

**La écfrasis en la ficción del modernismo europeo:
entre las leyes de la perspectiva y el arte abstracto**

Lucrecia Radyk

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Acercarse al período modernista en las artes europeas implica enfrentarse al cuestionamiento del concepto de representación. Las artes plásticas —la pintura y más tarde la escultura— se liberan gradualmente del mandato que regía desde el Renacimiento en cuanto a su dependencia de las leyes de la perspectiva; se deja de lado la figuración hasta arribar a la abstracción. Asimismo, la experimentación en literatura se aprecia en cada uno de sus géneros, siguiendo ahora la mayoría de ellos el modelo de la pintura.

En este contexto, la definición de écfrasis con mayor aceptación entre la crítica actual: “la representación verbal de una representación visual”, debe revisarse al estudiar este momento histórico si, tal como demuestra Ruth Webb en “*Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre*”, su definición refleja las relaciones entre las artes de cada período.

Se propone, entonces, un recorrido por textos teóricos sobre la écfrasis para examinar luego textos en prosa del período modernista en lengua inglesa, y así intentar dilucidar a qué tipo de texto o fragmento de texto se puede aplicar la categoría de ecfástico según su propio contexto histórico y artístico.

Palabras clave

écfrasis – modernismo europeo – representación – relaciones interartísticas – narrativa

Introducción

Si bien como tropo literario la écfrasis cuenta con una historia de larga data, que comienza con Homero y continúa con Filostrato, el estudio y análisis del concepto desde la teoría literaria es reciente. De hecho, en el marco general de la investigación sobre las relaciones entre las artes, James A. Heffernan en un texto de 1991 insta a incorporar el término, dado que “écfrasis designa un modo literario y es difícil, si no imposible, discutir sobre un modo literario a menos que se acuerde previamente con qué nombre designarlo” (298). Así, desde el ensayo de Murray Krieger (1967: 107) hasta el de Ruth Webb (1999: 17), y aún después de éste, se debatió sobre si la écfrasis debía clasificarse como un modo literario o un género y se ensayaron definiciones universales desde diversas perspectivas, tanto sincrónicas como de relevamiento histórico. Asimismo, de acuerdo al corpus textual ofrecido por cada estudioso y en función de la hipótesis propuesta, bien se entiende como la descripción de obras de artes existentes o imaginarias, o incluso como la representación de manifestaciones artísticas en diversos soportes (Cheeke 2008; Hagstrum 1958; Heffernan 1993; Steiner 1992). Entre estas definiciones, la de Heffernan, es decir, “la representación verbal de una representación visual” (1993: 3) parece ser la descripción más ajustada del fenómeno, en tanto es lo suficientemente amplia para atravesar las épocas y lo bastante descriptiva como para delinear un modo con características propias. Aún cuando se trate de la más aceptada entre los investigadores, esta definición se presenta como problemática al analizar textos del período modernista en Europa, dado que uno de los rasgos distintivos de este período es la puesta en cuestión del concepto de representación.

Modernismo

Al hablar de Modernismo, hacemos referencia a una corriente general en las artes, cuyo comienzo en Francia se situaría en el último cuarto del siglo XIX, con el movimiento Impresionista, y, en Inglaterra, podría ilustrarse con el juicio de Whistler contra Ruskin, que proporciona un claro ejemplo de los debates de la época. Las artes plásticas —la pintura y más tarde la escultura— se liberan gradualmente del mandato que regía desde el Renacimiento en cuanto a su dependencia de las leyes de la perspectiva; se deja de lado la figuración hasta arribar a la abstracción. Asimismo, la experimentación en literatura se aprecia en cada uno de sus géneros. (Levenson 2011; Bann 2007)

Según explica Michael Levenson en *A Genealogy of Modernism*, durante este período, la doctrina literaria no permaneció estrictamente separada de los discursos teóricos sobre la pintura y la escultura, ni tampoco de los discursos filosóficos o religiosos. La pregunta subyacente a los nuevos experimentos sería aquella sobre la percepción y la adquisición del conocimiento. Así, mientras Émile Zola describe en sus reseñas las pinturas de Manet en términos de “manchas” y “arreglo de los colores”, en la ficción literaria —los textos de Virginia Woolf unos años más tarde, por ejemplo—, se desafían categorías tradicionales como las de representación realista, trama y

personaje. Así, el concepto de ékphrasis que propone Heffernan debe al menos cuestionarse en este período si, tal como demuestra Ruth Webb en “*Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre*”, su definición refleja las relaciones entre las artes de cada período (16). Es decir, los cambios en la producción artística contemporánea en cuanto a qué se representa y de qué manera se lo hace sondrían también una variación en las relaciones entre las artes.

Tomemos como ejemplo el texto de la transcripción del juicio de James Whistler contra John Ruskin. El pintor llevó a juicio al crítico por calumnias y difamación en 1878, cuando Ruskin publicó en *Fors Clavigera* que “nunca hubiera sospechado escuchar que un monigote pidiera doscientas guineas por arrojar un tarro de pintura al rostro del público” (1891: 73).

En su defensa, Whistler explica: El *Nocturno en negro y oro* es una composición que muestra una escena de noche, representa los fuegos artificiales en Cremorne.

A la pregunta del abogado: ¿No es, entonces, una vista de Cremorne?

el artista replica: Si tuviera por título “Vista de Cremorne”, seguramente sólo provocaría desconcierto a los espectadores. Se trata de una composición artística.

Más adelante:

Se expuso en la corte el *Nocturno en azul y plata*. Se le preguntó a Whistler si consideraba que se trataba de una correcta representación del puente de Battersea; el pintor respondió:

No tuve intención de pintar una imagen “correcta” del puente. Se trata de una escena a la luz de la luna y el embarcadero en el centro del cuadro puede que no sea parecido a los embarcaderos en el puente de Battersea, tal como usted los conoce a la luz del día. En cuanto a lo que representa la pintura, eso depende de quien la mire. Para algunos podrá representar todo lo que se pretende, para otros podrá no representar nada. (1892: 3)

Es decir, Whistler defiende su arte según unos valores del todo diferentes de los que defendía la pintura hasta ese momento. Si desde el Renacimiento la representación se había determinado a partir de una serie de normas pautadas y siguiendo las leyes de la perspectiva, y si Ruskin reclama un didactismo moral para el arte, Whistler, en cambio, destaca el aspecto formal, pone el acento en la composición, y la representación ya no depende de las leyes de perspectiva sino que la considera relativa, “depende de quién mire la pintura”, dejando fuera del arte pictórico tanto el contenido moral como el narrativo.

Por lo demás, Robin Spencer en “Whistler, Swinburne and art for art’s sake”, considera que los Seis Proyectos del pintor —una serie de bocetos al óleo— “se fundamentan en una experiencia sinestésica” que Swinburne, escritor contemporáneo

del artista, sintetiza en “Nota sobre algunos cuadros de 1868” como “variaciones de acordes en azul y blanco”, y se refiere al mar como “composición” y “sinfonía”, léxico del ámbito musical que el mismo Whistler utilizó en los títulos de sus pinturas. (70)

Écfrasis: teoría

Para retomar los estudios sobre la écfrasis, entonces, se observa que el análisis dedicado a esta época no ofrece un desarrollo tan pormenorizado como el de los textos que tratan sobre períodos anteriores. Nombramos solo algunos: John Hollander en “The poetics of *ekphrasis*” (1988) delinea un recorrido histórico con el fin de descubrir los orígenes y el desarrollo del “poema ecrástico moderno en su forma acabada” (209). Con “moderno” alude a la “Era Moderna”, y señala al poeta caballero Richard Lovelace (1618-1657) como el autor de los primeros poemas con características de écfrasis moderna. En su trabajo, después de considerar un poema de Dante Gabriel Rossetti de 1870 (“For a Venetian Pastoral”) analiza uno de John Merrill, de 1959 (“The Charioteer of Delphi”), dejando una brecha de casi cien años sin examinar. Del mismo modo, en *Museum of Words*, Heffernan también se refiere en su análisis a un autor de finales del s. XIX (Browning) y enseguida a otro de mediados del XX (Auden), sin atender al lapso particular que constituyen los últimos decenios del XIX y los primeros del XX. Además, los poemas escritos en el siglo XX que analiza son écfrasis de pinturas figurativas, regidas por las leyes de perspectiva renacentista: Auden, Williams y sus poemas sobre *La caída de Ícaro*, de Pieter Breughel. Por otra parte, el ensayo que ya mencionamos de Webb es muy esclarecedor en cuanto a la antigüedad clásica e incluso hasta el siglo XVIII, pero sobre los siglos XIX y XX se limita a aseverar que la diversidad de definiciones que se formulan del término lo exponen a la circularidad. Es decir, se refiere a los textos teóricos y normativos sobre la écfrasis pero no a la producción literaria (17). Por último, Stephen Cheeke, en un estudio más reciente (2008), ofrece un enfoque desde la estética. En el capítulo 6, “Ilusión”, examina un poema de Wallace Stevens de 1937 “inspirado en pinturas de Picasso, en especial, *Viejo con guitarra*, de 1903” (125). Presentamos a continuación los primeros versos del poema:

THE MAN WITH THE BLUE GUITAR

I

The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.

They said, "You have a blue guitar,
You do not play things as they are."

The man replied, "Things as they are
Are changed upon the blue guitar."

And they said then, "But play, you must,
A tune beyond us, yet ourselves,

A tune upon the blue guitar
Of things exactly as they are."

EL HOMBRE DE LA GUITARRA AZUL

I

El hombre abrazó su guitarra azul,
un sastre vulgar. El día era verde.

Le dijeron: «tu guitarra es azul;
y no tocas las cosas como son».

Dijo el hombre: «las cosas como son
pueden cambiar en la guitarra azul».

Le dijeron: «Mas toca una canción
que sea nosotros aunque nos rebase

una canción en la guitarra azul
de las cosas exactas como son». (109)

Tal como se observa, este poema podría fácilmente asociarse a los debates en torno a la cuestión de la representación que, como mencionamos, distinguen al

modernismo. Sin embargo, en tanto poema efrástico es tradicional, dado que despliega la mayoría de los recursos que Heffernan ha señalado: “la transformación de la pose estática y el gesto en narración, la imagen silenciosa dotada de una voz por medio de la prosopopeya, el enfrentamiento de lo representacional según el medio significante y el tema significado.” (1993: 136)

Écfrasis: ficción

Por otra parte, la mayoría de estos estudios normativos sobre la écfrasis se refieren a la poesía; en menor medida, a la crítica de arte, y son escasos aquellos que tratan sobre ficción en prosa. El capítulo 8 del citado libro de Cheeke, por ejemplo, se titula “Prose Ekphrasis”, pero se dedica a analizar textos de la historia del arte, la crítica de arte y el poema efrástico en prosa.

Sin embargo, se encuentran reflexiones y aportes a la teoría general de la écfrasis en ensayos sobre escritores y obras particulares. Es ya clásico el libro de Hugué Wittemeyer, *George Eliot and the Visual Arts* (1979), así como esclarecedor el ensayo de Abigail Rischin sobre *Middlemarch* (1996), en lo que respecta al análisis de la descripción de una obra de arte en la novela y sus consecuencias, estructurales y simbólicas, en la trama. Según esta autora, a través de las descripciones de obras de arte en esta novela (de George Eliot) se tratan cuestiones que la moral de la época victoriana no permitía exponer directamente a partir de las acciones de los personajes. No solo esto: en este caso, el fragmento efrástico constituye, además, un motivo central en la trama de la novela.

Asimismo, el artículo de Amy Mandelker (1991) sobre la écfrasis en *Anna Karenina*, cuya hipótesis inicial supone que en la novela se expresan con más vigor las ideas de Tolstoi sobre arte que en sus textos teóricos, no solo brinda un análisis pormenorizado del género pictórico del retrato en la novela, sino que, además, realiza una distinción fundamental entre los diversos tipos de descripciones que puede contener un texto de ficción literaria. Por un lado, un “pictorialismo literario”, asociado a una visión originaria o epifánica; por otro, los momentos descriptivos en los que las percepciones visuales se organizan de un modo pictórico.

Volviendo entonces a la ficción modernista en lengua inglesa, presentaremos para finalizar algunas notas sobre fragmentos seleccionados de acuerdo a lo expuesto hasta el momento.

Si Amy Mandelker (1991) asocia las descripciones de retratos en *Anna Karenina* (de 1877) con la écfrasis primera y más paradigmática: el escudo de Aquiles en la *Ilíada*, Virginia Woolf en *Al faro*, novela publicada 50 años más tarde, nos ofrece en cambio la mirada de una pintora contemporánea: “Esto es lo que veo” (21), dice Lily Briscoe. Se excusa no ya frente a un tribunal, como Whistler, sino que se trata

de una conversación con un amigo, o un conocido. El cuadro que los dos están observando aún no está terminado.

Mister Bankes, sacando un cortaplumas, dio golpecitos en el lienzo con el mango de hueso. ¿Qué es lo que deseaba decir con esa forma triangular, ahí justamente?, preguntó.

“Es mistress Ramsay leyéndole a James”, repuso ella. Conocía su objeción: nadie hubiera podido reconocer ahí una forma humana. Pero tampoco había buscado el parecido. Entonces, ¿por qué razón los había introducido en el cuadro?, preguntó él. ¿Por qué, realmente? Porque en aquella esquina había luces, había sentido la necesidad de una sombra a este otro lado. Muy sencillo, evidente, trivial; y, no obstante, mister Bankes halló la explicación interesante. Entonces la madre y el hijo —objetos de veneración universal, y en este caso la madre tenía fama por su belleza— podían ser reducidos —reflexionó— a una sombra violeta sin la menor reverencia.(58- 59)

Teniendo en cuenta que la novela es de 1927, podría pensarse que esta descripción formalista del arte en camino hacia la abstracción llega al público inglés con quince años de retraso, si recordamos el gran escándalo que produjeron en Londres las exposiciones de cuadros posimpresionistas, en 1910 y 1912 (Bullen 1988). Sin embargo, tal vez aún era necesaria. Este mismo público no comprendió aún el volumen de cuentos de Woolf, *Monday or Tuesday*, editado por primera vez en 1921, pero aclamó como una obra maestra a *Las olas*, en 1930. Lo curioso es que los argumentos en contra de los cuentos y a favor de la novela fueron los mismos: señalaban el acercamiento de la literatura de Woolf a la pintura.

Aún otra imagen del juicio de Whistler contra Ruskin —el tarro de pintura arrojado a la cara del espectador— encuentra eco en la literatura de esta época, en el cuento “La mosca” de Katherine Mansfield. En este relato, el personaje principal mata a una mosca aplastándola con tinta sobre un papel secante. Esto no sucede de una vez, se requieren varias gotas hasta que el papel secante queda completamente cubierto. Es posible asociar esta secuencia con imágenes de la historia de la pintura, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) de Malevich, el *Árbol gris* (1912) de Mondrian y Pollock nº 1 (1948). El narrador en el cuento lo presenta de la siguiente manera:

El patrón cogió la pluma, con la punta sacó la mosca del tintero y la puso en un papel secante. En una fracción de segundo, la mosca quedó inmóvil sobre la mancha que se iba ensanchando a su alrededor.

[...]

Pero en aquel momento el patrón tuvo una idea. Volvió a mojar la pluma en el tintero, apoyó su recia muñeca en el papel secante y mientras la mosca frotaba sus alas, derramó encima otra gruesa gota.

[...]

la mosca había terminado otra vez su laboriosa tarea y el patrón tuvo el tiempo justo de volver a mojar la pluma y sacudir sobre aquel cuerpo recién limpiado otra gota oscura.

[...]

Y fue la última. La gota cayó sobre el papel secante completamente empapado y la mosca quedó allí aplastada y sin movimiento, las patas traseras pegadas al cuerpo, inmóviles las delanteras.

El cuento narra otra cosa: El hijo del patrón murió en la Primera Guerra Mundial —hace ya seis años en el cuento— y este pequeño incidente le permite olvidar esta desgracia, tanto como ofrece la simbología de la gratuidad de la muerte en la guerra, tal vez incluso se puede comparar al patrón con un dios perverso que mata a los hombres por diversión. Sin embargo, luego de este recorrido por diversas conceptualizaciones de écfrasis y las relaciones entre las artes, la tinta negra que se va extendiendo sobre el papel secante blanco podría suscitar otras interpretaciones. En una relación análoga con la acusación de Ruskin a Whistler, el medio (la pintura, la tinta) ya no representa figurativamente, Whistler lo explica en el juicio. En la ficción de Mansfield, resulta equivalente al silencio del jefe sobre la muerte de su hijo en la guerra, no hay nada que decir, que recordar, escribir, nada para representar. La tinta se extiende por el papel hasta cubrirlo por completo. Quizás por una vez la literatura se habría anticipado, écfrasis del recorrido por venir de la pintura.

Conclusión

En este breve recorrido señalamos momentos clave de la relación entre las artes durante el Modernismo; atendimos en especial al modo en que ha quedado plasmado esto en los textos de la época.

Whistler recurrió a un proceso judicial y luego publicó en *The Gentle Art of Making Enemies* tanto la transcripción del juicio con la defensa de su pintura y su conferencia "Ten O'Clock" como los intercambios y discusiones en periódicos y cartas personales sobre el tema. La literatura de ficción de los años posteriores ofrece, en lugar de una descripción de la pintura o su narrativización, la tematización del acto

creativo del pintor. Así, la solidaridad entre las “artes hermanas” se torna quizás homenaje; —en consonancia con una visión formalista en las artes plásticas— el foco de interés vira del tema al tratamiento formal y la composición.

La definición de ékfrasis tal como la propusiera Heffernan no describe la relación entre las artes del Modernismo. Si bien una opción posible es suprimir a la literatura modernista de los estudios sobre la ékfrasis, nuestra propuesta para trabajos ulteriores será en cambio analizar los textos en función de los parámetros propios de este período.

Bibliografía

- Bann, Stephen (2007). *Ways Around Modernism*, Nueva York, Routledge.
- Bullen, J. B. (ed.) (1988). *Post-Impressionists in England*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- Cheeke, Stephen (2008). *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*, Manchester, Manchester University Press.
- Carrier, David (1995). “Baudelaire, Pater and the origins of modernism”, *Comparative Criticism* v. 17: 109-121.
- Greenberg, Clement (1986). “Towards a Newer Laocoon”. John O’Brian (ed.), *The Collected Essays and Criticism*. Vol. I. Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 23-38.
- Hagstrum, Jean (1958). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press.
- Heffernan, James A. (1991). “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, vol 22, No. 2, 297-316.
- Heffernan, James A. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.
- Krieger, Murray (1967). “The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited”, *The Play and Place of Criticism*, Baltimore, The John Hopkins Press, 105-128.
- Levenson, Michael (1986). *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge, Londres, etc., Cambridge University Press.
- ----- (2011). *Modernism*, Michigan, Yale University Press.

- Mandelker, Amy, *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the woman question, and the Victorian novel*, Dexter: Ohio State University Press, 1993.
- Mandelker, Amy (1991). "A Painted Lady: Ekphrasis in Anna Karenina", *Comparative Literature*, Vol. 43, No. 1, 1-19.
- Mansfield, Katherine (2007). *Cuentos completos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Parkes, Adam (2011). *A Sense of Shock. The Impact of Impressionism on Modern British and Irish Writing*, Oxford, Oxford University Press.
- Prettejoh, Elizabeth (ed.) (1999). *After the Pre-Raphaelites - Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester, Manchester University Press.
- Rischin, Abigail (1996). "Beside the Reclining Statue: Ekphrasis, Narrative, and Desire in Middlemarch", *PMLA*, Vol. 111, No. 5, 1121-1132.
- Rohrberger, Mary (1996). *Hawthorne and the Modern Short Story: A study in genre*, La Haya, Mouton.
- Ruskin, John (1891). *Fors Clavigera*, vol. 4, Filadelfia, Reuwee, Wattlely & Walsh.
- Spencer, Robin (1999). "Whistler, Swinburne and art for art's sake". Elizabeth Prettejoh (ed.), *After the Pre-Raphaelites - Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester, Manchester University Press, 59-89.
- Steiner, Wendy (1992). *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, University of Chicago Press.
- Stevens, Wallace (2003). *El hombre de la guitarra azul*, Barcelona, Icaria Editorial. Traducción: Julián Jiménez Heffernan.
- Swinburne, Algernon (1875). "Notes on some pictures of 1868", *Essays and Studies*, Londres, Chatto & Windus, 358-80.
- Webb, Ruth (1999), "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre", *Word & Image*, vol. 15, Nº 1, 7-18.
- Whistler, James McNeill (1892). *The Gentle Art of Making Enemies*, Londres, William Heinemann.
- Witemeyer, Hugu (1979). *George Eliot and the Visual Arts*, New Haven and London, Yale University Press. [<http://www.victorianweb.org/authors/eliot/hw/contents.html>]
- Woolf, Virginia (1985). *Al faro*, Barcelona, Seix Barral.
- ----- (1921). *Monday or Tuesday*, New York, Harcourt, Brace and Company.