



De la pintura a la poesía o del espacio al tiempo: la *écfrasis*

M^a Dolores Sánchez-Pérez¹

Recibido: 27-03-2022 / Aceptado: 29-08-2022

Resumen: El siguiente escrito sitúa y estudia las *écfrasis* desde su carácter de obra de arte, dónde la experiencia estética es clave tanto para el origen como para la lectura de estas. Nos introducimos en el amplio contexto de las *écfrasis*, tratando de averiguar cuándo es apropiado utilizar el término, acotándolo a textos que se vuelven independientes de aquella obra visual que le dio origen y deteniéndonos en qué ocurre con los textos de crítica de arte y su posible consideración dentro de las *écfrasis*. Por último, centraremos el estudio en cómo debe el lector afrontar la lectura de una *écfrasis*, y abogaremos por la experimentación estética de la obra de arte cómo forma de comprensión de estos textos únicos defendiendo la emoción estética como generadora de conocimiento transformador.

Palabras clave: *Écfrasis*, crítica de arte, Título de la obra de arte, Experiencia estética, Palabra, Imagen, Pintura.

[en] From painting to poetry or from space to time: *écfrasis*

Abstract: In this work, *écfrasis* are identified and studied as works of art, the aesthetic experience being the clue for their origin and their reading. We introduce ourselves in the broad context of *écfrasis*, trying to find out when it is appropriate to use the term, limiting it to texts that become independent of the original visual work and exploring art criticism and its possible consideration as *écfrasis*. Finally, we will focus the study on the way the reader should read an *écfrasis*, and we will stand for the aesthetic experimentation of art as a way of understanding these unique texts, defending the aesthetic emotion as producer of knowledge.

Keywords: *Écfrasis*, art criticism, Title of the work of art, Aesthetic experience, Word, Image, Painting.

Sumario: 1. Como apertura ¿Qué es *écfrasis*?; 2. La Autonomía de la *écfrasis*; 2.1 La crítica como *écfrasis*; 3. Cómo leer *écfrasis*; 4. A modo de cierre; 5. Bibliografía.

Cómo citar: Sánchez-Pérez, M.^a D. (2022) “De la pintura a la poesía o del espacio al tiempo: la *écfrasis*”, en *Escritura e Imagen* 18, 67-81.

¹ Universidad de Málaga
lolaalba@uma.es
nº Orcid: 0000-0002-8128-0010

1. Como apertura ¿Qué es *écfrasis*?

Este ensayo se embarca en la aventura de la *écfrasis* y en él trataremos de desvelar claves que nos permitan una forma de comprender esos misteriosos textos que nacen de obras visuales. Es un escrito que se inserta en larga tradición del *Ut pictura*, frase que Horacio incluyó en la *Epístola a los Pisones* y que se convirtió en el origen de las teorías de las relaciones artísticas, junto con la frase de Simónides de Ceos en el s. VI a. C., que le atribuye Plutarco, “La pintura es poesía muda, la poesía es pintura que habla”

En la Antigüedad las *écfrasis* eran ejercicios retóricos para describir personas, lugares, acciones artefactos y muchas cosas más. Hasta el siglo V no se hablaba explícitamente de la *écfrasis* para la descripción de obras de arte, siendo la descripción del Escudo de Aquiles por Homero una de las *écfrasis* modelo más conocidas. Pero hoy el término se ha expandido y definir qué es una *écfrasis* y qué no resulta confuso ¿acaso es *ékphrasis* cualquier escrito de o sobre arte? No es objeto de este estudio adentrarse en los orígenes de la *écfrasis* de la que existe una extensa bibliografía, nuestra mirada se sitúa en el hecho artístico, en el suceso.²

La pintura es un suceso, un íntimo suceso que se manifiesta, claro, en formas y figuras, cualesquiera que sean representativas o no, figurativas o no. Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira. (...) Un suceso en la intimidad, un misterio. Un sueño; que abrazaría la pintura toda³

¿Por qué surgen las *écfrasis*? ¿Por qué un escritor decide interpretar un cuadro mediante palabras? ¿Cómo mediante la poesía se accede a la imagen? ¿Qué es *écfrasis* y qué no? ¿Es el título de las obras de arte una *écfrasis*? ¿Cómo puede la pintura ser interpretada por la palabra? En un ensayo anterior abordamos la *écfrasis* desde su cualidad metafórica⁴, más allá de su verdad objetiva y su capacidad de “traducir a palabras” una obra plástica, en este artículo abordamos la complejidad del término *ecfrástico* en sí mismo y proponemos un acercamiento y comprensión de este como obra de arte, usando la experiencia estética como punto de unión generadora y creadora de una emoción en continuo cambio y transformación

Me ha llevado la pintura a escribir sobre ella, le estoy agradecida por que ha sido como un espejo, en el que, no solo podía ver, sino que además tenía que hablar sobre lo que veía, para desvelarlo, el enigma que encierra la pintura.⁵

María Zambrano nos dice que al escribir podía ver, podía comprender y hablar sobre la pintura. Es la forma perfecta de re-conocerla, es la forma perfecta de crear

² La bibliografía sobre los orígenes de la *écfrasis* y evolución del término es extensa. Recomendamos acudir a Webb, R. *Ékphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, London, Routledge, 2016; Webb, R «Ékphrasis ancient and modern: The invention of a genere», en *Word&Image* 15(1), 7-18. DOI: 10.1080/02666286.1999.10443970 o Muñoz Morcillo, J. *La écfrasis griega, de la Antigüedad a Bizancio*, Frankfurt, Peter Lang, 2021.

³ Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 93-94.

⁴ Véase Díaz Bucero, J., y Sánchez-Pérez, M^a D., «Poesía y pintura. La verdad en las relaciones entre artes», en *Escritura e Imagen* nº 10 (2014), Universidad Complutense de Madrid, pp. 181-198.

⁵ Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, op. cit.

conocimiento. Convertirla en experiencia, convertirla en suceso. Formar parte del movimiento del juego del arte como diría Gadamer ⁶es la manera de vislumbrar la pintura: hallar su poesía. Es la forma de María Zambrano de usar su razón poética, entender en el sentir.

El enigma que encierra la pintura es un enigma la pintura y son un enigma los textos que surgen de ella, las *écfrasis*. El misterio, lo que no podemos comprender más que con la emoción es la clave de los textos ecfrásticos. Es en ese espacio, ajeno a los límites, donde el poeta encuentra lo que necesita, lo que le hace escribir sobre pintura. La razón y la lógica, lo que puede medirse, las características estructurales y aquello, que, con palabras, se explica está fuera de estas creaciones.

2. La autonomía de las *écfrasis*

Fue Leo Spitzer⁷ en su ensayo «The “Ode on a Grecian Urn”: Or Content Vs. Metagrammar»⁸ quien situó la ruptura de la *écfrasis* con su pasado retórico, su función meramente descriptiva, y la delimitó en la contemporaneidad a textos nacidos de obras visuales en base al poema de John Keats *Oda a una urna griega*⁹. El poema de Keats es una impresión, una fuerte experiencia que nos comunica mediante el poema. Hay que leerlo y dejarse arrastrar por su fuerza, es en él donde vislumbramos la magia del arte y no necesitamos saber la existencia real de la urna ni el grado de fidelidad de la poesía hacia el original. En realidad, no nos importa en absoluto la urna. El poema cobra autonomía y se eleva como una obra en sí misma. Una *écfrasis* no es en absoluto dependiente del objeto artístico que la origina, no es un “ilustración en palabras”. La *écfrasis* cuenta desde ella misma.

(...)

¡Ática imagen! ¡Bella actitud, marmórea estirpe
de hombre y de doncellas cincelada,
con ramas de floresta y pisoteada hierbas!
¡Tú, silenciosa forma, tu enigma nuestro pensar excede
como la eternidad! ¡Oh fría pastoral!
Cuando a nuestra generación destruya el tiempo
tú permanecerás entre penas distintas
de las nuestras, amiga de los hombres, diciendo:
“La belleza es verdad y la verdad es belleza”... Nada más
se sabe en esta tierra y no más hace falta.¹⁰

Este ser autónomo, ser una obra en sí misma, en la que deje de importar aquella

⁶ Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello. El Arte como Juego, Símbolo y Fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.

⁷ Citado en Gabrieloni, A L., «Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura, breve esbozo del renacimiento a la modernidad», en *Saltana vol I Revista de literatura y traducción*, 2006.

⁸ Spitzer, L., «The “Ode on a Grecian Urn”: Or Content Vs. Metagrammar», repr. en Anna Hatcher (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962, pp. 67-97

⁹ La definición de Leo Spitzer está siendo revisada y ampliada destacando las correcciones de Ruth Webb. Para profundizar en este tema recomendamos el artículo: Muñoz Morcillo, J, «Aproximación a los cánones del *écfrasis*, entre la tradición literaria e influencia escolar», en *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* volumen 61, 475-491, Fabrizio Serra, 2019.

¹⁰ Traducción de Julio Cortázar. En <http://www.saltana.org/1/docar/0242.html>

que le dio origen, es lo que consideramos como elemento característico y principal de la écfrasis. Detengámonos en uno de los textos *ecfrásticos* más famosos, *La obra maestra desconocida* de Balzac, escrita en 1830. Balzac parte de lo imaginario, no enlaza su novela a una obra real. El punto de partida es una obra inventada, que jamás ha existido, y a través de ella es capaz de generar un mundo y conocimiento nuevo, hasta el punto de transformar la comprensión de la pintura hasta el momento. La obra maestra desconocida muestra un pintor, su personalidad su carisma y su obsesión por un cuadro que acaba por convertirse en su propia destrucción. Una pintura que solo él ve en su genialidad y en su imperfección. Un genio de novela adelantado a su tiempo y que marca a toda una generación de creadores. Un personaje, el entrañable Frenhofer, en el que, como aprecia Ahston, se veían reflejados pintores como Cezanne, Matisse, De Kooning o Picasso. Es una novela que surge de un indudable amor a la pintura y a la admiración de la figura del artista y su complejidad creadora en la comprensión de la pintura.

La obra maestra desconocida supuso una clara influencia, presagio o anticipación en las artes plásticas como se puso de manifiesto en la exposición homónima en el Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo en el 2006. Frenhofer, un viejo pintor entregado, apasionado y enloquecido por una pintura que resulta ser un ‘amasijo’ de colores y líneas, ‘un muro de pintura’ y en la que hay quien ha visto una premonición del arte contemporáneo¹¹? ¿Puede una descripción de un cuadro inventado marcar la evolución de la pintura? Quizás solo son preguntas sin respuesta. De lo que sí estamos seguros es de que es un texto con la capacidad de eliminar, de llegar al fondo de los sentimientos humanos y, a partir de ahí, cambiar el curso de los acontecimientos.

Los textos *ecfrásticos* abarcan una amplia gama de posibilidades, pueden tratar de ser una reproducción verbal de la pintura, pueden ser reproducciones de estilo, interpretaciones absolutamente libres, pueden referirse a una obra, a un conjunto de ellas o al propio pintor, a su nombre (recordemos los juegos de Alberti con el nombre de Miró¹²) pero siempre responden a una emoción. Son un ejercicio sutil y ambiguo resultado de la comprensión de la experiencia estética como un complejo mecanismo que no acaba en la emoción que una obra produce, sino que exige por parte del escritor aceptar el desafío y continuar la experimentación, esta vez desde la creación.

¿Dónde empieza realmente la autonomía de las écfrasis? Para mostrar la complejidad a la que nos enfrentamos con estos textos traemos a colación la exposición de Bethan Huws en la Whitechapel Gallery de Londres de enero a marzo de 2011¹³. En ella, una de las obras expuestas eran descripciones de trabajos de Marcel Duchamp. Estas descripciones estaban pegadas sobre la pared impresas sobre vinilos transparentes y ocupando un espacio físico, un espacio generalmente ocupado por obras visuales. Al leer las descripciones de las obras de Duchamp, el espectador crea la imagen mental de la obra original.

Huws juega magistralmente con la capacidad del texto de generar imágenes mentales en el espectador, con la temporalidad del texto, con la espacialidad de las artes plásticas y con la visualidad de la escritura. ¿Podemos decir que este trabajo es una écfrasis? indudablemente lo es, pero también es una obra visual y se expone como tal, consiguiendo unir diversos medios expresivos y generando una fusión

¹¹ Ver Ahston, D., *Una fábula del arte moderno*, Madrid, Fondo de cultura, 2001.

¹² Alberti, R., *A la pintura*. Madrid, Alianza, 2003.

¹³ Ver <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/bethan-huws-capelgwyn>.

absoluta de los mismos, pero, de manera asombrosa, manteniendo las diferencias. Huws sitúa la obra dentro del suceso y movimiento del arte, dentro del juego, fusiona medios para crear una obra que posee su sentido en ella misma, establece una relación magistral entre imagen y palabra y muestra al espectador como el eslabón de la cadena que completa la comunicación.

Un ejemplo más de la complejidad de la écfrasis: el libro *Localización de líneas* de Sol Lewitt de 1974. En él juega con la imagen y la palabra de manera asombrosa, situándolas juntas y manteniendo su respectiva autonomía. Entendemos que en este libro nada ilustra a nada y, sin embargo, los textos son meras descripciones de las imágenes que, en realidad, son simples líneas. Hemos entendido que estos textos, aun cuando se presentan simultáneamente a una imagen y esta es inseparable del texto es una muestra más de la complejidad que puede alcanzar el ejercicio de la écfrasis.

A line from the mid-point on the left to the mid-point of the right side¹⁴

Esta es la descripción que acompaña a la primera línea, que se sitúa en la página izquierda para iniciar la lectura. La ordenación del texto y la línea irá cambiando a lo largo del libro, en unas ocasiones irá primero el texto y en otras la imagen. Como lectores intuitivamente entendemos que cuando se presenta antes la línea ésta es anterior al texto y viceversa, cuando se presenta antes el texto interpretamos que este es anterior a la línea.

Podríamos decir que de la imagen surge la palabra en unas ocasiones (*écfrasis*) y en otras del texto surge la imagen. Como dice Batchelor, Lewitt mantiene una simetría con el texto: *ambos son del mismo tamaño y forma, y parecen requerir el mismo tiempo para seguirlos*¹⁵ creando una visualidad con el texto y la línea que además acerca la totalidad a expresiones como la poesía visual.

A line between the two pints where to sets of lines would cross if the first line of the first set were drawn from a point halfway between the centre of the page and the upper left corner to a point halfway between the mid-point of the bottom side and a point halfway between the centre of the page and the lower left corner; the second line of the first set from a point halfway between the mid-point of the top side and the upper left corner; the first line of the second set from the mid-pint of the topside to a point halfway between the mid-point of the right side and a point halfway between the centre of a page and the lower right corner; the second line of the second set from the upper right corner to the centre of the page¹⁶

¹⁴ Una línea desde el punto medio a la izquierda al punto medio a la derecha, Lewitt, S, *The location of lines*, citado en Batchelor, D, «Within and between», en *Sol Lewitt, estructuras 1962-1993*, Oxford, Modern Art Oxford, 1993, p. 21. Traducción realizada por Luisa Sánchez

¹⁵ *Ibidem*, p. 21

¹⁶ Una línea entre dos puntos donde un grupo de líneas se cruzaría si la primera línea del primer grupo fuese dibujada desde un punto en la mitad del centro de la página y la esquina superior izquierda hasta un punto medio entre la mitad del lado inferior y un punto a mitad de camino entre el centro de la página y la esquina inferior izquierda; la segunda línea del primer grupo desde un punto a medio camino entre la mitad del borde superior y la esquina superior izquierda; la primera línea del segundo grupo desde la mitad del borde superior a un punto a medio camino entre la mitad del borde de la derecha y un punto a medio camino entre el centro de la página y la esquina inferior derecha; la segunda línea del segundo grupo entre la esquina superior derecha al centro de la página. Lewitt, S., *The location of lines*, op. cit., p. 22.

Esta es la descripción de la última línea, que en esta ocasión va detrás del texto y que además es muy cortita y en diagonal. Batchelor nos hace notar como no hay ninguna opción de equivalencia entre texto e imagen, cómo la excesiva descripción genera la imposibilidad en el lector de seguir la lectura, mientras que la imagen se vislumbra en un segundo.

El texto se convierte en una locura poética que da lugar a una simple línea oblicua. Esta obra de Lewit es una deserción desde la más pura creación de lo que pueden llegar a producir las relaciones entre pintura y poesía. Nos muestra con facilidad y simplicidad lo que significan la imagen y la palabra situadas dentro del mismo espacio. El potencial de la utilización de la palabra en las artes plásticas, la importancia de la utilización de la imagen en la poesía y nos enseña por último lo que son las *écfrasis* y las imágenes surgidas de la literatura. Obras absolutamente autónomas, alejadas de la traducción e incluso de la interpretación. Nuevas visiones surgidas como una ganancia *en ser*¹⁷

This asymmetry here is quantitative but also qualitative. For all its precision, the description sounds crazed. It is almost impossible to follow, unlike the line itself, which looks absurdly simple by comparison. The accuracy of the description is also a kind of insanity. Or a kind of poetry. Most of all, the text gives away little sense of what the line would look like. What can be shown in an instant is almost impossible to say in a paragraph. And what is indicated in these works is not that pictures can be subsumed into words, but that they occupy distinct realms.¹⁸

Hemos mostrado cómo algunos textos efrásticos nacen de obras visuales y se convierten en autónomos, generadores de experiencias nuevas y transformadores del conocimiento que les dio origen. Son absolutamente autónomos, no se necesita conocer la obra original para emocionarse con estos textos... incluso esa obra "original" puede ser inventada, como en el caso de la obra maestra desconocida.

Pero ¿qué ocurre con el título de las obras de arte? ¿Podríamos considerarlos *écfrasis*? El título como elemento desvelador nos hace pensar en la relación entre título y artes plástica donde es usado para revelar la imagen, para introducir pautas de lectura en la misma, para dar pistas de su sentido. Si volvemos a las palabras de María Zambrano, donde sus escritos eran un ejercicio para desvelar la pintura no habría duda. Román de la Calle¹⁹ lo llega a nombrar como el mensajero de la *écfrasis*, como una *puerta literaria* por la que penetrar a la obra visual. Estamos de acuerdo en esta definición, pues consideramos que el título ayuda a posicionarnos ante la obra de arte. Pero creemos que en muchas ocasiones solo es eso, no tiene la cualidad de la *écfrasis* de convertirse en autónomo y poseer a su vez fuerza expresiva por lo que no puede ser considerado como tal. El título es inseparable de la obra

¹⁷ Gadamer, H. G., *La Actualidad de lo Bello...* op. cit., p., 95

¹⁸ La asimetría aquí es tanto cualitativa como cuantitativa. Debido a su precisión, la descripción suena demente. Es casi imposible seguirla, al contrario que la línea, que parece absurdamente simple en comparación. La agudeza de la descripción es también una forma de locura. O una forma de poesía. Sobre todo el texto ayuda poco a comprender como es la línea. Lo que puede ser mostrado en un instante es casi imposible de describir en un párrafo. Y lo que indican estos trabajos no es que las imágenes pueden subsumirse en palabras, sino que ocupan distintas esferas. Batchelor, D., «Within and Between», op. cit., p. 22.

¹⁹ De La Calle, R., «El Espejo de la Ekfrasis. Más Acá de la Imagen, más Allá del Texto», en *Escritura e Imagen* nº 1, Universidad Complutense, 2005.

de arte, es una ayuda al espectador, un sistema de aclaración de la imagen con el lenguaje verbal. Es una de las relaciones más fuertes que vamos a encontrar dentro del binomio imagen-palabra pero por sí solo no se convierte en obra de arte, carece de poesía, necesita de la imagen.

La *écfrasis* crea un nuevo mundo, autónomo, libre en su ser. Nace de una obra visual, real o imaginaria, pero se transforma en una nueva emoción, una nueva posibilidad.

¿Qué es *écfrasis* y qué no? Viendo la complejidad del término quizás sea imposible responder a esta pregunta, pero dentro de sus miles de posibilidades está su interés como manifestación artística. En su ser irremplazable y única. Y en su ser, la *écfrasis* permanece para ser nuevamente leída y generar nueva experiencia en un nuevo lector. Permanece para ser transformada.

Ante este discurso numerosos escritos de arte se convierten en *écfrasis*. Pensemos en escritos de estética o la crítica de arte ¿Puede llegar a ser *écfrasis*? No lo dudamos, de hecho, estamos de acuerdo con Wilde²⁰ y pensamos que si estos textos no llegan a ser obra de arte, no son verdadera crítica.

2.1 La crítica como *écfrasis*

¿Cuánto se ha escrito sobre arte? ¿Es necesario hablar de las vinculaciones de la filosofía y el arte? ¿Y de las influencias de esta en movimientos como el arte conceptual? Los textos sobre arte son incalculables... de hecho, ahora mismo escribimos estas líneas. Al desvincularse la *écfrasis* de su origen descriptivo ¿Es toda esa literatura sobre arte una *écfrasis*?

Hay escritos de arte en todos los tiempos y en todas las culturas, pero desde principios del siglo XX el texto se convirtió en elemento fundamental de la obra de arte. Se usó para guiar, definir, cambiar, interpretar, explicar, mostrar, vender, estudiar, criticar o posicionar cualquier expresión artística. ¿Qué sería del arte actual sin todo lo que se escribe sobre él?

Como espectadores en el arte contemporáneo queremos “comprender” las creaciones, intentar averiguar lo que el artista quiere decir, muchas veces apoyados en las interpretaciones de la crítica o de los expertos. La crítica se ha convertido en una parte fundamental del arte, en cierta medida lo configura y lo crea, lo mide y es ella la que lo lanza al mercado. Por no hablar de todas las teorías que afirman que la labor de la crítica es la de dotar de sentido a la obra de arte, continuando la línea de Argan que opinaba que la crítica viene a interpretar y “completar” el arte actual, sirviendo de puente entre arte y espectador, como resalta Román de la Calle²¹, Argan acude al “principio de incompletud” del arte contemporáneo. Román de la Calle confronta la postura de Argan con la de Susan Sontag para ejemplificar las dos formas enfrentadas de crítica de arte²². Sontag pretendía liberar al arte de la interpretación que impide acceder al verdadero sentido de este, abogando por la descripción y eliminando cualquier atisbo de subjetividad. Dos posturas enfrentadas que podemos resumir en la del crítico como creativo (creador de *écfrasis*) y la del

²⁰ Wilde, O., *El crítico como artista*, Madrid, Reino de la Cordelia, 2017.

²¹ De la Calle, R., *A Propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica. Cultura y política*, Valencia. Universidad de Valencia, 2012, p. 118.

²² *Ibidem*, p.120.

crítico como intermediario donde lo importante no es el escrito en su autonomía sino precisamente en su referenciar externo.

Según Tom Wolfe y su famoso ensayo *La palabra pintada* el arte se ha convertido en absolutamente literario y dependiente de los textos críticos, llegando a afirmar que pasarán más a la historia Greenberg o Rosenberg como parte fundamental del arte contemporáneo que los propios artistas.²³ ¿Conforman y crean los críticos y galeristas el arte o son los artistas los que generan el movimiento? según la teoría estética de Gadamer, artistas, espectadores, galeristas, museos, coleccionistas formarían parte del juego del arte. Serían jugadores desempeñando sus roles. Estamos de acuerdo con Gadamer y pensamos que el arte se configura en su movimiento total, según lo cual el crítico configura el arte en tanto que juega, al mismo nivel que el artista, el espectador, el comisario o cualquiera de las figuras que participe de él.

Interpretar me parece antiartístico. El arte ya es un medio de hacer visible algo en forma de imagen. Con una interpretación prematura se arruina el efecto del cuadro. Primero hay que vivirlo, la primera vez, la segunda y la tercera. Y solo después puede que sea interesante la interpretación²⁴

George Steiner²⁵ afirma que la mejor forma de hacer crítica es por medio de las interpretaciones artísticas, que el mejor crítico, el mejor conocedor, de una obra teatral es el actor que la interpreta, o el director de esta. Nos dice que el mejor crítico de una partitura es el músico que la ejecuta y que *entramos en la vía de la comprensión* al comparar dos interpretaciones musicales o diferentes ejecuciones del mismo ballet muchísimo más que con los ensayos de musicología o crítica literaria.

Steiner continuó la postura de Oscar Wilde cuando en *El crítico artista* situó por primera vez al crítico de arte como artista. En este ensayo Wilde expresaba que la mejor manera de hacer crítica sobre un cuadro sería realizar un grabado, el actor sería el crítico del drama y en la escultura el crítico sería un pintor. Wilde convirtió a todos los artistas que realizaban interpretaciones de una obra precedente en otro campo artístico, en críticos de arte. Ya hemos comentado que toda interpretación lleva consigo seleccionar un aspecto y eliminar otro, es precisamente en este punto en el que, según Wilde, el artista se convierte en crítico. Ante *El crítico artista* nos damos cuenta de que es posible que toda la crítica de arte no sea *écfrasis*, dependerá del valor en sí misma. Pero lo que sí está claro es que toda *écfrasis* es crítica de arte.

Pensamos que la crítica será verdadera cuando posea poesía, cuando sea mucho más que una descripción estructural, cuando ella misma se convierta en obra de arte, cuando penetre y actúe desde él. Cuando acabe por convertirse en *écfrasis*.

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

²³ Ver Wolfe, T., *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1999.

²⁴ Joseph Beuys. Citado en Cirlot, L., «Aspectos religiosos en las acciones de Joseph Beuys», en Vega, A. Rodríguez Tos, J. A. y Bouso, R., *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Barcelona, *Er. Revista de filosofía*, 1998, p. 420.

²⁵ Steiner, G., *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1998, p. 28.

(...) para ser justa, es decir para tener su razón de ser, la crítica a de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes.²⁶

3. Cómo leer la *écfrasis*

HABLA VIOLANTE ANTE UN RETRATO EXPUESTO DEL POETA

y un vuelco el corazón ¿sueñan mis ojos?

¿Es él el que me mira, son sus manos

las que gozo y escucho o son livianos

burladores de escarnio y trampantojos?

Calmaos, mis latidos, que sonrojos
nos me traiciones, porque ya lozanos
los colores del lienzo mienten planos
y afirman calidades: malvas rojos.

Unos a otros se dicen: «¿Le conoces?
Parece que está hablando». Y yo le miro,
sola entre tantos, muda entre las voces.

es un milagro del abril, un giro
hacia tus luces y tus dulces roces,
poeta de verdad en tu reino

Gerardo Diego²⁷

Las *écfrasis* son interpretaciones y metáforas, pero son mucho más. Las *écfrasis* son juego, son magia, son creación, placer, sentimiento o misterio y los son tanto para el poeta como para el lector. Son nuevos mundos. Hemos elegido el poema de Gerardo Diego porque ejemplifica, en pura poesía, la experiencia estética. Experiencia estética que es el origen de una *écfrasis*, su motor y su inicio.

El poeta se convierte en espectador y su emoción se dirige a un lector. El lector se hace partícipe de las inquietudes del escritor, se convierte en compañero de aventuras y desventuras, se hace uno con él y vive vidas y sueños alternativos. Vidas y sueños creados por alguien al que no conoce, al que no ha visto nunca, pero con el que comparten una experiencia común de la que surgen nuevas interpretaciones, nuevas lecturas.

Tal y como nos dice Rosa Regás²⁸ leer nos acaba por transformar en creadores. Y es ahí, comenta Regás, donde “reside la grandeza de la creación” pues al leer no solo participamos de la creación del autor, creamos nuestra “propia historia”. Podemos pensar que hacemos propia la historia del escritor, que la hacemos nuestra y que la leemos en función de ella misma.

²⁶ Baudelaire, Ch., *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p.101-102.

²⁷ Gerardo Diego, *Pintores. Antología*, Málaga, Museo Picasso Málaga, 2012, p. 51.

²⁸ Regás, R., «Literatura y vida en la lectura», en *Exit*. n° 23 (2006), p. 24.

Las *écfrasis* descubren un mundo, una vida ajena al lector, una forma de mirar diferente con la que se llega a identificar. La lectura es un descubrimiento de esos mundos, mundos creados por la literatura y por las artes en general que nos permiten adentrarnos en aspectos desconocidos de aquello que nos rodea e incluso de nosotros mismos. El lector vive una nueva posibilidad muchas veces alejada de lo que conoce, se ve envuelto en lo misterioso y a partir de ahí comienza a sentir y comprender

Toda obra de arte refleja el mundo en el cual se implanta. Lo descubre, lo pone al descubierto.

Eso no sucede con la obra que mimetiza a la obra artística, o que pretende ser tal sin serlo, pero no lo es. En ella no hay tal descubrimiento del mundo; ni puede ser determinada como microcosmos. No ensancha genéricamente nuestro conocimiento (de nosotros mismos, de nuestra condición mundana).²⁹

Es labor del lector apreciar las *écfrasis*, descubrirlas, encumbrarlas o destruirlas. Sin el lector no hay *écfrasis*, es él el encargado de continuar la labor de creación. Sin lector no hay poema. Igual que sin espectador no hay arte.

Si el lector es capaz de reconocer los signos la percepción será más directa. Conocer la obra que le dio origen, la pintura, escultura, dibujo, instalación de la cual nació, puede estimular la percepción del lector y convertirlo en un espectador mucho más participativo para continuar la creación. Es el “carácter ocasional”³⁰ de ciertas obras de arte. “Ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido desde la ocasión a la que se refieren, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión”³¹. Ocasionalidad que puede guiar, pero a veces también distorsionar la lectura. Es obvio que las *écfrasis* poseen este carácter ocasional en sí mismas y que su recepción por parte del lector variará dependiendo del lector, pero esto no convierte a las *écfrasis* en dependientes de la obra que les dio origen. En ellas se produce un cambio, una transformación que las hace autónomas, se produce como diría Gadamer un “incremento del ser”, de su propio ser. Porque al final “la palabra y la imagen no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son las que permite que exista enteramente lo que ellas representan”³².

Hemos visto como la *écfrasis* surge de una experiencia estética del artista como espectador, experiencia estética que se convierte en expresión y genera una nueva obra que llega a un lector activo para producir una nueva experiencia estética. Es la experiencia, la experiencia tal como nos la muestra Chantal Maillard en «Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira»³³, la que genera y mueve el arte. Según ella el arte es la expresión de una experiencia estética, entendiendo esta como un modo de “recibir y conocer a través de la sensibilidad”³⁴. Una experiencia que forma y hace crecer al individuo que, como artista, plasma su propio ser, su propia vida en la obra de arte.

²⁹ Trias, E., «El laberinto de la estética», en VVAA, *El nuevo espectador*, Madrid, Fundación Argenteria-Visor, 1998, p. 109.

³⁰ Gadamer, H. G., *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 2000, p. 194.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 192.

³³ Maillard, Ch., «Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira», en *Revista interdisciplinaria de Filosofía*, Vol. II, Universidad de Málaga, Málaga, 1997.

³⁴ *Ibidem*, p. 179

El lector de la *écfrasis* que capte el mensaje del poema será aquel que llegue a vivir un momento estético (tal como lo define Berenson para las artes visuales), un lector que alcance una unión total con el poema y por unos instantes deje de pensar en la separación con la poesía para verse inmerso dentro de ella.

En las artes visuales el momento estético es ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando” cuando las obras “ya no están fuera de él. Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento. Cuando recobra la conciencia ordinaria, es como si hubiera sido iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman. En suma, el momento estético es un momento de visión mística³⁵

El placer del arte, el goce del arte, un placer que en ocasiones se le niega al arte por resultar banal, como hace constar Jauss, pero que es la raíz misma de la experiencia estética y que origina cualquier acercamiento a leer un libro o a escribirlo, a mirar un cuadro o a pintarlo a oír música o a componerla. Es por eso que, como lectores, las *écfrasis* producen un placer enraizado en nuestro ser más íntimo que hay que dejar libre para expandirse y conseguir acceder a lo invisible. Seamos sinceros, sin el placer que el arte produce, que la poesía produce nadie se acercaría a ella.

Gran parte de la poesía de la *écfrasis* reside, en su propia estructura y medio expresivo, en cómo el sonido de cada palabra se apropia de nuestro ser. Evidentemente el arte no es solo medio, pero el medio elegido lo conforma, lo presenta y es a través de él como se alcanza la poesía. El medio se convierte en el cuerpo de la obra, y el conocimiento no puede desvincularse de ese ser corpóreo, parte de él y reside en él.

El conocimiento, por tanto, no es, no puede ser intelectual en el sentido en que solemos entender esa palabra. Conocer es igualmente un proceso orgánico. La inteligencia es física, el pensamiento es cuerpo y, en tanto que cuerpo, se activa al contacto con el mundo.³⁶

Las obras plásticas son únicas, irrepitibles en su mayoría, y sin embargo generadoras de experiencias diferentes. Generadoras de experiencias diversas. Esto puede explicarse por lo que Gadamer nombró “identidad hermenéutica”³⁷. La obra de arte posee su identidad en su ser en sí misma, en su presentarse como una conformación, pero esto no hace que esté cerrada sobre sí, cerrada al que se enfrenta a ella. La obra de arte se forma con el espectador y las lecturas de este son variadas y múltiples y se van depositando en la obra. Tal y como nos dice Mª Antonia González Valerio:

La obra en tanto conformación es lo que permanece, sobre todo en el tiempo, a pesar de las siempre diversas interpretaciones y actualizaciones históricas (...). Lo que siempre sucede en la obra es el despliegue de totalidades de sentido, en ello consiste su ser³⁸.

³⁵ Berenson, B., *Estética e historia en las artes visuales*, México, DF. Fondo de Cultura Económica, 2005.

³⁶ Maillard, Ch., *Las venas del Dragón. Confucianismo, Taoísmo y Budismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021, p. 22

³⁷ Ver Gadamer, H. G., *La Actualidad de lo Bello...*, op. cit., p. 71

³⁸ González Valerio, M. A., *El Arte Develado. Consideraciones Estéticas sobre la Hermenéutica de Gadamer*, México, Herder, 2005, p. 82.

Esto último lo observamos cuando un escritor decide interpretar un cuadro, por ejemplo, que ya haya sido objeto de *écfrasis* por otro poeta. Tenemos varias visiones de una misma obra de arte. Visiones que existen en la obra como conformación, en su ser y que se desarrollan en cada espectador en un sentido u otro, como un *despliegue de totalidad de sentido*. La obra de arte es *re-presentada* en cada espectador de un modo diferente pero esa re-presentación surge de ella.

El juego que se da entre conformación y re-presentación constituye la estructura temporal de la obra, haciendo de esta algo que tiene su ser en su devenir, es decir, la obra solo es en la medida en que es re-presentada cada vez de un modo distinto.³⁹

Cada visión ecfástica de una obra visual favorece las anteriores, las enriquece y las hace crecer, solo por el mero hecho de ser una nueva aportación y cada una de ellas supone un nuevo sentido existente en la obra original. Cada una de ellas supone, como diría Gadamer, una nueva actualización, un nuevo despliegue de sus sentidos.

Es interesante observar qué es lo que los poetas realzan y cómo lo hacen. Generalmente nos ayuda a comprender como se ponen de manifiesto la diversidad de juegos del lenguaje para alcanzar metas comunes.

El texto ecfástico se rige por unas leyes de selección, es una visión propia que nunca coincide con la de otro escritor. Las *écfrasis* son una plasmación poética de la recreación de una obra visual como espectador, son la expresión de una experiencia, pero de una experiencia personal. Cuando alguien contempla un cuadro o lee un poema, su respuesta ante el mismo es intransferible a pesar de encontrarse en la obra. Por esta razón cada texto ecfástico es diferente a otro. ¿Cómo se enfrenta Alberti a Zurbarán y cómo lo hace María Zambrano? Veamos unos fragmentos de sus textos:

Zurbarán

Ni el humo, ni el vapor, ni la neblina.
 Lejos de aquí ese aliento que destruye.
 Una luz en los huesos determina
 y con la sombra cómplice construye.
 Pensativa sustancia la pintura,
 paraliza de luz la arquitectura.
 Meditación del sueño, memorable
 visión real que en éxtasis domeña;
 severo cielo, tierra razonable
 de pan cortado, vino y estameña.
 El pincel, la paleta, todo es frente,
 Medula todo, pensativamente.

Piensa el tabique, piensa el pergamino
 del volumen que alumbra la madera;
 el pan se abstrae y se ensimisma el vino
 sobre el mantel que enclaustra la arpillera.
 Y es el membrillo un pensamiento puro
 Que concentra el frutero en claroscuro.

³⁹ *Ibidem*, p. 87.

Ora el plato, y la jarra, de sencilla,
 humildemente persevera muda,
 y el orden que descansa en la vajilla
 se reposa en la luz que la desnuda.
 Todo el callado refectorio reza
 Una oración que exalta la certeza ⁴⁰(...)

(Rafael Alberti)

¿Cómo podría saberse lo que la especial, rara blancura que se nos ofrece en casi todas las obras de Zurbarán significa para ese silencioso, casi anónimo pintor? Y del cual se diría que tuvo nombre a pesar suyo. El que lo tuviera poco parece afectar a esas obras pintadas como de oficio, honestamente, sin ansias de creación. Aparecen así esas pinturas abandonadas a sí mismas, en estado de gracia, propiciando la aparición de algún ser no muy dado a ser visible. (...) Y la imagen blanca que da Zurbarán, en la que ser blanca se sobrepone a todo, mueve, mueve a quietud.

Es la blancura, esta que Zurbarán tan porque si nos regala, la blancura en estado naciente. Entre las tinieblas o los pardos colores de las pobrezas nace algo blanco, un amplio hábito de esa enigmática y singular Orden de la Merced, (...) ⁴¹

(María Zambrano)

Alberti solo hace alusión al nombre del pintor en el título, el lector inmediatamente busca la relación del poema con las obras de Zurbarán, en las metáforas que el poeta utiliza para unir las experiencias artísticas, en el ritmo del poema que se puede equiparar a la paz de los cuadros, en las referencias a la luz y a la construcción arquitectónica de los personajes, así como en las alusiones a los bodegones, los paños, etc. Intenta buscar los elementos de la ocasión tal y como hemos visto más arriba que lo define Gadamer. Todo esto nos lleva hacia algo que solamente podemos sentir, nunca racionalizar: la sensación de Alberti ante los cuadros de Zurbarán. Una experiencia que se entiende como suceso, el movimiento que define y otorga el ser al cuadro de Zurbarán en cuanto a su despliegue de sentido. Alberti reacciona ante la obra y actúa, creando una nueva visión que puede incluso llegar a modificar la visión de las obras de Zurbarán por parte de los lectores de Alberti.

Una *écfrasis* no solamente muestra la experiencia de su autor, genera una nueva experiencia en el lector, genera una emoción ya no ante una imagen, sino ante un poema y es aquí precisamente donde reside su magia. De no conseguir esa poesía no estaríamos hablando de *écfrasis*. El poema de Alberti debe leerse como una conformación en sí, desde su propio ser, más allá de su origen.

María Zambrano ⁴² trata a Zurbarán mucho más directamente, juega con su nombre, con la repercusión de su nombre, para trasladarnos a la espiritualidad de los cuadros y enfatiza la sensación de irrealidad presente en la pintura.

⁴⁰ Alberti, R., *A la pintura*, op. cit., p. 133.

⁴¹ Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, op. cit., pp. 113-114.

⁴² Micheron, C., «Razón poética y milagro: La contemplación Zambrana de los cuadros de Francisco Zurbarán», en *Aurora. papeles del seminario María Zambrano*, nº 5 (2003), Universidad de Barcelona.

Zambrano coincide con Alberti al introducir ritmos muy pausados en la lectura, pero si se compara un texto con el otro ¿Tienen algo en común? Evidentemente el ansia de mostrar a Zurbarán. Decimos a Zurbarán más que a sus obras. Ambos nos acercan a la figura del pintor a través de “descifrar” sus cuadros y le atribuyen al personaje las cualidades de sus pinturas. Pero ¿Buscamos las referencias a Zurbarán porque sabemos de antemano de quien tratamos? ¿Son entonces el título, en el caso de Alberti, o el nombre, en el caso de Zambrano, las únicas referencias reales al pintor?

Lo que hacen tanto María Zambrano como Alberti es realizar una tensión metafórica al intentar trasladarnos con sus palabras a la pintura de Zurbarán, efectuar la metáfora de las relaciones entre artes y dotarla de valor⁴³. Utilizan esa tensión como vehículo del conocimiento poético y generar una nueva obra, una nueva conformación, un nuevo conocimiento. Marcan comparaciones estructurales de lenguaje. Lo que no hacen es igualar medios diversos o usar la verdad objetiva. Buscan la verdad del cuadro que se presenta ante ellos en condición de posibilidad.

Estas manifestaciones, propias y personales ante una misma obra, son un ejemplo de la razón estética como razón relativista, tal como nos explica Chantal Maillard, en la que las ideas, apenas nacidas, son modificadas por aquellas a las que atraen y lanzadas de nuevo⁴⁴. Lanzadas como un nuevo conocer, como un nuevo aparecer en sí mismas.

3. A modo de cierre

Las *écfrasis* ponen en juego y en diálogo varias disciplinas, literatura y artes visuales, y el lector debe moverse entre ellas y formar parte de estos. Las *écfrasis* transforman el espacio de las artes visuales en el tiempo de la palabra. Se necesitan sentimientos fuertes que unan al lector directamente a la *écfrasis*, que la interprete en la dirección que le marca el escritor, siguiendo su lectura y dejándose llevar por ella hasta que le embarga una fuerte emoción, hasta hacerse uno con la poesía. Esta actitud participativa es una actuación privada, interior. Podemos entender la *écfrasis* como un punto de encuentro y reflexión entre la pintura y el lector o entre la literatura y los espectadores, pero sobre todo es la unión de las artes en la poesía. Como lectores solo nos queda acercarnos a ella y dejar que nos lleve por senderos desconocidos en busca de aprender sobre arte, sobre poesía o sobre nosotros mismos.

A lo largo de este escrito hemos afirmado que cualquier texto sobre arte puede ser *écfrasis* siempre que se convierta en obra de arte, en poesía, en su acepción más elevada. Somos conscientes de que es una afirmación con trampa pues nos lleva a la eterna, y sin respuesta única, pregunta ¿Qué es arte?

4. Bibliografía

Ahston, D., *Una fábula del arte moderno*, Madrid, Fondo de cultura, 2001.

⁴³ Véase Díaz Bucero, J., y Sánchez-Pérez, M.^a D., «Poesía y pintura. La verdad en las relaciones entre artes», op. cit.

⁴⁴ Maillard, Ch., *La razón estética*, Barcelona, Laertes, 1998, p. 150.

- Alberti, R. *A la Pintura*. Madrid, Alianza editorial, 2003.
- Alberti, R., *A la pintura*, Madrid, Alianza editorial, 2003.
- Batchelor, D., «Within and Between», en *Sol Lewitt, estructuras 1962-1993*, Oxford, Modern Art Oxford, 1993.
- Baudelaire, Ch., *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- Berenson, B., *Estética e Historia en las Artes Visuales.*, México, DF., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Maillard, Ch., *La razón Estética*, Barcelona, Laertes, 1998.
- Cirlot, L., «Aspectos religiosos en las acciones de Joseph Beuys», en Vega, A., Rodríguez Tos, J. A. y Bouso, R., *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*, Barcelona, *Er. Revista de filosofía*, 1998.
- De La Calle, R., «El espejo de la Ekfrasis. Más acá de la imagen, más allá del texto», en *Escritura e imagen* nº 1 (2005), Universidad Complutense.
- De la Calle, R., *A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica. Cultura y política*, Valencia., Universidad de Valencia, 2012.
- Díaz Bucero, J., y Sánchez-Pérez, Mª D., «Poesía y pintura. La verdad en las relaciones entre artes», en *Escritura e Imagen* nº 10 (2014), Universidad Complutense de Madrid, pp. 181-198.
- Gadamer, H. G., *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 2000.
- Gadamer, H. G., *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Gerardo Diego. *Pintores. Antología*, Málaga. Museo Picasso Málaga, 2012.
- Maillard, Ch., «Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la escuela de Cachemira», en *Revista interdisciplinar de Filosofía*. Vol. II, Universidad de Málaga, Málaga 1997.
- Maillard, Ch., *Las venas del Dragón. Confucianismo, taoísmo y budismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Micheron, C., «Razón poética y milagro: La contemplación Zambraniana de los cuadros de Francisco Zurbarán», en *Aurora. papeles del seminario María Zambrano*, nº 5 (2003), Universidad de Barcelona.
- Muñoz Morcillo, J., *La ékfrasis griega, de la Antigüedad a Bizancio.*, Frankfurt, Peter Lang, 2021.
- Muñoz Morcillo, J, «Aproximación a los cánones de la ékfrasis, entre tradición literaria e influencia escolar», en *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* volumen 61 (2019), 475-491, Fabrizio Serra.
- Regás, R., «Literatura y vida en la lecturv, en *Exit*. nº 23 (2006).
- Spitzer, L., «The “Ode on a Grecian Urn”: Or Content Vs. Metagrammar», repr. en Anna Hatcher (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1962.
- Steiner, G., *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1998.
- Trías, E., “El laberinto de la estética”, en VVAA, *El nuevo espectador*. Madrid, Fundación Argentaria-Visor, 1998.
- Webb, R., *Ékphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, London, Routledge, 2016.
- Webb, R., «Ékphrasis ancient and modern: The invention of a genere», en *Word&Image* 15(1). DOI: 10.1080/02666286.1999.10443970
- Wolfe, T., *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Zambrano, M., *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.