaleza muerta. En *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis* (pp. 185-254). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Artigas Albarelli, I. y González Aktories, S. (2011). *Entre artes / entre actos Ecfrasis e intermedialidad*. México: UNAM / Bonilla Artigas Editores.
- Autor no mencionado. (2016). «Emma Godoy». *Pálido punto de luz*. No 64. Recuperado de <http://palido.deluz.mx/articulos/2938>.

- Bajtín, M. (1989). El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. En *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. (pp.13-75). España: Taurus.
- Bajtín, M. (1989). La palabra en la novela. En *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. (pp.77-236). España: Taurus.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. España: Alianza Editorial. Edición digital.
- Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievksi*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Basallote, F. (2014). «Poesía y pintura. El instante capturado». *Ritmos 21*. Recuperado de <https://www.ritmos21.com/12651/poesia-y-pintura-el-instante-capturado.html>.
- Bataille, G. (2013). *El Erotismo*. México: Tusquets.
- Baudelaire, C. (1996) Salón de 1946. En *Salones y otros escritos sobre arte*. España: Visor.
- Beristáin, H. (1995). Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa.
- Beuchot, M. (2016). *Hechos e interpretaciones. Hacia una hermenéutica analógica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Birnbaum, P. J. (2012). Tamara de Lempicka: The modern woman personified. Recuperado de https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/gazeta/ae_16/14_Birnbaum.pdf.
- Blanco, A. (1997). *Las voces del ver*. México: Conaculta.
- Blanco, A. (1998). *El corazón del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.

Blanco, A. (2012). «El eco de las formas». *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2012/11/03/opinion/a06a1cul>.

Camesasca, E. (1973). «Vida y obras de Ribera El Españoleto» en *Maestros de la pintura* no. 42. Ediciones ANESA-Noguer-Rizzoli.

Camesasca, E. et al. (1973). *Maestros de la pintura. Rembrandt*. pp. 12-13.

Camesasca, E. et al. (1973). *Maestros de la pintura. Vermeer*. p. 21.

Camps, T. (2008). Goya, la pintura como compromiso. En *Goya* (pp. 24-25). España: Sol.

Cardoza y Aragón, L. (1968). «Abstraccionismo» en *Revista de la Universidad de México*. No. 5. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8990/public/8990-14388-1-PB.pdf.

Casetti, F. (1977). Introducción a la semiótica. España: Fontanella.

Cézanne, P. (1879-1980). *Naturaleza muerta con frutero*. Estados Unidos, The Museum of Modern Art. Recuperada de https://www.moma.org/collection/works/78670?artist_id=1053&locale=es&page=1&sov_referrer=artist.

Cézanne, P. (1891-1892). *Naturaleza muerta con manzanas y peras*. Estados Unidos, The Metropolitan Museum of Art. Recuperada de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435883>.

Chevalier, J. (2015). Introducción. En Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (Comps.). *Diccionario de los símbolos* (pp. 15-37). España: Herder.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2015). *Diccionario de los símbolos*. España: Herder

Chumacero, A. (2014). Prólogo. En Villaurrutia, X. *Obras*. (pp. IX- XXX). México: Fondo de Cultura Económica.

Coordinación Nacional de Literatura e Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (2011-2017). «Emma Godoy». *Enciclopedia de la literatura en México*. Recuperado de <http://www.elem.mx/autor/datos/428>.

Cortés, L. (2012). «Vaticinios de una vida en sueño» en «Nocturnos de Xavier Villaurrutia». *Círculo de Poesía*. Recuperado de <http://circulodepoesia.com/2012/12/nocturnos-de-xavier-villaurrutia>.

De Lempicka, T. (1980). *Autoportrait (Tamara in a Green Bugatti)*. Colección particular. Recuperada de [https://en.wikipedia.org/wiki/Autoportrait_\(Tamara_in_a_Green_Bugatti\)#/media/File:Tamara_de_Lempicka,_Autoportrait_\(Tamara_in_a_Green_Bugatti\).jpeg](https://en.wikipedia.org/wiki/Autoportrait_(Tamara_in_a_Green_Bugatti)#/media/File:Tamara_de_Lempicka,_Autoportrait_(Tamara_in_a_Green_Bugatti).jpeg).

Del Conde, T. (sin fecha). *Juan Soriano en perspectiva*. Recuperado de <http://www.juansoriano.net/biografia/textos/teresadelconde001.html>.

Del Paso, F. (2003). «Los privilegios de Octavio Paz». *Letras libres*. No. 52. pp. 51-56. Recuperado de http://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/pdf_art_8705_6970.pdf.

Díez, J. L. (sin fecha). «Andrea del Sarto» en *Enciclopedia del Museo del Prado*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/sarto-andrea-del/38dcd178-ef8b-42c4-bf13-7a19b069e2fd>.

Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Eherenman, K. A. (1998). «Las formas del instante. Entrevista con Alberto Blanco». *Fractal*. Recuperado de <http://www.mxfractal.org/F25blanco.html>.

Elderfield, J. (1983). *El fauvismo*. España: Alianza.

Enciclopedia de la literatura en México (sin f.). «Revista Moderna. Literaria y artística [en 1898], Revista Moderna. Arte y ciencia [de 1899 a 1903]». *Enciclopedia de la literatura en México*. Recuperado de <http://www.elem.mx/obra/datos/2780>.

Espejo, B. (2007) «Pita Amor atrapada en su casa». *Revista de la Universidad de México*. No. 41. pp. 12- 25. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2860/4098.

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. España: Traficantes de sueños.

Francisco, H., entrevista [UAMVIDEOS]. (2017, julio 3). *Escritores y poetas mexicanos: Francisco Hernández*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IO2R6vmyyJg&t=3408s>.

Galicia Isasmendi, B. (2012). La intensidad de resplandores abisales. El pintor Arturo Rivera y el poeta Francisco Hernández. En Fabelo Corzo, J. R. y Galicia Isasmendi, B. (Coords.) *La estética y el arte más allá de la academia* (pp. 253-284). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Galicia Isasmendi, B. (2017a). *La intertextualidad literaria*. Documento inédito. México.

Galicia Isasmendi, B. (2017b). *La herida trágica romántica: Acercamiento hermenéutico a la poética de Francisco Hernández desde un análisis arquetípico y simbólico*. Tesis doctoral. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Inédita.

García Ponce, J. (2000). Juan Soriano. En *Las huellas de la voz* (pp. 93-100). México: Joaquín Mortiz.

Garibay, A. M. (2017). *Mitología griega*. México: Porrúa.

Gebhardt, V. (1998). *La batalla de San Romano: un ciclo de cuadros en honor de los Medici*. México: Siglo XXI Editores.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus. Edición digital.

Giovine, M. A. (2012). «"Venus Anadiomena" y "Tulum", dos poemas efrásticos de José Emilio Pacheco». *Periódico de poesía*. No. 54. Recuperado de <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/1055-poeticas-visuales/poeticas-visuales/2555-054-poeticas-visuales-poeticas-visuales-jose-emilio-pacheco>.

- Gombrich, E. H. (2001). Introducción: Objetivos y límites de la iconología. En *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2. España: Debate.
- Gombrich, E. H. (2016). *La historia del arte*. China: Phaidon.
- Gómez-Robledo, M. (2015). «La ostentosa desnudez de Pita Amor». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/08/11/actualidad/1439259131_199233.html.
- González, H. I. (2016). «Francisco Hernández en Café Müller». *Nexos*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10633>.
- González, M. del R. (2010). «Recordando la obra literaria de Emma Godoy». *Círculo de Poesía*. Junio 3, 2010. Recuperado de <http://www.circulodepoesia.com/2010/06/recordando-la-obra-literaria-de-emma-godoy>.
- Goya y Lucientes, F. de. (1797-1799). *Linda maestra!*. España, Museo del Prado. Recuperada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/linda-maestra/50d8b8e8-61c8-4e83-ab16-3efc9dedf0f9>.
- Gozzoli, M. C. (1973). «Vida y obra de Toulouse Lautrec» en *Maestros de la pintura* no. 4. Ediciones ANESA-Noguer-Rizzoli.
- Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. España: Paidós. Recuperado de <https://atirolimpo.files.wordpress.com/2017/01/pierre-grimal-diccionario-de-la-mitologc3ada-griega-y-romana.pdf>.
- Harmenszoon van Rijn, R. (1642). *La compañía militar del capitán Frans Banninck Cocq y el teniente Willem van Ruytenburgh*. Países Bajos, Rijksmuseum. Recuperada de

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=rembrandt&p=1&ps=12&st=Objects&ii=2#/SK-C-5,2>.

Hassing, R. (2003). «El sacrificio y las guerras floridas» en *Arqueología mexicana*. No. 63. Recuperado de <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-sacrificio-y-las-guerras-floridas>.

Hauser, A. (2018a). *Historia social de la literatura y el arte I*. México: Debolsillo.

Hauser, A. (2018b). *Historia social de la literatura y el arte II*. México: Debolsillo.

Hernández Palacios, E. (2007). Prólogo. En Tablada, J.J. *El jarro de flores y otros textos* (pp. 13-28) México: Universidad veracruzana.

Hernández, F. (2010). *Población de la máscara*. México: Almadía.

Hokusai, K. (1839). *Autorretrato a la edad de un hombre viejo*. Francia, Guimet Museum. Recuperada de https://es.wikipedia.org/wiki/Katsushika_Hokusai#/media/File:Hokusai_portrait.jpg.

Huerta, D. (2015). Prólogo. En Huerta, E. *Poesía Completa*. (pp.9-23). México: Fondo de Cultura Económica.

Huerta, E. (2015). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jakobson, R. (2007). Hacia una ciencia del arte poético. En T. Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (pp. 7-10). México: Siglo XXI Editores.

Jung, C.G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España: Paidós. Edición digital.

- Klossowski, B. (1944-1946). *Les Beaux Jours*. Estados Unidos, Hirshhorn Museum.
Recuperada de https://hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=hmsg_66.347.
- Kristeva, J. (1976). Semanálisis y producción de sentido. En Greimas (Coord.). *Ensayos de semiótica poética*. (pp. 273-306). España: Planeta.
- Kristeva, J. (1981a). El texto cerrado. En *Semiótica 1*. (pp. 147-179). España: Editorial Fundamentos. Edición digital.
- Kristeva, J. (1981b). Para una semiología de los paragramas. En *Semiótica 1*. (pp. 227-269). España: Editorial Fundamentos. Edición digital.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra el diálogo y la novela. En Navarro (Comp.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (pp. 1-24). Cuba: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia. Edición digital.
- Lafuente Ferrari, E. (2012). Introducción a Panofsky (Iconología e historia del arte). En Panofsky, E. *Estudios sobre iconología*. (pp. IX-XL). España: Alianza Editorial
- Ledenda, O. (sin fecha). «Francisco de Zurbarán» en *Enciclopedia del Museo del Prado*.
Recuperado de <https://www.museodelprado.es/recurso/zurbaran-francisco-de/dbb34f90-243e-4231-b956-afd06a87463c>.
- Marrero Alberto, A. (2015) «La presencia de Vermeer y los interioristas holandeses del siglo XVII en La Palma a través de la cerámica» en *Revista de Historia Canaria*. No. 197. Pp. 143-168.

- Martín González, J. J. (1989). Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte. *Cuadernos de arte e iconografía*. Tomo 2 (3). pp.11-26. Edición digital recuperada de http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/3/cai-3-3.pdf.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. España: Cátedra. Edición digital.
- Martínez Ramírez, F. (2004). «Simbólica en la poesía de Efraín Huerta» en *Revista Casa del Tiempo*. Junio 2004. pp. 13-18. Recuperado de <http://www.uam.mx/difusion/revista/junio2004/martinez.pdf>
- Martínez, J. L. (2000). «El momento literario de los contemporáneos». *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/el-momento-literario-los-contemporaneos>
- Mata, C. U. (2014). «Efraín Huerta: antologar al antólogo». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. No. 522. Pp. 10-13
- Mata, C. U. (2014). «El otro, el mismo: Efraín Huerta como prosista y poeta». *Armas y letras*. No. 86-87. Pp. 58-66. Recuperado de www.armasyletras.uanl.mx/numeros/86-87/13-elotroelmismo.pdf.
- Mata, R. (2003). José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen. En *José Juan Tablada: letra e imagen* (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental). México: UNAM (Edición digital).
- Matilla, J.M. (2008). Caprichos. En *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo del Prado, p. 170-171, n. 21. Recuperado de la página del Museo del Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/linda-maestra/50d8b8e8-61c8-4e83-ab16-3efc9dedf0f9>

Michelet, J. (2014). *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. España: Akal.

Monsiváis, C. (1978). Variedades del México freudiano. *Nexos*. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=3252>.

Montes Santiago J., Carbajales Ferreiro Y., Montes Carbajales E. (2014). «O'Keeffe, Lempicka, Kahlo, Carrington: pasión y locura en cuatro grandes artistas del siglo XX». *Galicia Clin* 2014; 75 (2). pp. 67-76.

Muñoz Méndez, M. E. (2016). La lectura simbolista de la obra de Cézanne: la paradoja del modelo. *Aisthesis* (60). Versión digital recuperada de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812016000200004.

Museo Amparo. (2005). *Juan Soriano, la rebelión y la libertad*. México: Museo Amparo

Museo Nacional del Prado (sin fecha). *Francisco de Zurbarán*, ficha de autor. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/zurbaran-francisco-de/9c8d19fd-a3eb-4fb4-b8b6-e7d37423b0c0>.

Museo Nacional del Prado. (2012) *Linda Maestra!* Ficha técnica. Recuperado de <https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/linda-maestra/>

- Navarro, D. (1997). Intertextualité: treinta años después. En Navarro (Comp.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (pp. V-XIV). Cuba: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia. Edición digital.
- Pacheco, J. E. (2005). Juan Soriano en 1941: Naturaleza muerta con vaso y calavera. En *Juan Soriano, la rebelión y la libertad* (pp. 19-31). México: Museo Amparo
- Pacheco, J. E. (2012). «Carlos Fuentes hace medio siglo». *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/308170/carlos-fuentes-hace-medio-siglo-2>
- Pacheco, J. E. (2014). *Tarde o temprano. Poemas 1958-2009*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Panofsky, E. (2012). *Estudios sobre iconología*. España: Alianza Editorial.
- Parra, S. (2015). *El color que vino de más allá del mar*. Recuperado de <http://www.nextdoorpublishers.com/2015/11/el-color-que-vino-de-mas-alla-del-mar>.
- Parrilla Bou, M. A. (2009). *El arte de los pigmentos. Análisis histórico artístico de su evolución a partir de los tratados españoles de Francisco de Pacheco y Antonio Palomino*. (Tesis doctoral). Universitat de Valencia. España.
- Paz, O. (2003). *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2014). *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Galaxia Gutenberg.
- Paz, O. (2014). *Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Paz, O. (2014). Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte. En *Los privilegios de la vista. Arte moderno universal. Arte de México* (pp. 37-49). México: Fondo de Cultura Económica.
- Pellicer López, C. (2008). Presentación. En Pellicer, C. *Esta barca sin remos es la mía*. (pp. 13-26). México: Universidad veracruzana.
- Pellicer, C. (2008). *Esta barca sin remos es la mía*. México: Universidad Veracruzana.
- Perea, H. (1995). «Una escritura de la mirada: la literatura mexicana ante el arte». AIH. Actas XII. Centro Virtual Cervantes.
- Pfister, M. (2004). Concepciones de la intertextualidad. En Navarro (Comp.), *Intertextualität I: La teoría de la intertextualidad en Alemania*. (pp. 25-49). Cuba: Criterios. Edición digital.
- Pimentel, L. A. (2001). Ecfrasis: la representación verbal de un objeto. En *El espacio en la ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pimentel, L. A. (2003). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías*. (Número 4), pp. 205-215.
- Ponce Martínez, J. (2013). «Xavier Villaurrutia, ensayista». *Sincronía*. Recuperado de http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/2013_a/ponce_64_2013.pdf
- Poniatowska, E. (2017). Pita Amor en los brazos de Dios. En *Las siete cabritas*. (pp.34-58). México: Era.

Puga, M. (1956). «El escritor y su tiempo. Carlos Pellicer». *Revista de la universidad de México*. Recuperado de

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/6625/786

3

Quirarte, V. (2016). Introducción. En *Los contemporáneos en el universal* (pp.29-36). México: Fondo de Cultura Económica.

Real Academia Española. (sin f.). Caligrama. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=caligrama>

Real Academia Española. (sin f.). Ideograma. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=ideograma>

Recuento biográfico de Alberto Blanco (2017). Recuperado de <http://www.albertoblanco.com.mx/biografia/recuento-biografico>.

Riffaterre, M. (1997). Semiótica intertextual: el interpretante. En Navarro (Comp.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (pp. 146-162). Cuba: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia. Edición digital.

Robillard, V. (2011). En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual). En Artigas Albarelli y González Aktories (Comps.), *Entre artes entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*. (pp. 27-50). México: UNAM / Bonilla Artigas Editores.

Ruiz-Pérez, I. (2012). Prólogo. En *Contemporáneos Antología*. (pp. 13-32) México: Universidad veracruzana.

- Ruy Sánchez, A. (2000). La pintura en el umbral. Juan Soriano a la luz de la ventana. En Lavín, M. J. (Ed.). *Juan Soriano, el poeta pintor* (pp. 55-76). México: Conaculta.
- Sandoval, A. (1992). «José Juan Tablada y el arte». AIH. Actas XI. Centro Virtual Cervantes.
- Sauret, N. (1980). *Abstracto. Verde/Naranja*. Ubicación desconocida. Recuperada de https://arte posible.com/products/nunik-sauret-_abstracto-verde-naranja.
- Sefchovich, S. (1990). «José Emilio Pacheco, Crítico». *Revista de la Universidad de México*. No. 468. pp. 58-62.
- Soriano, J. (1941-1942). *Naturaleza muerta con vaso y calavera*. Colección particular. Recuperada de Museo Amparo. (2005). *Juan Soriano, la rebelión y la libertad*. México: Museo Amparo. p. 43.
- Tablada, J.J. (2007). *El jarro de flores y otros textos*. México: Universidad Veracruzana.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Tecnos. Edición digital.
- Tibol, R. (1990). «Nunik Sauret: simbolizaciones y glorias» en *Proceso*. Archivo. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/155704/nunik-sauret-simbolizaciones-y-glorias>
- Tibol, R. (20 de diciembre de 1997). «Carlos Pellicer como crítico de arte». *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/177127/carlos-pellicer-como-critico-de-arte>
- Todorov, T. (2007). Presentación. En T. Todorov (Comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (pp. 7-10). México: Siglo XXI Editores.

Todorov, T. (2013). *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico*. Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
Edición digital.

Uccello, P. (1435-1440). La batalla de San Romano. Derribo de Bernardino della Ciarda. Italia, Le Gallerie Degli Uffizi. Recuperada de <https://www.uffizi.it/opere/battaglia-di-san-romano>.

Uccello, P. (1438-1440). La batalla de San Romano. Niccolò da Tolentino liderando a los florentinos. Inglaterra, The National Gallery. Recuperada de <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-the-battle-of-san-romano>.

Uccello, P. (1435-1440). La batalla de San Romano. Intervención decisiva al lado de los florentinos del *condottiero* Micheletto da Cotignola. Francia, Musée du Louvre. Recuperada de <https://www.louvre.fr/en/mediaimages/la-bataille-de-san-romano-la-contre-attaque-de-micheletto-da-cotignola>.

Universidad Nacional Autónoma de México. (sin fecha). «*José Emilio Pacheco. Semblanza*». Recuperado de http://www.literatura.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=529jose-emilio-pacheco-semblanza&catid=47%3Aadelantos&Itemid=1

Valverde Villena, F. (2009). «Francisco Hernández». *Rinconete Centro virtual Cervantes*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_09/13042009_02.htm

Vargas, R. (2014). «El habla del habla». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. No. 522. Pp. 8-9.

Vermeer, J. (1657-1658). *La callejuela*. Países Bajos, Rijksmuseum. Recuperada de <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2860>.

Vermeer, J. (1658-1660). *La lechera*. Países Bajos, Rijksmuseum . Recuperada de <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2344>.

Vermeer, J. (1663-1664). *Mujer de azul leyendo una carta*. Países Bajos, Rijksmuseum. Recuperada de <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-251>.

Vermeer, J. (1669-1670). *La carta de amor*. Países Bajos, Rijksmuseum. Recuperada de <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-1595>.

Villaurrutia, X. (2014). *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Volek, E. (Comp.). (1995). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. Vol. II. España: Editorial Fundamentos.

Zaid, G. (2001). Homenaje a la alegría. En *Carlos Pellicer. Antología mínima*. (pp. 7-12) México: Fondo de Cultura Económica.

ANEXOS



Imagen 1. Goya y Lucientes, Francisco de. (1797-1799). *Linda maestra!*. España, Museo del Prado ²⁸.



Imagen 2. Harmenszoon van Rijn, Rembrandt. (1642). *La compañía militar del capitán Frans Banninck Cocq y el teniente Willem van Ruytenburgh*. Países Bajos, Rijksmuseum²⁹.

²⁸ Obra recuperada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/linda-maestra/50d8b8e8-61c8-4e83-ab16-3efc9dedf0f9>



Imagen 3. Vermeer, Johannes. (1663-1664). *Mujer de azul leyendo una carta*. Países Bajos, Rijksmuseum³⁰.



Imagen 4. Vermeer, Johannes. (1669-1670). *La carta de amor*. Países Bajos, Rijksmuseum³¹.

²⁹ Obra recuperada de <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=rembrandt&p=1&ps=12&st=Objects&ii=2#/SK-C-5,2>

³⁰ Obra recuperada de <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-251>



Imagen 5. Vermeer, Johannes. (1657-1658). *La callejuela*. Países Bajos, Rijksmuseum³².



Imagen 6. Vermeer, Johannes. (1658-1660). *La lechera*. Países Bajos, Rijksmuseum³³.

³¹ Obra recuperada de <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-1595>

³² Obra recuperada de <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2860>

³³ Obra recuperada de <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2344>



Imagen 7. Cézanne, Paul. (1879-1980). *Naturaleza muerta con frutero*. Estados Unidos, The Museum of Modern Art³⁴.



Imagen 8. Cézanne, Paul. (1891-1892). *Naturaleza muerta con manzanas y peras*. Estados Unidos, The Metropolitan Museum of Art³⁵.

³⁴ Obra recuperada de https://www.moma.org/collection/works/78670?artist_id=1053&locale=es&page=1&sov_referrer=artist

³⁵ Obra recuperada de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435883>



Imagen 9. Klossowski, Balthasar (Balthus). (1944-1946). *Les Beaux Jours*. Estados Unidos, Hirshhorn Museum³⁶.



Imagen 10. Sauret, Nunik. (1980). *Abstracto. Verde/Naranja*. Ubicación desconocida³⁷.

³⁶ Obra recuperada de https://hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=hmsg_66.347

³⁷ Obra recuperada de https://artevisible.com/products/nunik-sauret-_abstracto-verde-naranja



Imagen 11. Soriano, Juan. (1941-1942). *Naturaleza muerta con vaso y calavera*. Colección particular³⁸.



Imagen 12. De Lempicka, Tamara. (1980). *Autoportrait (Tamara in a Green Bugatti)*. Colección particular³⁹.

³⁸ Obra recuperada de Museo Amparo. (2005). *Juan Soriano, la rebelión y la libertad*. México: Museo Amparo. p. 43.



Imagen 13. Hokusai, Katsushika. (1839). Autorretrato a la edad de un hombre viejo. Francia, Guimet Museum⁴⁰.



Imagen 14. Uccello, Paolo. (1438-1440). La batalla de San Romano. Niccolò da Tolentino liderando a los florentinos. Inglaterra, The National Gallery⁴¹.

³⁹ Obra recuperada de [https://en.wikipedia.org/wiki/Autoportrait_\(Tamara_in_a_Green_Bugatti\)#/media/File:Tamara_de_Lempicka,_Autoportrait_\(Tamara_in_a_Green_Bugatti\).jpeg](https://en.wikipedia.org/wiki/Autoportrait_(Tamara_in_a_Green_Bugatti)#/media/File:Tamara_de_Lempicka,_Autoportrait_(Tamara_in_a_Green_Bugatti).jpeg)

⁴⁰ Obrada recuperada de https://es.wikipedia.org/wiki/Katsushika_Hokusai#/media/File:Hokusai_portrait.jpg



Imagen 15. Uccello, Paolo. (1435-1440). La batalla de San Romano. Derribo de Bernardino della Ciarda.

Italia, Le Gallerie Degli Uffizi⁴².



Imagen 16. Uccello, Paolo. (1435-1440). La batalla de San Romano. Intervención decisiva al lado de los florentinos del *condottiero* Micheletto da Cotignola. Francia, Musée du Louvre⁴³.

⁴¹ Obra recuperada de <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-the-battle-of-san-romano>

⁴² Obra recuperada de <https://www.uffizi.it/opere/battaglia-di-san-romano>

⁴³ Obra recuperada de <https://www.louvre.fr/en/mediainages/la-bataille-de-san-romano-la-contre-attaque-de-micheletto-da-cotignola>