

no fue un código moral, sino un alfabeto, legado por un Dios con la suficiente como para entender que una colección de letras era mucho más importante que una colección de prohibiciones⁶⁴.

La cultura de la época postilustrada, reconoce que su «colección de letras» no es por un dios-celeste imaginativo, sino que su dios es la imaginación humana, una invención humana y que ese alfabeto adecuado a la imaginación es el lenguaje dado: más recientemente a través de su propio «maravilloso arte».

LA ÉCFRASIS Y EL OTRO

Acentos que perviven
repetidos hasta que
el oído y el ojo yacen
juntos en la misma cama.
William Carlos Williams

Esta aliteración, este
«no ser-nosotros» es todo lo que se ve
en el espejo, aunque nadie sabe
cómo se llegó a esto.

John ASHBERY, «Autorretrato en espejo convexo»

Fotografías radiofónicas: poética ecfrástica

Cualquiera que haya crecido en la edad de la radio se acordará de un dúo de cómicos muy popular que se llamaba «Rob y Ray». En una de sus escenas favoritas Bob le enseñaba a Ray todas las fotografías de sus vacaciones estivales, acompañadas de un comentario pronunciado con una voz seria sobre lo interesante de los lugares y la belleza de las vistas. Ray normalmente le respondía con algún comentario sobre la calidad de las fotos y sus temas, y siempre llegaba el momento en el que Bob decía, en un comentario dirigido a la audiencia: «Cómo me gustaría que vosotros, los que estáis ahí fuera, en radiolandia, pudierais ver estas imágenes». Quizá recuerde esta frase porque marcaba una fractura poco frecuente en la intimidad del humor de Bob y Ray: por lo general ignoraban a los oyentes de radio o (de forma más precisa) fingían que el oyente estaba sentado en el estudio con ellos, tan presente en la conversación que no era necesario ningún reconocimiento especial. Si podemos imaginar cómo sería hacer un guiño cómplice a alguien a través de la radio, podemos entender el humor de Bob y Ray. Creo que también podemos comenzar a entender parte

de la fascinación del problema de la écfrasis, la representación verbal de una representación visual¹.

Creo que esta fascinación nos llega en tres fases o momentos. La primera podría llamarse una «indiferencia ecfástica» y nace de la percepción común de que la écfrasis es imposible. Esta imposibilidad se explica con todo tipo de presuposiciones habituales acerca de las propiedades esenciales o inherentes de los diferentes medios y sus modos apropiados o correctos de percepción. Las fotografías de Bob y Ray jamás podrían hacerse visibles a través de la radio. Como Nelson Goodman diría, no hay cantidad de descripción que consiga convertirse en figuración². Una representación visual no puede representar —es decir, hacer presente— su objeto del mismo modo que lo hace una representación visual. Puede referirse a un objeto, describirlo, invocarlo, pero nunca puede brindar su presencia visual ante nosotros al igual que lo hacen las imágenes. Las palabras pueden «citar» (*cite*), pero nunca pueden «ver» (*sight*) su objeto. Así pues, la écfrasis es una curiosidad: el nombre de un género literario menor y bastante poco conocido (poemas que describen obras de arte) y de un asunto más general (la representación verbal de representaciones visuales) que parecería ser tan importante como las fotografías de Bob y Ray.

La minoría y oscuridad de la écfrasis no ha servido para impedir la formación de una enorme literatura sobre el tema que se remonta hasta el legendario «Escudo de Aquiles» en la *Iliada*, que sitúa su reconocimiento teórico en la poética y retóricas antiguas y que encuentra ejemplos de ella en todo, desde la narrativa oral a la poesía posmoderna³. Esta literatura refleja una segunda fase de fascinación con el tema que yo llamaré la «esperanza ecfástica». Ésta es la fase en la que la imposibilidad de la écfrasis se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un «sentidó» en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: «hacernos ver»⁴. Esta es la fase en la que la «magia de la radio» de Bob y Ray surte efecto y podemos imaginarnos con todo lujo de detalles las fotografías que les oímos arrojar sobre la mesa del estudio. (Algunas veces Bob reconocía este momento en una variación de su chiste: en lugar de un deseo, expresaba un deseo satisfecho: «Estoy seguro de que ustedes podrán ver estas fotos con nosotros hoy».) Se parece a ese otro momento de la escucha radiofónica en el que «el galopante ritmo del caballo Silver» hacía que un enorme semental blanco con un jinete enmascarado a lomos galopara hacia el ojo de la mente⁵.

¹ Esta definición de la écfrasis como «la representación verbal de una representación visual» es también el fundamento del artículo de J. Heffernan «Ekphrasis and Representation», *New Literary History* 22, 2 (primavera 1991), pp. 297-316. Véase también el libro del mismo autor *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

² N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976, p. 231.

³ Un buen recuento de la investigación existente en relación a este tema aparece en G. E. Scott, «The Rhetoric of Dilution: Ekphrasis and Ideology», *Word & Image* 7, 4 (octubre-diciembre 1991), pp. 301-310.

⁴ El juego de palabras citado anteriormente entre «citar» y «ver», «cite» y «sight», también puede ser citado (o visto) como un ejemplo de la intrusión «literal» (es decir, expresada por medio de letras), de la representación visual en la verbal.

⁵ El carácter icónico de las «imágenes sonoras» de la radio constituye una forma no verbal de écfrasis. Se puede decir que estas imágenes (unos truenos onomatopéyicos, efectos sonoros de estudio, etc.) provocan imágenes visuales por metonimia o por contigüidad habitual.

También es el momento en el que la éctrasis deja de ser un momento especial o excepcional en la representación verbal u oral y comienza a parecer paradigmática de una tendencia fundamental en todas las expresiones lingüísticas. Este es el momento de la teoría retórica y poética en el que las doctrinas de la *ut pictura poesis* y las Artes Germanas se movilizan para poner el lenguaje al servicio de la visión. El sentido más estricto de la palabra éctrasis, en tanto que modo poético que «da voz a un objeto artístico mudo», o que ofrece «una descripción retórica de una obra de arte»⁶, da paso a una aplicación más general que incluye cualquier «conjunto de descripciones que tenga el objetivo de situar una persona, un lugar o una imagen ante el ojo mental»⁷. La éctrasis se puede generalizar aún más, como hace Murray Krieger, para denotar un «principio» general que ejemplifica el lenguaje estetizante de lo que él llama el «momento detenido»⁸. Para Krieger, las artes visuales son una metáfora no solo de la representación verbal de la experiencia visual, sino de la configuración del lenguaje en patrones formales que «detienen» el movimiento de la temporalidad lingüística en una disposición espacial y formal. El objetivo de este tipo más general de éctrasis no es solo la visión, sino el estatismo, la forma, la clausura y la presencia silenciosa⁹. Una vez que el deseo de superar la «imposibilidad» de la éctrasis entra en juego, las posibilidades de expectativas puestas en la representación verbal de las representaciones visuales se vuelven casi interminables. «El oído y el ojo yacen / juntos en la misma cama», articularlos por «acentos impercederos». El extranamiento de la división entre la imagen / texto se supera y una forma sintética y suturada, un icono verbal o una imagen-texto surge en su lugar¹⁰. Pero el «momento detenido» de la esperanza éctrástica encuentra rápidamente una tercera fase, que podríamos llamar «miedo éctrástico». Este es el momento de resistencia o contradeseo que tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de éctrasis podría hacerse real y literal. Es el momento en el

⁶ J. Hagsstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 18. Véase también W. Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp. 42-43, donde se describe la éctrasis como la nostalgia de la literatura por las artes visuales. En adelante el número de página se citará en el texto.

⁷ George Saintsbury, citado en Hagsstrum, *The Sister Arts*, p. 18.

⁸ M. Krieger, «The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry, or Laokoon Revisited», en *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1967. Este ensayo, que, sin duda, ha sido la declaración más influyente jamás emitida sobre la éctrasis en la crítica americana, ha sido ahora incorporado por Krieger dentro de un estudio que se extiende a lo largo de todo un libro, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural*.

⁹ Por supuesto, la doctrina puede expandirse aún más para convertirse en un principio general de la retórica, o incluso del lenguaje científico, donde aparece bajo la rubrica de una representación «perspicua», modelada sobre un imaginario perspectivo y construido racionalmente. Sin embargo, es más característico el uso de la éctrasis como modelo del poder del arte literario para adquirir patrones formales y estructurales y para representar vividamente toda una serie de experiencias perceptivas, sobre todo la experiencia visual. Los modelos pictóricos, pictóricos o esculturales del arte literario van desde las pretensiones casi científicas del realismo perspectivo, pasando por los grandes patrones de la arquitectura y el enfoque de una obra literaria en una sola imagen, ya sea trate de un emblema, un jeroglífico, un paisaje, o una figura humana.

¹⁰ Sobre la distinción entre «imagen / texto», «imagen-texto» e «imagen-texto», véase el capítulo 3, nota 9.

que nos damos cuenta de que si se concediera el «deseo» de Bob y Ray de que pudiéramos ver las fotografías, se acabaría el juego, el momento en el que deseamos que las fotografías sigan siendo invisibles¹¹. Éste es el momento de la estética en que la diferencia entre la mediación verbal y la visual se vuelve un imperativo moral y estético en lugar de (como sucedía en la primera fase «indiferente» de la écfrasis) un hecho natural del que podemos depender. La expresión clásica del miedo ecfrástico tiene lugar en el *Laocoonte* de Lessing, donde se «prescribe una ley a todos los poetas» que «no deben considerar las limitaciones de la pintura como bellezas en su propio arte». Que los poetas «emplearan la misma maquinaria artística» que utilizan los pintores sería «convertir un ser superior en un muñeco». Tendría tanto sentido, dice Lessing «como si un hombre, con el poder y el privilegio del habla, empleara los signos que los mudos de un harén turco habían inventado al carecer de voz»¹².

Por supuesto, la lengua no era el único órgano que les faltaba a los mudos del harén turco. El miedo de Lessing a la emulación literaria de las artes visuales no se centra sólo en la mudez o la pérdida de elocuencia, sino en la castración, una amenaza que reverbera en la transformación del «ser superior» en «muñeca», en un mero juguete femenino. Lessing también denuncia la otra cara de la écfrasis, el «dar voz a un objeto artístico mudo», como idolatría: «La superstición cargó a las [estatuas de] dioses de símbolos» (es decir, con signos arbitrarios y casi verbales que expresaban ideas) y las convirtió en «objetos de adoración» en lugar de lo que en realidad deberían ser: objetos de placer visual espaciales, mudos y bellos¹³. Si el deseo ecfrástico implica lo que Françoise Meltzer ha llamado una «reciprocidad» o un libre intercambio y transferencia entre el arte verbal y el visual¹⁴, el miedo ecfrástico percibe esta reciprocidad como una promiscuidad peligrosa y trata de regular las fronteras con firmes distinciones entre los sentidos, los modos de representación y los objetos que corresponden a cada una de ellas¹⁵.

El miedo ecfrástico no es sólo una pequeña curiosidad de la estética del idealismo alemán. Sería fácil encontrarlo en un gran abanico de teoría literaria, desde la hostilidad marxiana a los experimentos modernistas con el espacio literario, a los esfuerzos

¹¹ Los que vieron el debut televisivo de Bob y Ray en «Saturday Night Live» sabrán que su humor perdió gran parte de su fuerza cuando dejaban de ser dos voces invisibles y se convertían en aquello que siempre habíamos sospechado: dos hombres de mediana edad de aspecto muy ordinario.

¹² G. Lessing, *Laocoonte*, trad. de E. Frothingham [1766], Nueva York, Noonday Press, 1969, pp. 68-69.

¹³ Para Lessing, los signos visuales arbitrarios (los emblemas, los jeroglíficos y los pictogramas, como, por ejemplo, las serpientes, que significan divinidad) se aproximan mucho a un modo de escritura. Véase mi ensayo «Space and Time: Lessing's *Laocoonte* and the Politics of Genre», capítulo 4 de *Iconology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

¹⁴ F. Meltzer, *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 21.

¹⁵ Lessing encuentra las raíces de esta «afición adúltera» entre los antiguos, especialmente entre las mujeres, en el uso de las serpientes como «emblemas de la divinidad» en las estatuas antiguas. Esto le parecía una provocación al adulterio, no sólo debido a la forma fálica de la serpiente, sino a su impropiedad en tanto que signo arbitrario que se une, como el lenguaje o la voz, a una estatua adecuadamente «bella» y muda. Véase Lessing, *Laocoonte*, pp. 10-11. En adelante se indicarán los números de página en el texto.

de la deconstrucción por superar el «formalismo» y la «clausura», la ansiedad de la poética protestante por la tentación de la «imaginería», y la obsesión de la tradición romántica con la voz, la invisibilidad y la ceguera¹⁶. Desde este punto de vista, todos los objetivos de la «esperanza ecfraética»: conseguir la visión, la iconicidad, el «momento detenido» de la presencia plástica a través del lenguaje se convierten en sinieistros y peligrosos. Todas las aspiraciones utópicas de la écfra: que la imagen muda adquiriera una voz, que se vuela dinámica y activa, o incluso que se deje ver, o (inversamente) que el lenguaje poético pueda «detenerse», volverse «icónico», o «congelarse» en una disposición estática y espacial: todas estas aspiraciones comienzan a parecerse a la idolatría y fetichismo. Y las figuras utópicas de la imagen y de su presentación textual como ventanas transparentes hacia la realidad quedan reemplazadas por la idea de la imagen como una ilusión engañosa, una técnica mágica que amenaza con fijar al poeta y al que escucha.

El juego entre estos tres «momentos» de fascinación ecfraética —el miedo, la esperanza y la indiferencia— produce un sentido imperante de ambivalencia, una ambivalencia que se centra en las fotografías de Bob y Ray: saben que no puedes verlas; desearían que pudieran verlas y se alegran de que puedas; no quieren que las veas y no te las enseñarían aunque pudieran. ¿Qué es lo que hace que la écfra se convierta en un objeto de especulación utópica, de aversión ansiosa y en una estudiada indiferencia? ¿Cómo puede ser la écfra el nombre de un género poético menor y de un principio universal de la poética? La respuesta se encuentra en la red de asociaciones ideológicas entrelazadas en la oposición semiótica, sensorial y metafísica que la écfra se supone que supera. Para poder ver la fuerza de estas oposiciones y asociaciones, necesitamos reexaminar las declaraciones utópicas de la esperanza ecfraética y las ansiedades del miedo ecfraético desde el punto de vista relativamente neutro de la indiferencia ecfraética, la premisa de que, estrictamente hablando, la écfra es imposible.

El objetivo central de la esperanza ecfraética podría llamarse «la superación de la alteridad». La poética ecfraética es el género en el que los textos se encuentran con sus «otros» semióticos, esos modos de representación rivales y extraños, que llamamos artes visuales, gráficas, plásticas o «espaciales». Los términos «científicos» de esta alteridad son las conocidas oposiciones de la semiótica: las representaciones simbólicas e icónicas; los signos convencionales y naturales; los modos temporales y espaciales; los medios visuales y auráticos. Estas oposiciones, como he argumentado detalladamente en *Iconology*, no son ni estables ni científicas. No se alinean en columnas fijas, con la temporalidad, la convención y la auraticidad en una fila y el espacio, la naturalidad y la visualidad en la otra. La mejor forma de entenderlas es mediante lo que Fredric Jameson ha llamado «ideologemas», alegorías de poder y valor bajo la apariencia de un metalenguaje natural¹⁷. Su implicación en las relaciones de alteridad no está determi-

¹⁶ Véase el capítulo 4, donde se habla más extensamente de la iconofobia romántica.

¹⁷ Una explicación más detallada del ideologema de Jameson y de su utilización de las categorías del espacio y el tiempo aparece en su libro *The Political Unconscious*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1981, p. 87, y en mi ensayo «Space, Ideology, and Literary Representation», *Poetics Today* 10, 1 (primavera 1989), pp. 91-102.

nada sistemáticamente ni *a priori*, sino en contextos específicos de aplicación pragmática. La «alteridad» de la representación visual desde el punto de vista de la textualidad puede ser cualquier cosa, desde una competición profesional (el *paragone* del poeta y el pintor) a una relación de dominación cultural, disciplinaria o política en la que el «yo» se entiende como un sujeto que ve, habla y está activo, mientras que el «otro» se proyecta como un objeto pasivo, visto y (normalmente) silencioso. En la medida que la historia del arte es una representación verbal de la representación visual, constituye una elevación de la écfrasis a un principio disciplinar¹⁸. Al igual que sucede con las masas, los colonizados y todos aquellos que no tienen ni voz ni poder, la representación visual no puede representarse a sí misma; tiene que ser representada por el discurso.

A diferencia de lo que ocurre con los encuentros entre la representación verbal y visual en las «artes mixtas», como los libros ilustrados, las conferencias con diapositivas¹⁹, las representaciones teatrales, el cine y la poesía visual, el encuentro ecfrástico en el lenguaje es puramente figurativo. La imagen, el espacio de referencia, la proyección o el patrón formal no pueden dejarse ver. Si lo hicieran, habríamos abandonado el género de la écfrasis para entrar en la poesía visual y los significantes escritos habrían adoptado características icónicas²⁰. Este requisito figurativo pone un tipo de presión especial en el género de la écfrasis, ya que significa que el otro textual debe permanecer completamente extraño; nunca puede estar presente, sino que debe conjurarse como una ausencia potente o un presente ficticio y figural. Estos actos de «conjuro» verbal parecen ser lo específico del género de la poesía ecfrástica, y específicos del arte literario en general en tanto en cuanto obedece a lo que Murray Krieger llama «el principio ecfrástico». Del lenguaje se requiere algo especial y mágico. «El poc-

¹⁸ Tal como explica Marcelin Pleynet, «el objetivo del texto de crítica de arte... es para mí el de situarme... ante algo que implica otro discurso, un discurso que no se encontrará en el texto...» (*Painting and System* [1977], trad. de S. Godfrey, Chicago, University of Chicago Press, 1984, p. v.).

¹⁹ John Hollander propone una distinción entre la écfrasis «nacional» y de obras perdidas «imaginarias» y descripciones de representaciones visuales que se refieren a objetos de representación visual conocidos y sobradamente reproducidos. Véase su «The Poetics of Ekphrasis», *Word and Image* 4 (1988), pp. 209-219. Sin embargo, quiero sugerir que en cierto sentido toda la écfrasis es nacional y que trata de crear una imagen específica que sólo puede encontrarse en el texto como un «extranjero residente» y que no puede encontrarse en ningún otro sitio. Incluso esas formas de écfrasis que tienen lugar en presencia de la imagen descrita revelan una tendencia a alienar o desplazar el objeto, a hacer que desaparezca en favor de una imagen textual que se produce gracias a la écfrasis. La conferencia a base de diapositivas de la historia del arte constituye una ilustración perfecta de este punto. Una convención recurrente de la conferencia con diapositivas es la de declarar que la imagen proyectada sobre la pantalla constituye una representación del todo inadecuada (los colores se han desgastado, la luz era mala, la textura se ha perdido, etc.). Incluso cuando la conferencia se lleva a cabo en presencia del objeto en sí, al comentarista nunca le faltan estrategias para desplazar y menoscabar el objeto presente, la más evidente de las cuales consiste en sacar el objeto del museo o la galería y situarlo en otro lugar más auténtico o apropiado (el lugar donde se expuso por primera vez o donde se produjo, el estudio del artista, la mente del artista o, lo mejor de todo, la mente del comentarista).

²⁰ La idea de que *si que adoptan* características icónicas consiguiendo unos artefactos verbales que se «asemejan» en cierto nivel a la forma visual a la que se dirigen es una de las pretensiones centrales de la esperanza ecfrástica.

ma», como dice Krieger, «debe convertir la transparencia de su medio verbal en la so-
lidez física de los medios de las artes espaciales»²¹. Esta «solidez» queda ejemplifica-
da en características como la viveza descriptiva y la particularidad en la atención a la
«corporalidad» de las palabras, y el patrón de artefactos verbales. En otras palabras,
la imagen efrástica actúa como una especie de «agujero negro» inabarcable e irre-
presentable en la estructura verbal, ausente por completo de ésta, pero dándole forma
y afectándola de forma fundamental.

El escéptico que quede indiferente ante la magia de la esperanza efrástica posi-

blemente apuntará que todo este argumento es una farsa, creando dificultades inexis-
tentes a nivel de la representación y los signos. El «género» de la éfrasis se diferen-
cia, como apuntará el escéptico, no por ninguna disonancia respecto a los significantes
y los medios de representación, sino por una posible tematización o referencia a esta
disonancia. La poesía efrástica podrá hablar a, para, o acerca del arte visual, pero no
hay nada particularmente problemático o único en este hablar: no se necesita ningún
acto de lenguaje que conjure, el objeto de referencia visual no afecta (excepto de for-
ma analógica) a su representación verbal para determinar su gramática, controlar su
estilo o deformar su síntesis. A veces hablamos como si la éfrasis fuera una caracte-
rística textual peculiar, algo que produce ondas de interferencia sobre la superficie de
la representación verbal. Pero no se puede asignar ninguna característica textual es-
pecial a la éfrasis, del mismo modo que no se pueden distinguir, en términos grama-
ticales o estilísticos, las descripciones de pinturas, estatuas u otros tipos de represen-
taciones visuales, de las descripciones de cualquier otro tipo de objetos²². Hasta la
«descripción» misma, la forma más general de éfrasis posee sólo una existencia tan-
tasnal a nivel del significado, como ha demostrado Gerard Genette: «Las diferencias
que separan la descripción de la narración son sólo diferencias de contenido, que es-
trictamente hablando no tienen una existencia semiológica»²³. Las distinciones entre
la descripción y la narración, la representación de objetos y acciones o los objetos vi-
suales y las representaciones visuales son todas semánticas, todas ellas se localizan a ni-

vel de la diferencia en la intención, la referencia y la respuesta afectiva. Los poemas ec-
frásticos hablan a, para, o acerca de, obras de arte, del mismo modo que los textos en
general hablan sobre cualquier otra cosa. No hay nada que distinga gramaticalmente
la descripción de una pintura de la descripción de una naranja sevillana o un juego de
béisbol. Desde el punto de vista semiótico, una oda a una estatua bien podría ser una
oda a un tomate o un gato. La proyección de una voz ficticia en un patrón no produ-

²¹ Krieger, *Play and Place of Criticism*, p. 107.

²² (Una forma de decir lo mismo es apuntar que la éfrasis de una obra de arte visual no tiene por qué pro-
ducir un efecto «icónico» (aunque esto sea posible), ni ninguna otra característica «literaria». La prosa efrásti-
ca es una posibilidad igualmente disponible y la presencia o ausencia de lo icónico o la «literariedad» en esta pro-
sa no queda precedida por su referencia a una representación visual. Es decir, la éfrasis y la iconicidad verbal
son características independientes.

²³ Véase G. Genette, *Figures of Literary Discourse*, trad. de A. Sheridan, Nueva York, Columbia University
Press, 1984, p. 136. La descripción que ofrece George Saintsbury de la éfrasis como una «descripción de con-
junto» refleja este deseo de «enmarcar» o «destacar» la descripción como una característica separable. Véase la
nota 7 *supra*.

ción prag-
a de la tex-
trazone del
ética en la
tras que el
En la me-
ría visual,
que suce-
den la re-
mada por

r verbal y
dispositi-
e frástico
La proyec-
cionado
ctos ha-
tipo de
ual debe
be conju-
de «con-
pécificos
teger lla-
«El poc-

establemen-
a (1977).

«fronteras» y
sobre-
se emban-
edica que
radio otro
mancia a
mancia a la
ra de este
e frástica
la fr era
en si.
ra de las
el lu-
mejor
se «ase-
seanza

ce ningún tipo de ondas especiales en la gramática que emplea esa voz. Cuando todos los jarrones hablan, hablan nuestro lenguaje.

Nuestra confusión con la écfrasis tiene que ver con una confusión entre las diferencias entre los medios y las diferencias en los significados. Continuamente caemos en una versión de la metáfora deslumbrante pero engañosa de Marshall McLuhan, «el medio es el mensaje». En la écfrasis, el «mensaje» o, mejor dicho, el objeto de referencia es una representación visual y, por tanto (suponemos), el medio del lenguaje *debe* aproximarse a esta condición²⁴. Por ejemplo, pensamos que las artes visuales son inherentemente espaciales, estáticas, corpóreas y dotadas de forma; que aportan todas estas cualidades como un regalo al lenguaje. Por otro lado, suponemos también que los argumentos, los discursos, las ideas y las narrativas son, en cierto sentido, lo *propio* de la comunicación verbal, que el lenguaje aporta todas estas cualidades como un regalo a la representación verbal. Pero ninguno de estos «regalos» es la propiedad exclusiva de sus donantes: las pinturas pueden contar historias, desarrollar argumentos y significar ideas abstractas; las palabras pueden describir o encarnar estados estáticos o espaciales y conseguir todos los efectos de la écfrasis sin ninguna deformación de su vocación «natural», cualquiera que sea ésta²⁵.

La moraleja aquí es que, desde el punto de vista *semántico*, desde el punto de vista de referenciar, expresar intenciones y producir efectos en el espectador / oyente, no existe ninguna diferencia esencial entre los textos y las imágenes y, por tanto, no hay ningún cisma que deba quedar superado por estrategias ecfásticas especiales. El lenguaje puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el lugar del lenguaje, porque los actos comunicativos y expresivos, la narración, el argumento, la descripción, la exposición y otros así llamados «actos de habla» no son específicos de un medio, no son lo «propio» de un medio en particular. Puedo prometer o amenazar con un signo visual de forma tan elocuente como lo haría con una elocución. Aunque es cierto que la pintura occidental no suele utilizarse para llevar a cabo estos tipos de actos de habla, no hay nada que nos indique que no podría hacerlo, o que la imágenes, de forma más general, no pueden utilizarse para decir casi cualquier cosa²⁶.

²⁴ Por supuesto, los textos *pueden* lograr la espacialidad o la iconicidad, pero el objeto visual al que invocan no requiere, ni provoca, estos efectos.

²⁵ La extraña irrealidad de estos «regalos» no nos impide darlos y pensar que el gesto ecfástico es una especie de intercambio ritual. Una de las sedes más frecuentes de la écfrasis en la poesía clásica es la competición de canto entre dos pastores que describen e intercambian artefactos como un signo de su estima mutua (véase, por ejemplo, el idilio de Teócrito, o la égloga V de Virgilio). «Los objetos artísticos utilizados como regalos o premios pueden leerse como las recompensas que los poetas deberían recibir por su producción... y la descripción ecfástica sirve para reivindicar el valor de la poesía demostrando que la poesía puede, de hecho, "capturar" y recibir cosas así de valiosas» (Joshua Scodel, correspondencia con el autor, 1989). El escudo de Aquiles es un regalo de la madre diosa del héroe, y la écfrasis de este escudo por parte de Homero es un regalo de sus musas, que, a su vez, se le da al lector / oyente. Agradezco a Joshua Scodel su extensa respuesta a versiones preliminares de este ensayo, y a lo largo del mismo, seguiré citando sus cartas.

²⁶ De hecho, si reflexionamos nos damos cuenta de innumerables ejemplos en los que las imágenes representan palabras y actos de lenguaje completos. Por ejemplo, Linda Seidel ha demostrado que el famoso retrato del matrimonio Arnolfini de Van Eyck se entiende mejor cuando lo vemos como un contrato matrimonial, y que la inscripción «cave canem» sobre los mosaicos de fieros perros en Pompeya (que Gombrich cita a menudo como

Sería muy difícil explicar la existencia de los sistemas de escritura pictográficos si las imágenes no se pudieran utilizar como medio de expresiones verbales complejas.

La independencia de los llamados «actos de habla» del lenguaje fonético queda ilustrada por la sutileza y el rango de la comunicación a disposición de los sordos en lenguajes de signos visuales y gestuales. Por supuesto, estos signos no son puramente pictoriales o lingüísticos (es difícil imaginar en qué consistiría una pureza de este tipo en cualquier medio), pero son necesariamente *visuales*, con la misma necesidad que convierte las fotografías de Bob y Ray en «auditorias». La premisa equivocada de que el lenguaje es específico de un medio, que debe ser fonético, es responsable de lo que Oliver Sacks ha llamado un «oralismo militante», en la educación de los Sordos, una insistencia en que aprendan primero el lenguaje hablado. Sacks argumenta que «los sordos de nacimiento necesitan adquirir tan pronto como sea posible un lenguaje completo y coherente; uno que no requiera que entiendan o transliteren una lengua hablada: éste debe consistir en un lenguaje de signos...»²⁷.

Así pues, una lección de semiótica general sería que hablando *semánticamente* (es decir, en el sentido de la pragmática de la comunicación, la conducta simbólica, la expresión y el significado) no existe una diferencia *esencial* entre los textos y las imágenes; la otra lección es que existen diferencias importantes entre los medios visuales y los verbales al nivel de tipos-de-signos, formas, materiales de representación y tradición institucionales. El misterio es por qué tenemos ese deseo de tratar el medio como si fuera el mensaje, por qué hacemos que las diferencias prácticas y evidentes entre *estos* dos medios se conviertan en oposiciones metafísicas que parecen controlar *nuestros* actos comunicativos, que después deben ser superados mediante fantasías utópicas como la éctasis. Una respuesta fenomenológica comenzaría, supongo, a partir de la relación básica del yo (como un sujeto que habla y que ve) y el otro (un objeto visto y silencioso)²⁸. No se trata sólo de que la diferencia texto / imagen «se parezca» a la relación entre el yo y el otro, sino de que las conformaciones más básicas de los encuentros epistemológicos y éticos (el conocimiento de los objetos, el reconocimiento de los sujetos) implican las figuras ópticas / discursivas de conocimiento y poder que están implicadas en categorías esencializadas como «lo visual» y «lo verbal». (Como hemos visto, el gesto inaugural de Panofsky hacia la disciplina de la «iconología» en tanto que discurso sobre las imágenes es un encuentro visual y gestual con otra persona²⁹.) Es como si poseyéramos una metaimagen del encuentro imagen / texto, en que la palabra y la imagen no son las abstracciones ni las clases generales, sino figuras concretas, personajes de un drama, estereotipos en una alegoría maniquea o interlo-

ejemplos de imaginaria «aportopáica») parece una redundancia cuando miramos a la imagen. Véase Seidel, «The Arnolfini Portrait», *Critical Inquiry* 16, 1 (otoño 1989), pp. 54-86; y E. Gombrich, «The Limits of Convention», en W. Steiner (ed.), *Image and Code*, Ann Arbor, Ann Arbor, Michigan, 1981, pp. 11-42.

²⁷ O. Sacks, *New York Review of Books*, 23 de octubre de 1986, p. 69.

²⁸ Véase el ensayo de D. Tiffany «Crypsis: Visions of the Other», *The American Journal of Semiotics* 6, 2/3 (1989), pp. 209-219.

²⁹ Véase el capítulo 1, «El giro pictorial».

Por tanto, la «alteridad» que le atribuimos a la relación imagen-texto no se agota en el modelo fenomenológico (sujeto / objeto, espectador / imagen). Adopta todo el abanico de posibles relaciones sociales inscritas en el campo de la representación verbal y visual. «Los niños deben ser vistos y no oídos» es un ejemplo de sabiduría proverbial que refuerza una relación estereotípica, no sólo entre adultos y niños, sino entre la libertad para hablar y ver y la obligación de permanecer silencioso y sujeto a la observación. Por esta razón, este tipo de sabiduría se puede trasladar desde los niños a las mujeres, a los sujetos colonizados, a las obras de arte y a las caracterizaciones de la representación visual mismas. La alteridad racial (especialmente en la división binaria entre blanco / negro de los Estados Unidos) está expuesta a justo este tipo de codificación visual / verbal. La creencia es que la «negritud» es un signo de la identidad racial que se puede leer de forma transparente, una imagentexto perfectamente suturada. La raza es lo que podemos *ver* (y por tanto nombrar) en el color de la piel, los rasgos faciales, el pelo, etc. La blancura, por el contrario, es invisible y no está marcada; no posee una identidad racial, pero queda equiparada a una subjetividad normativa y una humanidad de la que la «raza» supone una desviación visible. No se trata solamente de una cuestión de analogía entre los estereotipos sociales y los semióticos del otro, sino de una interarticulación muda³⁰. Es por esto por lo que las formas de resistencia a estos estereotipos adoptan tan a menudo la forma de interrupciones al nivel de representación, percepción y semiosis: *El hombre invisible* de Ralph Ellison no resulta invisible «empíricamente», sino que rechaza la visibilidad como acto de insubordinación. Por otro lado, se suele entender que la emergencia del otro racializado en una visibilidad que está de acuerdo con su propia visión depende de que éste adquiera lenguaje y alfabetización. Como Henry Louis Gates y Charles Davis han dicho, «el propio rostro de la raza... dependía de que la voz negra se registrara»³². Si una mujer es «guapa como un cuadro» (es decir, silenciosa y disponible a la mirada), no hay que sorprenderse de que los cuadros se traten como objetos femeninos y de que la violación del estereotipo (fealdad, locuacidad) se perciba como problemática. Wlad Godzich ha escrito que «el pensamiento occidental ha tematizado siempre al otro como una amenaza que debe reducirse, como un lo-que-será-lo mismo potencial, un aún-no-lo-mismo»³³. Esta frase

³⁰ Creo que es esto lo que Jacqueline Rose quiere decir cuando escribe: «El vínculo entre la sexualidad y la imagen produce un diálogo particular que no puede ser explicado apelando a la oposición habitual entre las representaciones formales de la imagen y una política que se ejerce desde fuera» (*Sexuality in the Field of Vision*, London: Verso, 1986, p. 231). Huelga decir que posicionar al otro racial dentro del campo de la visión mostraría complejas intersecciones con, y diferencias respecto a, la imagen / texto como una relación de género o sexual. Véase Toni Morrison «The Alliance between Visually Rendered Ideas and Linguistic Utterances in the Construction of the Color Line», en *Playing in the Dark*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1992, p. 49.

³¹ Cfr. también el relato corto de Toni Morrison «Recitatif» (1982), con su confusión deliberada de los planos verbales / visuales de la identidad racial; reproducido en *Confirmation: An Anthology of African American Women*, Amiri Baraka (Leroi Jones) y Amina Baraka (eds.), Nueva York, William Morrow, 1983, pp. 243-252.

³² *The Slave's Narrative*, C. T. Davis y H. L. Gates, Jr. (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1985. Véase el capítulo 6, «Narrativa, memoria y esclavitud», donde se habla más extensamente de este tema.

³³ De la introducción a *Heterologies: Discourse on the Other*, de M. de Certeau, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. xiii.

con su totalidad de «pensamiento occidental» y su «siempre» lleva a cabo la misma operación que crítica. Quizá la éctrasis como «principio literario» haga lo mismo, re- matizando «lo visual» como un otro del lenguaje, «una amenaza que debe reducirse» el miedo éctrástico), «un lo-que-será-lo mismo potencial» (la esperanza éctrástica), un «aún-no-lo-mismo» (la indiferencia éctrástica).

Así pues, la ambivalencia frente a la éctrasis se basa en nuestra ambivalencia frente a otras personas, a las que consideramos como sujetos y objetos en el campo de las representaciones verbales y visuales. La esperanza y el miedo éctrástico expresan nuestras ansiedades respecto a la posibilidad de fundirnos con los otros. La indiferencia éctrástica se mantiene frente a los signos inquietantes de que la éctrasis pueda no ser trivial y de que, si solo es una farsa o una ilusión, se trata de una farsa que, como la propia ideología, debe ser elaborada. Me gustaría sugerir que esta «elaboración» de la ambivalencia éctrástica es uno de los principales temas de la poesía éctrástica, una de las cosas que *bace* con los problemas escenificados para ella por las creencias teóricas y metafísicas acerca de los medios, los sentidos y la representación que conforman la esperanza, el miedo y la indiferencia éctrástica.

Hasta ahora he estado tratando la estructura social de la éctrasis como si fuera un asunto entre un sujeto que habla y ve y un objeto que es visto. Pero existe otra dimensión del encuentro éctrástico que debe ser considerada, la relación del que habla con la audiencia a la que se dirige la éctrasis³⁴. El poeta éctrástico suele situarse en una posición intermedia entre el objeto descrito al que se dirige y un sujeto que escucha al que (si la esperanza éctrástica se cumple) hará «ver» el objeto a través del medio de la voz del poeta. La éctrasis se posiciona entre dos «alteridades» y dos formas de traducción e intercambio (aparentemente) imposibles: 1) La conversión de la representación visual en representación verbal, ya sea por descripción o por ventrilocuismo; 2) la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual en la recepción del lector. El «trabajo colaborativo» de la éctrasis y el otro se parece más a una relación triangular que a una binaria; su estructura social no se puede entender solo como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, sino que debemos imaginarnosla como un *ménage à trois* en el que las relaciones de yo y otro y de texto e imagen están inscritas de forma triple. Si bien la éctrasis expresa el deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o para alabarlo), también suele ser una ofrenda de esta expresión como regalo al lector³⁵.

La representación poética más completa del triángulo éctrástico se podría encontrar en la pastoral griega, o, por utilizar el término de Teócrita, los «dileitos» («pedeque-nas imágenes»). Estos poemas suelen presentar competiciones de canto entre pastores que se deleitan con descripciones líricas de arrieros o mujeres bellas y que inter- cambian también regalos materiales. Como apunta Joshua Scodel:

³⁴ De nuevo, debo agradecer a Joshua Scodel que me haya indicado que esta cuestión no quedaba lo suficientemente rematizada en versiones anteriores de este ensayo.

³⁵ Se podría pensar en el proceso psicoanalítico de interpretación de los sueños como una escenificación de la escena éctrástica en la que el contenido visual manifiesto del sueño constituye el objeto éctrástico, el analiza- do es el hablante éctrástico y el analista el lector / intérprete éctrástico.

Los objetos artísticos utilizados como regalos o premios se pueden leer como recompensas que los poetas deberían recibir por sus producciones: honor, fama, dinero, etc., y la descripción efrástica afirma el valor de la poesía demostrando que ésta puede «capturar» y recibir cosas tan valiosas como éstas. Pero los objetos efrásticos no suelen tratarse como sustitutos compensatorios de un deseo no satisfecho por un Otro femenino... el objeto efrástico registra tanto a la mujer que el poeta no puede capturar en la poesía como la posibilidad de otra relación benéfica entre el poeta y su audiencia masculina³⁶.

No intento sugerir que el triángulo de la écfrasis siempre sitúe un objeto feminizado «entre los hombres» (por hacerme eco del memorable estudio sobre el «intercambio de mujeres» de Eve Sedgwick). Bob y Ray disfrutaban de sus fotografías en común, con un sentimiento íntimo de amistad masculina que excluye (aunque finge incluir) a toda su audiencia. Cualquiera que sea la forma específica que adopte el triángulo efrástico, proporciona una metaimagen esquemática de la écfrasis como práctica social, una imagen que ahora podemos pasar a comprobar en una serie de textos.

Copas y escudos: la poesía efrástica

Los ejemplos más tempranos de poesía efrástica no parecen estar principalmente orientados hacia la pintura, sino hacia objetos utilitarios que por alguna razón tenían representaciones visuales ornamentales o simbólicas. Copas, urnas, jarrones, arcones, capas, ceñidores, varios tipos de armas y armaduras y ornamentos arquitectónicos como frisos, relieves, frescos y estatuas *in situ* proporcionaron los primeros objetos de descripción efrástica, probablemente porque la escisión de la pintura como un objeto aislado, autónomo y movable de contemplación estética es un desarrollo relativamente reciente en las artes visuales. El contexto funcional de los objetos efrásticos se ve reflejado en la funcionalidad de la retórica y la poesía efrásticas como una parte subordinada de estructuras textuales más largas. La poesía efrástica no aparece como una pieza verbal independiente, sino como una parte ornamental y subordinada de unidades textuales más largas, como la épica o la pastoral. Como Kenneth Atchity ha apuntado, Homero desarrolla la importancia de su héroe «a base de relacionar a Aquiles, en un lugar u otro, con prácticamente todos... los tipos de artefacto del mundo de la *Iliada*. Al igual que Priam y Hekabe, Aquiles almacena sus tesoros en un arcón espléndido («elaboradamente forjado»); al igual que Néstor, posee una copa maravillosamente («forjada»)³⁷. En ocasiones, uno de estos objetos se singulariza de forma que reciba especial atención y una descripción detallada, y estas ocasiones son el «origen» putativo de la écfrasis.

Sin embargo, me gustaría comenzar no por el origen, sino por un ejemplo muy posterior y puro de poesía efrástica, la «Anécdota de una jarra» de Wallace Stevens.

³⁶ Joshua Scodel, correspondencia con el autor.

³⁷ K. Atchity, *Homer's Iliad: The Shield of Memory*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1977, p. 158. Véase también M. E. Blanchard, «In the World of the Seven Cubit Spear: The Semiotic Status of the Object in Ancient Greek Art and Literature», *Semiotica* 43, 3 y 4 (1983), pp. 205-244.

Coloqué una jarra en Tennessee,
y era redonda, sobre una colina.
Hizo que el páramo descubierto
rodeara esa colina.

El páramo ascendió hasta ella
y se derramó a su alrededor, ya no salvaje.
La jarra era redonda sobre el suelo
y alta y de un puerto en el aire.
Tomó dominio de todas partes.
La jarra era gris y desnuda.
No se dio ella de pájaro o arbusto.
Como nada más en Tennessee*.

El poema de Stevens proporciona una alegoría y crítica de su propia identidad genética y casi se podría entender como una parodia del objeto ecfrástico clásico. La jarra no se presenta como un elemento crucial de la narrativa épica, ni como un ornamento en un drama pastoral, ni como el enfoque que permite una meditación lírica elevada. En lugar de ello, la jarra resulta ser el principal actor en una mera «anécdota», literalmente una historia privada «no publicada», que «no se disemina», y cuyo tono tendería que describirse como impasible, neutral y tímido. Lo que es más, la jarra ha sido privada de todas las características que conforman las expectativas genéticas de la ecfrasis. No hay ornamentos «elaboradamente forjados», ni imágenes de escenas, ni «levandas con bordes de florituras» de Dios ni del hombre, sólo un objeto fabricado y funcional, una simple «mercancía» con toda su prosaica ausencia de esplendor. De hecho, la aparente ausencia de representación visual sobre la urna podría llevarnos a descartar el género de la ecfrasis, por lo menos esa tradición central de la ecfrasis dedicada a describir los objetos estéticos. Es como si Stevens estuviera testando los límites de este género, ofreciéndonos un espacio en blanco donde hubiéramos esperado una imagen, una cifra en lugar de una figura, una pieza de basura donde buscábamos el arte.

Y, sin embargo, el énfasis en la forma, la apariencia y lo que sólo se puede describir como la «actividad» de la jarra nos dejan claro que no se trata de un «mero» objeto, sino de una *forma* altamente cargada y, además, de una forma representacional. Aunque la jarra niega las expectativas clásicas de un diseño ornamental o una ilusión representacional, alude de forma bien directa a todo el topos del artefacto personificado y, de forma específica, al tropo bíblico del hombre como un recipiente de arcilla, con Dios como el alfarero: «Nosotros somos la arcilla, y tú, nuestro alfarero: ¡todo somos la obra de tus manos!» (Is 64, 8). La creación de Adán (cuyo nombre significa «arcilla») a partir del polvo del suelo es la fabricación del «recipiente» humano.

* En el original inglés: «I placed a jar in Tennessee, / and round it was, upon a hill. / It made the slovenly wilderness / Surround that hill. / The wilderness rose up to it, / and sprawled around no longer wild. / The jar was round upon the ground / And tall and of a port in air. / It took dominion everywhere. / The jar was gray and bare. / It did not give of bird or bush / Like nothing else in Tennessee». [N. de la T.]

mano dentro del que se puede insuflar la vida. Stevens simplemente literaliza esta metáfora bíblica, o invierte la relación entre tenor y vehículo: en lugar del hombre-como-jarra, la jarra-como-hombre; una jarra que (como Adán) se encuentra solitaria y eriguida en lo alto de una colina, organizando un terreno salvaje y «tomando dominio en todas partes». Stevens también sustituye el papel de la deidad creadora, el dios-como-alfarero, por algo más parecido a un observador distanciado y «distribuidor». El narrador no fabrica la jarra, la «sitúa»; no muestra la producción del objeto ecfrástico (como sucede en la descripción del escudo de Aquiles de Homero), sino su distribución e influencia; y no la sitúa en un nuevo mundo, ni en un terreno salvaje, sino «en Tennessee», una palabra que ya ha sido nombrada, cartografiada y organizada. Si el «Adán» como recipiente queda reducido a una mercancía personificada, una jarra baldía, el «Dios» que habla y ve queda reducido a un vendedor ambulante con sentido de la ironía y del orden.

El papel de la jarra como una especie de punto de relevo vacío, o una sede para el comercio y el intercambio, queda señalado por su caracterización como «un puerto en el aire», y Stevens lo utiliza para ejemplificar tres formas de alteridad y diferencia en su relación con su «mundo» y con el poeta: (1) la diferencia entre lo humano y lo natural (la jarra no es «como nada más en Tennessee»); (2) entre lo divino y lo humano (sugerida por la alusión al mito bíblico de la Creación); y (3) entre lo humano y sus propias producciones artificiales. Y, sin embargo, cada una de estas formas de alteridad queda simultáneamente superada: la «slovenly wilderness» (que ya es «Tennessee») «rodea» la jarra imitando su redondez; el sujeto criatural se convierte en soberano; y la imagen estática y espacial de la descripción ecfrástica queda temporalizada como el principal actor de la narrativa. El poema escenifica para nosotros el proyecto básico de la esperanza ecfrástica, la transformación de una imagen muerta y pasiva en una criatura viviente. Sin embargo, no es testigo de esta transformación como una realización de esta esperanza, sino como algo que se parece más a un espectáculo que provoca una ambivalencia lacónica y atónita en el que habla, una especie de suspensión entre la indiferencia ecfrástica y el miedo. La jarra, a pesar de todas las connotaciones de orden y formalidad estética sobre las que los críticos normalmente se regodean, constituye una especie de ídolo o fetiche, un objeto fabricado que se ha apropiado de una conciencia humana. Hay algo amenazador y ligeramente monstruoso en su esterilidad imperiosa («It did not give of bird or bush / Like nothing else in Tennessee»). Los dobles negativos («did not give» / «like nothing») llevan a cabo el poder de la imagen ecfrástica como un Otro intransigente respecto a la voz poética, su papel de «agujero negro» del texto. ¿Es la jarra simplemente baldía e infértil, tan vacía por dentro como «gris y desnuda» en la superficie? ¿O se trata de la matriz de una negación más activa, un «puerto» que «emite» un imperio de nada, multiplicando fructíferamente su propia esterilidad por todo su dominio? Y debemos preguntarnos: ¿qué es lo que el poeta aporta al lector? Quizá una «anécdota» que no sólo se niega a «entregarse», sino que de forma activa niega cualquier expectativa de placer ecfrástico.

Tal como sugieren las metáforas de aridez y fertilidad, la jarra de Stevens tiene algo de femenina, y el tratamiento de la imagen ecfrástica como un otro femenino es un lugar común del género. Ya he sugerido anteriormente que la alteridad femenina es una

característica sobredeterminada de un género que tiende a describir el objeto de placer y fascinación visual desde una perspectiva masculina, a menudo para una audiencia que también se entiende como masculina. La poesía ecfrástica, en tanto que supone la conjura verbal de una imagen femenina, insinúa una escritura pornográfica y una fantasía masturbatoria (la imagen de la jarra tanto como «round upon the ground» y «tall and of a port in air» le aporta un estatus inequívoco como una especie de «matriz fallica», como si la jarra fuera el mismo tiempo la erección y la imagen visual que la provoca). Las *Confesiones* de Rousseau proporcionan la más clásica descripción de la masturbación y la visualidad: «Este vicio... tiene un atractivo especial para las imaginaciones más vivas. Les permite desprenderse, por decirlo de algún modo, de todo el sexo femenino a voluntad, y hacer que cualquier belleza que les tiene sirva a su placer sin necesidad de obtener su consenso previamente»³⁸. Cuando Rousseau «acaricia su imagen en su corazón secreto», es como el poeta o lector masculino que acaricia la imagen mental de la ecfrasis, dejándose llevar por los placeres del voyeurismo, ya sea real o recordado.

En cualquier caso, éste es uno de los mecanismos de la esperanza ecfrástica, pero rara vez tiene lugar sin mezclarse con el miedo ecfrástico, tal como hemos visto en la imagen de la jarra de Stevens. Esta caricia voyeurista y masturbatoria de la imagen ecfrástica constituye una especie de violación mental que puede dar lugar a un sentimiento de culpa, parálisis o ambivalencia en el observador. Un buen ejemplo de esta ambivalencia voyeurista es la voz dividida en el poema de William Carlos Williams «Retrato de una dama», un poema ecfrástico que puede estar dirigido a una dama que se compara con una imagen, o a la dama que aparece en la imagen.

Tus muslos son manzanos
cuyas flores tocan el cielo.
¿Qué cielo? El cielo
donde Waritau colgó la zapatilla
de una dama. Tus rodillas
son una brisa sureña —o una
ráfaga de nieve—. ¡Ah! ¿Qué
clase de hombre era Fragonard?
—como si eso resolviera
algo—. Ah, sí —bajo
las rodillas, ya que la melodía
desciende así, es
uno de esos blancos días de verano,
la alta hierba de tus tobillos
reluce sobre la orilla.

³⁸ J.-J. Rousseau, *Confessions* [1781], trad. de J. M. Cohen, Nueva York, Penguin Books, 1953, p. 109. Véase M. Pleyner, *Paintings and Systems*, p. 153, donde se sugiere que el análisis freudiano de la relación entre narrador y sujeto en el poema de Williams «Retrato de una dama» merece ser formalizado dentro del campo del enfoque hacia la pintura». (Freud, «Instincts and Their Vicissitudes», en *Collected Papers*, Londres, Hogarth, 1949, vol. 4, p. 66).

¿Qué orilla?
 La arena se adhiere a mis labios.
 ¿Qué orilla?
 Ah, pétalos quizá, ¿cómo
 podría saberlo?
 ¿Qué orilla? ¿Qué orilla?
 Dije pétalos de un manzano*.

La voz intrusa que pregunta puede ser la de la mujer a la que se dirige el poema, o la del inconsciente del poeta, o la del lector implícito del poema, que interrumpe la écfrasis impacientemente para exigir más claridad y especificidad. En cualquier caso, la voz se resiste a la caricia suave y placentera de la imagen ecfrástica, la contemplación sensual del cuerpo de la mujer, mediada a través de las habituales metáforas de las frutas, las flores, los pétalos, el viento y el mar. Por supuesto, ayuda saber que el poema probablemente alude a *El columpio* de Fragonard, un cuadro pastoral rococó y sensual que muestra a un joven pastorcillo que mira embelesado por debajo de la falda de una muchacha que se balancea en un columpio. Puede que Williams proyecte sus voces en el cuadro, imaginando una especie de diálogo entre la doncella que se balancea y el joven voyeur. Bien entendamos este cuadro como la escena del poema, o sólo como una comparación casual con una escena real, la ambivalencia del voyeurismo —el deseo de ver acompañado del sentimiento de prohibición— parece subyacer a la disonancia de las dos voces. La discreta y metafórica evasión de los «muslos» como «manzanos / cuyas flores tocan el cielo» queda contrastada inmediatamente cuando se insiste en una literalidad explícita: «¿Qué cielo?». Por supuesto, la respuesta sólo puede ser el cielo al que el jovencuelo quiere ascender, referido figurativamente como el cielo en otro cuadro más, «donde Watteau colgó la zapatilla de una dama». El hablante consigue incluso encontrar una figura de su propia ambivalencia entre el deseo ardiente y la fría desconfianza en su respuesta a las «rodillas» como «una brisa sureña — o / una ráfaga de nieve». El movimiento de la mirada del que habla y de su «melodía» sigue la línea de la discreción y la desconfianza: desde unos muslos cuyas «flores» tocan el cielo, la «melodía desciende» a las rodillas, los tobillos y a la «orilla» sobre la que esos tobillos «relucen». Tal como sucede en la escena primigenia del fetichismo en Freud, la mirada del muchacho encuentra algo amenazador en la imagen femenina (para Freud la ausencia del pene en la mujer amenaza al muchacho con la posibilidad de la castración), por lo que éste debe encontrar sustitutos metonímicos o metafóricos —la zapatilla de una dama «colgada» en el cielo; un puerto marino en el que el poeta parece caerse de bruces, con la arena adhi-

* En el original inglés: «Your thighs are appletrees / whose blossoms touch the sky / Which sky? The sky / where Watteau hung a lady's / slipper. Your knees / are a southern breeze - or / a gust of snow. Agh! what / sort of a man was Fragonard? / -as if that answered / anything. Ah, yes -below / the knees, since the tune / drops that way, it is / one of those white summer days, / the tall grass of your ankles / flickers upon the shore - / Which shore? - / the sand clings to my lips - / Which shore? / Agh, petals maybe. How / should I know? / Which shore? Which shore? / I said petals from an appletree». [N. de la T.]

riéndose a sus labios³⁹. Cuanto más intrincadas son estas evasiones metafóricas, más insistente resulta la voz del deseo literal, demandando saber «¿qué cielo?», «¿qué orilla?», y más fija y repetitiva la voz poética. El fetichista regresa finalmente a la primera imagen sustitutoria a la que recurrió, rechazando el objeto-fetich tradicional de la zapatilla en favor de la metáfora inicial del poema: «Dije pétalos de un manzano»⁴⁰. El ejemplo más famoso de ambivalencia ecfraística hacia la imagen femenina es la «Oda a una urna griega» de Keats, que presenta el objeto ecfraístico como un potencial objeto de violencia y fantasía erótica: la «novia inviolada» aparece en escenas de «loca persecución» y «lucha por escapar». Sin embargo, este «amor feliz, feliz» acaba en una perfección estéril y desolada que amenaza la pertinencia de la voz masculina (la urna puede «expresar un cuento florido más dulce que mi verso») y «nos roba el pensamiento». Keats puede llamar a la urna una «amiga del hombre», pero la trata más como si fuera un enemigo que sólo aparece en los funerales («en medio de nuestra desolación»), cuando recita la repetitiva y poco consoladora estrofa sin tono «La verdad es la belleza, la belleza es la verdad. / Esto es todo lo que sabes sobre la tierra, y todo lo que necesitas saber». Quizá la controversia académica respecto a las fronteras entre lo que la urna dice y lo que Keats dice refleje una especie de decepción ecfraística. Si el poeta va a hacer que el objeto artístico mudo y feminizado hable, por lo menos le podría haber dado algo más interesante que decir⁴¹.

Una estrategia más interesante con la ecfraisis de la imagen femenina se sugiere en el poema manuscrito de Shelley «On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery» («Sobre la Medusa de Leonardo Da Vinci en la Galería Florentina»). No quiero decir con esto que sea mejor poema que la «Oda a una urna griega», pero sí que creo que expone mejor las ansiedades ecfraísticas que subyacen en la urna:

Reposaba, mirando al cielo de media noche,
Supina, sobre el nublado pico de la montaña.
Abajo, las tierras lejanas temblan,
Su horror y su belleza son divinos.
Sobre sus labios y sus párpados parece reposar
El encanto como una sombra, desde la que brillar,
Fogosa y brillante, luchando soterrada
con las agonías de la angustia y la muerte.
Sin embargo, es menos el horror que la gracia
lo que torna en piedra el espíritu del observador
Donde las líneas de esa cara muerta

³⁹ «Fetichism» (1927), en *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. de J. Strachey, Londres, Hogarth, 1961, 21, pp. 152-157.

⁴⁰ «El pie o el zapato debe su preferencia como fétich —o parte de éste— a la circunstancia de que el niño curioso miraba a los genitales de la mujer desde abajo, desde la pierna hacia arriba». Freud, *Complete Works*, 21, p. 155.

⁴¹ Siempre me ha parecido que el mejor antídoto al final de Keats es el modo en que Kenneth Burke rescribe esta línea como «Body is mud, mud body» («[El] cuerpo es una caca, caca de cuerpo»).

se graban hasta que los caracteres crecen
 en sí mismo, y el pensamiento ya no puede trazarse;
 Es el matiz melódico de la belleza arrojada
 a lo largo de la oscuridad y el resplandor del dolor,
 Que humaniza y armoniza la presión.
Y de su cabeza como de un cuerpo crece,
 Como la hierba [de la orilla] de la roca acuática,
 Cabellos que son víboras, y se curvan y fluyen,
 Y sus largos lios se enredan los unos en los otros,
 Y con involuciones incesantes muestran
 Su brillo de escamas, como para burlarse
 La tortura y la muerte internas, y vio
 El aire sólido con muchas mandíbulas serradas
 Y de una roca cercana, un tritón venenoso
 Mira ausente a esos ojos gorgonáceos;
 Mientras que en el aire un murciélago horrible, privado
 De sentido, revolotea con loca sorpresa
 Saliendo de la cueva que esta espantosa luz había hendido
 Y se acerca apresurándose como una polilla que busca
 una vela, y el cielo de medianoche
 Enciende una luz más terrible que la oscuridad.
 Es la tempestuosa belleza del terror,
 pues de las serpientes irradia una mirada encendida
Alimentada por ese error inextricable,
 que convierte el aire en un vapor escalofriante.
 Se convierte en un espejo opaco y siempre cambiante.
 De toda la belleza y el terror que hay—
 El rostro de una mujer con mechones de serpiente,
 Mirando en la muerte al Cielo desde esas rocas húmedas*.

* En el original inglés: «It lieth, gaze on the midnight sky, / Upon the cloudy mountain-peak supine; / Below, far lands are seen tremblingly, / Its horror and its beauty are divine. / Upon its lips and / eyelids seem to lie / Loveliness like a shadow, from which shine, / Fiery and lurid, struggling underneath, / The agonies of anguish and of death. / Yet it is less the horror than the grace / Which turns the gazer's spirit into stone, / Whereon the lineaments of that dead face / Are graven, till the characters be grown / Into itself, and thought no more can trace; / 'Tis the melodious hue of beauty thrown: / Athwart the darkness and the glare of pain, / Which humanize and harmonize the strain. / And from its head as from one body grow, / As [river] grass out of a watery rock, / Hairs which are vipers, and they curl and flow / And their long tangles in each other lock, / And with unending involutions show / Their mailed radiance, as it were to mock / The torture and the death within, and saw / The solid air with many a ragged jaw. / And from a stone beside, a poisonous eft / Peeps idly into those Gorgonian eyes; / Whilst in the air a ghastly bat, bereft / Of sense, has flitted with a mad surprise / Out of the cave this hideous light had cleft, / And he comes hastening like moth that hies / After a taper, and the midnight sky / Flares, a light more dread than obscurity. / 'Tis the tempestuous loveliness of terror, / For from the serpents gleams a brazen glare / Kindled by that inextricable error, / Which makes a thrilling vapour of the air / Become a [dim] and ever-shifting mirror / Of all the beauty and the terror there— / A woman's countenance, with serpent-locks. / Gazing in death on Heaven from those wet rocks». [N. de la T.]

Si la poesía ecfraística posee una «escena primigenia», se trata de ésta. La Medusa de Shelley no recibe ninguna línea de ventrilocuo. Ejerce e invierte el poder de la mirada ecfraística, que se muestra como si misma mirando, su mirada peñando el mundo, quizá incluso capaz de devolver la mirada al poeta. La Medusa es la imagen que torna las tablas ante el espectador y convierte al espectador en imagen: debe ser vista mediante la mediación de los espejos (el escudo de Perses) o de los cuadros y descripciones. Si el poeta la mirara de verdad, no podría hablar ni escribir: si las esperanzas ecfraísticas del poeta se hubieran cumplido, el lector quedaría igualmente paralizado, incapaz de leer ni escuchar, pero quizá marcado con unas facciones extrañas, los rasgos de la propia Medusa, el otro monstruoso que se proyecta sobre el yo.

Medusa es el prototipo perfecto de la imagen como un otro femenino y peligroso que amenaza con silenciar la voz del poeta y fijar su ojo observador. La esperanza utópica de ecfraístas (que la bella imagen esté presente ante el observador), como la resistencia a ésta (el miedo a la parálisis y la mudéz frente a una imagen poderosa), se expresan aquí. Todas las distinciones entre lo sublime y lo bello, el dolor y el placer estéticos, o lo masculino y lo femenino, que podrían permitir que la ecfraístas se restringiera a la contemplación de la belleza, quedan subvertidas por la imagen de la Medusa. La Belleza, aquello que estetas como Edmund Burke pensaban que podía ser observado desde una posición segura de fuerza superior, resulta ser en sí misma una fuerza peligrosa: «It is less the horror than the grace» lo que paraliza al observador. La Medusa simboliza por completo la ambivalencia a la que apuntaba Keats: en lugar de «teasing us out of thought», con una eternidad paralizante de desolación perfecta, paraliza al propio pensamiento, en primer lugar, a base de convertir «the gazer's spirit into stone», y después al grabar los rasgos del Gorgón en el espíritu petrificado del espectador, «till the characters be grown / Into itself, and thought no more can trace».⁴² Si la ecfraístas, en cuanto representación verbal de una representación visual, es un intento de reprimir o «take dominion» del Otro gráfico del lenguaje, la Medusa de Shelley es el regreso de esa imagen reprimida, «teasing us out of thought» con más vigor aún.

Sin embargo, la voz y el texto de Shelley parecen estar diseñados para deconstruir no sólo la represión de la Medusa, sino el género de la ecfraístas en tanto que estrategia para reprimir / representar la representación visual. El texto parece luchar para borrar a sí mismo y a cualquier otro elemento «enmarcador» que pueda intervenir entre la imagen y el lector: el hecho de que se trata de una pintura es algo que sólo se menciona en el título; después de ese momento, la Medusa es descrita como si estuviera directamente presente ante el observador poético y la autoridad pictórica de Leonardo se desvanece (de hecho, como Shelley probablemente sabía, la pintura no era de Leonardo⁴³). Los papeles de la autoridad verbal, como el del narrador anecdótico de Stevens, o el poeta apostrofizante de Keats, se desechan en favor del tipo de descripción más pura y más pasiva. El sujeto que habla y que ve en este poema no habla de, ni (en cierto sentido) siquiera *ve* a la Medusa o a la pintura en la que está re-

⁴² Véase C. Jacobs, «(n Looking at Shelley's Medusa», *Yale French Studies* 69 (1985), pp. 162-179, donde se ofrece una buena lectura de este pasaje.

⁴³ Véase N. Rogers, «Shelley and the Visual Arts», *Keats-Shelley Memorial Bulletin* 12 (1961), pp. 16-17.



Figura 29. Leonardo da Vinci, *Medusa*. Alinari / Art Resource, NY.

presentada (figura 29): las tres palabras con las que comienza se apropian de estos papeles: «It lieth, gazin» Medusa, el supuesto «objeto visto» del poema, se presenta como si fuera en sí misma una observadora activa; los otros posibles «observadores» de este espectáculo se presentan como recipientes pasivos. La voz del poema es simplemente un registrador pasivo, un «ever shifting mirror» que traza la «unending involutions» de su sujeto. El juego de palabras con «lieth» sugiere que el objeto mudo de la ékfrasis a la espera del ventriloquismo de la voz poética ya tiene una voz propia.

Por tanto, la Medusa no es personificada, ni se le «da una voz», para dictar su propia historia: eso sólo sería reinscribir la autoridad poética en el que habla. En lugar de ello, el sujeto del poema sigue siendo irrevocablemente Otro, un «eso» que sólo puede «ser descrito» por un poeta anónimo, invisible y pasivo que ha sido impreso por la Medusa. «It» es el agente principal en la acción congelada del poema; «'Tis» y «Yet 'tis» son sus predicados favoritos. Es como si el propio Ser estuviera describiéndose a sí mismo en, e inscribiéndose a sí mismo sobre, el texto de Shelley.

Pero no es sólo la presencia ahistórica y mítica de la Medusa la que contempla Shelley en este poema. Medusa era una imagen potente en la política cultural británica de principios del siglo XIX, utilizada como emblema de un Otro político, específicamente del «fantasma glorioso» de la revolución, que Shelley (como muchos otros intelectuales radicales) vaticinaba en 1819⁴⁴. Por supuesto, en la iconografía del siglo diecinueve era habitual utilizar una imagen femenina de la revolución la *Libertad guiando al pueblo*, con los pechos al aire, de Delacroix, es el ejemplo más conocido. Esta era

⁴⁴ Véase J. McGann, «The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology», *Studies in Romanticism* 11 (1972), pp. 3-25.

una imagen que podía ser invocada tanto por los conservadores como por los radicales: Burke caricaturizó a los revolucionarios de la década de 1790 como una panda de travestis y mujeres abandonadas, comparándolos con las «harpias» y las «furias» que disfrutaban de las «orgías trácianas»; Shelley, veinticinco años después, podía visualizarse a su ángel vengador revolucionario como «una Ménada fiera» cuyo «brillante cabello levantado de la cabeza» forma «los mechones de una tormenta que se avecina», una imagen que sugiere un vínculo entre los amenazadores rizados de la Medusa y las mujeres orgiásticas de las fantasías reaccionarias de Burke.

Pero Shelley no habría necesitado acudir a Burke para componer su imagen; tal como ha demostrado Neil Hertz, la Medusa era un emblema popular del jacobinismo y a menudo se mostraba (fig. 30) como una figura de la «Libertad francesa» en oposición a la «Libertad inglesa» personificada por Atenas, la adversaria mitológica de la Medusa⁴⁵. Retrospectivamente, la elección de la Medusa como emblema revolucionario parece sobredeterminada. Para los conservadores, la Medusa era la imagen perfecta de una monstruosidad extranjera e inhumana: peligrosa, perversa, horrible y sexualmente ambigua: los mechones serpentineros de la Medusa la convertían en el tipo perfecto de una mujer falica y castradora, un emblema potente y controlable del Otro político. Para los radicales, como Shelley, la Medusa era un «héroe abyecto», una víctima de la tiranía cuya debilidad, desfiguración y monstruosidad se habían convertido en sí mismas en una especie de poder revolucionario. La imagen femenina de la éfrasis no es un objeto que pueda ser rozado y acariciado con ambivalencia contemplativa, como la Úrna de Keats, la jarra de Stevens o la Dama de Williams, sino un arma que debe ser blandida. (El escudo o «aegis» de Atenas está decorado con la cabeza de la Medusa, la imagen perfecta para paralizar al enemigo.) Pero esta arma está ya latente en las fantasías masturbatorias de la belleza y armonía ecstática: se trata simplemente de la respuesta agresiva y exhibicionista al placer voyeurista que se escenifica en las urnas y las jarras. Vale la pena citar aquí los comentarios de Freud acerca de la Medusa:

Si la cabeza de la Medusa toma el lugar de la representación de los genitales femeninos, o, mejor dicho, aísla sus efectos horribles de los que dan placer, se podría recordar que mostrar los genitales resulta familiar en otras conexiones con un acto apotropaico. Lo que provoca el horror en uno mismo, producirá el mismo efecto sobre el enemigo del que uno trata de defenderse. Leemos en Rabalais cómo el Diablo salió huyendo cuando una mujer le enseñó su vulva⁴⁶.

Entendida como lo que Freud llama una «imagen apotropaica», un espectáculo mortal, monstruoso y paralizante, la imagen visual de la éfrasis se sitúa no ya en una urna o una jarra, sino en un escudo que pueda mostrarse al enemigo al tiempo que

⁴⁵ N. Hertz, «Medusa's Head: Male Hysteria Under Political Pressure», *Representations* 4 (otoño 1983), pp. 27-54.

⁴⁶ «Medusa's Head», en *Sexuality and the Psychology of Love*, p. 212, citado en Hertz, p. 30. Hertz llama la atención sobre la reactivación del exhibicionismo femenino como arma revolucionaria en las revistas de París de junio de 1848.



Figura 30. *The Contrast*, 1792. Emblemas de Atenas y Medusa, o Felicidad británica contra Miseria francesa.

protege a su portador. Parecería, pues, perfectamente adecuado que el «origen» canónico de la écfrasis clásica sea la descripción del escudo de Aquiles en el libro XVIII de la *Ilíada*. Lo que resulta extraño en el escudo de Aquiles en este contexto es que no contiene una imagen apotropaica, sino una visión enciclopédica del mundo homérico, repleta de escenas narrativas, parecidas a las que encontramos en la urna de Keats. El escudo de Aquiles no paraliza a quien lo mira con una monstruosidad aterradora, sino que los sobrecoge con su impresión de un artificio divino, un emblema del destino irresistible de sus portadores. El escudo es una imagen perfectamente equilibrada del miedo y la esperanza, que sirve al mismo tiempo como una «almenara» con la que atraer a los aqueos, y como un espectáculo con el que deslumbrar a los enemigos («El temblor se apoderó de los mirmidones. Nadie tuvo la valentía de mirarla directamente»). De hecho, no queda claro si hay alguien en el poema que examine el escudo. Aquiles se contenta con poseer un equipamiento tan formidable y el ciego Homero, por supuesto, no puede pretender haberlo visto. Sólo repite lo que escuchó de las musas. En realidad, la imagen del escudo de Aquiles es para nosotros, los lectores y oyentes a los que se les da tiempo, gracias a la écfrasis, para que miren a su producción y apariencia con detalle⁴⁷.

Como prototipo genérico, el escudo de Aquiles tiene la capacidad de enfocar el miedo y la esperanza ecfrásticos en el lector. Para la tradición del pictorialismo literario, la obra de Homero certifica el ajeño pedigrí de la écfrasis y proporciona un mo-

⁴⁷ Gracias a Joshua Scodel por llamarme la atención sobre este punto.

delo para el lenguaje poético al servicio de la representación pictórica. Para los anti-pictorialistas, el pasaje constituye un problema que debe ser explicado y abandonado. Por ejemplo, Lessing trata el escudo no como un prototipo de éfrasis, sino como una alternativa a ésta. La característica distintiva de la descripción de Homero es que no se trata realmente de un «movimiento detenido» descrito, sino de una continuación de la narrativa:

Homero no pinta el escudo acabado, sino en proceso de creación. Aquí, ha utilizado de nuevo la afortunada estrategia de sustituir la proyección por la coexistencia, y de este modo ha convertido la cansina descripción de un objeto, en la imagen gráfica de una acción. No vemos el escudo, sino el maestro-artesano divino que se empleó en realizarlo (p. 114).

Por supuesto, un apóstol de la éfrasis como Jean Hagstrum debe estar en desacuerdo con el argumento de Lessing:

No se trata, como creía Lessing, de la presentación de una acción o un proceso. La atención del lector se concentra sobre el objeto que se describe, panel a panel, escena a escena, episodio por episodio. La forma en que el ojo se aferra al escudo es notable (p. 19).

Busquemos por nosotros mismos una muestra representativa de este pasaje:

Sobre este hizo la tierra, y el cielo, y el agua del mar, y la luna brillando en su plenitud, y sobre este todas las consiliaciones que adornan los cielos, la Pleyades y la Híades y la fuerza de (Orión y de la (C)sa, a la que los hombres también dan el nombre del Carro, que se gira en un lugar fijo y mira a Orión y sólo ella nunca cae en el océano.

De hecho, se puede hacer que este pasaje apoye tanto a Lessing como a Hagstrum, o quizás a ninguno de los dos. Si seguimos tratando de pensar en este pasaje como la ocasión para visualizar, parece evidente que el lector está detenido en una posición para moverse libremente desde la visualización de Hefastos trabajando a la de las imágenes sobre las que trabaja, y con igual libertad para ver las imágenes en movimiento o detenidas. El pasaje equivoca las categorías de tiempo y espacio, como la imagen de «el Oso... que gira en un solo sitio». La cuestión tiene que ver con el fondo y la figura, con la escena y el marco, o el énfasis que impone el deseo del lector: desde luego, la acción del dios enmarca cada escena, poniendo entre comillas sus frases descriptivas nominales, con los predicados del hacer. Es también evidente que los objetos fabricados parecen estar siempre sin terminar, hasta cuando aparece. La misma ambigüedad se presenta cuando fijamos nuestros ojos en las propias imágenes. Cedric Whitman apunta que «uno no sabe si las imágenes del escudo son estáticas o están vivas. De hecho, Homero no está seguro de qué tipo de imágenes fabrica Hefestos, cuyos autómatas poseen una mente y se mueven por sí solos»⁴⁸. Las imágenes

⁴⁸ C. Whitman, *Homos and the Heroic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1958, p. 205.

supuestamente «estáticas» que Lessing quiere temporalizar con los verbos del hacer, y que Hagstrum quiere «detener» en el ojo de la mente, y están en movimiento, ya están narrativizadas, como la frase del propio Hagstrum, «episodio por episodio», debería sugerir. Una indecibilidad parecida caracteriza la descripción de los materiales del escudo y de los objetos que esos materiales significan.

[...] los bueyes dieron vueltas en los surcos, tratando de llegar al final de la tierra recién labrada; y se tendía negra detrás de ellos y parecía tierra labrada, pero era oro; de hecho, se había labrado una maravilla.

El sentido de Homero parece ser el de poner en duda la oposición entre el movimiento y el estatismo, entre la acción narrativa y la escena descriptiva, y las falsas identificaciones del medio con el mensaje, en las que se apoyan las fantasías del miedo y la esperanza ecfrásticos. El escudo es una imagentexto que muestra, en lugar de esconder, su propio ligamento del espacio y el tiempo, de la descripción y la narración, de la materialidad y la representación ilusionista⁴⁹. Desde la perspectiva del lector, el sentido del escudo es bien diferente de la función que éste presta para los que lo miran dentro de la ficción. Nosotros estamos detenidos en el origen de la obra de arte, junto a Hefestos, que trabaja en una posición de libertad perceptiva e interpretativa. Se trata de una sede utópica que es al mismo tiempo un espacio dentro de la narrativa y un marco ornamental que la rodea, un umbral mediante el cual el lector puede entrar y salir del texto a voluntad.

El doble rostro del escudo de Aquiles se hace aún más evidente cuando preguntamos qué es lo que su imaginería representa en conjunto, cómo funciona en la *Ilíada* y cuál es su estatuto en tanto que el «padre» o prototipo de un género que se llama écfrasis. Por supuesto, Lessing quiere negar la existencia de la écfrasis como género, un tipo poético separable e identificable. El escudo de Aquiles no puede separarse de su lugar en la épica; emular este tipo de pieza como una especie literaria independiente sería producir justo el tipo de fijación visual que Lessing teme. Hasta dentro de un contexto épico, la écfrasis amenaza con separarse, como lo hace, según Lessing, en la descripción de Virgilio del escudo de Eneas. La *Encida* separa equivocadamente la fabricación del escudo del momento en el que Eneas lo ve, produciendo así una imagen enmarcada por predicados de visión («admira»; «son vistos») y simples indicativos («aquí está»; «ahí está»; «cerca se encuentra»⁵⁰). Vale la pena citar la retórica con la que Lessing inculpa esta práctica:

Por tanto, el escudo de Eneas es una interpolación, que pretende sólo alimentar el orgullo de los romanos; un arroyo extranjero con el que el poeta trata de dar un nuevo ímpetu a su riachuelo. El escudo de Aquiles, por el contrario, crece de su propio suelo fértil.

⁴⁹ Véase el capítulo 3, nota 14, donde se habla de la sutura entre imagen y texto.

⁵⁰ Los indicativos que se citan aquí son los que Lessing describe como «fríos y tediosos», *Laocoon*, p. 11c.

El vínculo entre la éctrasis y la alteridad no podría estar más claro. La éctrasis es, propiamente dicha, un ornamento de la épica, del mismo modo que los diseños de Hefestos son los ornamentos del escudo de Aquiles. Pero el ornamento ectrástico es una especie de cuerpo extraño dentro de una épica que amenaza con invertir las prioridades literarias naturales del tiempo sobre el espacio, de la narrativa sobre la descripción, y con entregar las sublimidades de la épica a halagos lisonjeros de la retórica epidéctica.

Si Lessing hubiera sido testigo del subsiguiente desarrollo de la crítica homérica,

habría pensado que sus mayores miedos estaban justificados. La éctrasis no sólo se estableció firmemente como un género poético diferente, sino que el gran prototipo del escudo de Aquiles, en la literatura moderna clásica imbuido de premisas formalistas, parece haber establecido una cierta dominancia sobre la épica de la que se suponía era un mero ornamento. No se trata sólo de la popularidad del pasaje como objeto de enseñanza, investigación y análisis. También tiene que ver con el sentimiento de la función del escudo como emblema de toda la estructura de la *Ilíada*, ahora se entiende el escudo como una imagen de todo el orden-mundial homérico, la técnica de la «composición de anillos» y los patrones geométricos que controlan el orden mayor de la narrativa, y el ordenamiento microscópico del verso y la sintaxis⁵¹. De hecho, el escudo (y la esperanza ectrástica junto con él) puede haber tenido unas aspiraciones aún más grandiosas que este tipo de representación sinécdotal del todo en la parte, ya que el escudo representa más del mundo de Homero de lo que hace la *Ilíada*⁵². El universo entero aparece en el escudo: la naturaleza y el hombre; la tierra, el cielo y el océano; las ciudades en paz y en guerra; el cultivo, la cosecha y la vendimia; el pastoreo y la caza; el matrimonio, la muerte y hasta una escena de litigio, una alternativa prosaica al saldar las disputas mediante la guerra o la venganza sangrienta. El escudo de Aquiles nos muestra todo ese mundo que supone el «otro» de la acción épica de la *Ilíada*, el mundo de la vida cotidiana al margen de la historia que Aquiles nunca conocerá. La relación de la épica con la éctrasis se vuelve del revés: toda la acción de la *Ilíada* se convierte en un fragmento dentro de la visión totalizadora que proporciona el escudo de Aquiles.

Al igual que la jarra de Stevens, el escudo de Aquiles ilustra las ambiciones imperiales de la éctrasis que quiere tomar «dominion everywhere». Estas ambiciones hacen difícil trazar un círculo alrededor de la éctrasis, o alcanzar cualquier conclusión definitiva acerca de su naturaleza, su alcance y su lugar en el universo literario. La éctrasis se resiste a ser «situada» como una característica ornamental de estructuras textuales más amplias, o como un género menor. Intenta convertirse en toda la literatura en miniatura, tal como las reflexiones de Murray Krueger acerca del principio ectrático demuestran. Mi propia postura acerca de la éctrasis sería al mismo tiempo más y menos demolidora. No creo que la éctrasis sea la clave de la diferencia entre el lenguaje ordinario y el literario, sino meramente una más de entre muchas figuras que sir-

⁵¹ Véase Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, y Atchity, *Homer's Iliad: The Shield of Memory*.

⁵² Cf. M. E. Blanchard, «World of the Seven Cubit Spear», p. 224. «La trama de la *Ilíada*, subrayada por la manufactura del escudo, se ha convertido ahora en un episodio decorativo sobre la superficie del metal.»

ven para distinguir la institución literaria (en este caso, al asociar el arte visual y el verbal). Creo que la écfrasis es una de las claves de la diferencia *dentro* del lenguaje (tanto ordinario como literario) y que se centra en la interarticulación de contradicciones perceptivas, semióticas y sociales dentro de la representación verbal. Mi énfasis en ejemplos canónicos de écfrasis en la poesía antigua, moderna y romántica no ha estado orientado a reforzar el estatuto de este canon de la écfrasis, sino a demostrar cómo el «funcionamiento» de la écfrasis, incluso en sus formas clásicas, tiende a deshacer el ligamento convencional de la imagentexto y a exponer la estructura social de representación como una actividad y una relación de poder / conocimiento / deseo: la representación como algo que se le hace a algo, con algo, por parte de alguien, y para alguien. En mi opinión, la jarra de Stevens no se ajusta al género de la écfrasis, más bien lo hace implosionar, parodiando todo el gesto de la imagentexto utópica.

Mis ejemplos también son canónicos en el modo en que escenifican la écfrasis como un ligamento de estereotipos de género dominantes con la estructura semiótica de la imagentexto, la imagen identificada como femenina, el sujeto que habla y ve el texto, identificado como masculino. Por supuesto, todo esto sería muy diferente si hubiera puesto el énfasis sobre la poesía ecfrástica escrita por mujeres. Pero quiero insistir en que la diferencia no podría leerse simplemente como una función del género del autor. La voz y la «mirada» del hombre, como debería dejar claro el «Retrato de una dama» de Williams, está repleta de sus propias contravoces y resistencias y nadie va a echarle la culpa a una urna griega de las banalidades que Keats le fuerza a pronunciar.

Lo más importante es no entender el género como la única clave del funcionamiento de la écfrasis, sino sólo como una de las muchas figuras de diferencia que alimentan la dialéctica de la imagentexto. El objeto visual extraño de la representación verbal puede revelar su diferencia respecto al que habla (y al que lee) de muchas maneras: la distancia histórica entre lo arcaico y lo moderno (la urna de Keats); la alienación entre lo humano y sus mercancías (la jarra de Stevens); el conflicto entre un orden social moribundo y los monstruosos «otros» revolucionarios que lo amenazan (la Medusa de Shelley); el cisma entre una épica histórica obsesionada por la guerra y una visión de lo cotidiano; el orden no histórico de la vida humana que proporciona el marco para una crítica de esa lucha histórica (el escudo de Homero). También está claro que la alteridad de la imagen ecfrástica no se define sólo por la temática de la representación visual, sino también por el tipo de representación visual de la que se trata (grabados y taraceas sobre un escudo; pinturas sobre una urna; una escena pastoral rococó de Fragonard; una pintura renacentista anónima; una jarra simple y sin adornar). No he mencionado la representación verbal de otros tipos de representaciones visuales, como la fotografía, los mapas, los diagramas, las películas, los espectáculos teatrales, ni he reflexionado sobre las posibles connotaciones de diferentes estilos pictóricos como el realismo, la alegoría, la pintura de historia, el bodegón, el retrato o el paisaje, cada uno de los cuales lleva su propio tipo particular de textualidad hacia el corazón de la imagen visual. Así pues, este tratamiento de la écfrasis –al igual que sucede con el típico poema ecfrástico– tendrá que entenderse como un fragmento o una miniatura.