

LAS IMÁGENES EN EL TEXTO.
APORTES DE LA CRÍTICA LITERARIA
COLOMBIANA A LA TEORÍA DE LA
ECFRASIS¹

IMAGES IN THE TEXT.
CONTRIBUTIONS OF COLOMBIAN LITERARY CRITICISM
TO THE THEORY OF EKPHRASIS

PEDRO ANTONIO AGUDELO

pagudel3@gmail.com

Grupo de Investigación Estudios Literarios (GEL)

Facultad de Comunicaciones

Universidad de Antioquia

Calle 67 N° 53-108-Apartado Aéreo 1226

Medellín

Colombia

¹ Este texto deriva del proyecto de investigación “Edición crítica de la novela *La otra raya del tigre* y los *Cuentos Completos* del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama. Primera fase”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación de la Universidad de Antioquia. Una de las líneas de trabajo en dicho proyecto está dedicada a la relación arte y literatura en la obra del escritor santandereano.

RESUMEN

El presente artículo examina el problema de las relaciones entre arte y literatura en la crítica literaria colombiana. En primer lugar revisa el problema desde la perspectiva teórica, en segundo lugar revisa la manera en que ha sido abordada esta temática a nivel internacional en la crítica literaria y, en tercer lugar, presenta el caso particular de la crítica literaria en Colombia. La conclusión a la que se llega muestra algunas tendencias y las implicaciones del ejercicio crítico en la interpretación de textos ecfrásticos.

Palabras claves: Arte visual, ecfrasis, crítica literaria, literatura colombiana.

ABSTRACT

This paper examines the connection between art and literature in Colombian literary criticism. First of all, it looks over the problem from a theoretical perspective. Secondly, it focuses on the way this topic has been addressed by international literary criticism. Finally, it introduces the particular case of literary criticism in Colombia. The conclusion shows some trends and implications of critical exercise in interpreting ekphrastic texts.

Key words: Ekphrasis, Colombian Literature, Literary Criticism, Visual Art.

Recibido: 16/08/2012

Aceptado: 05/10/2012

I. INTRODUCCIÓN

La historia literaria produce un discurso a partir de una interpretación construida desde un presente y desde un lugar de observación determinado, con el fin de afinar la metodología con la que estudia el pasado. La crítica, por su parte, se encarga de la interpretación hermenéutica de una producción del presente, para lo cual recurre al pasado que ofrece la historia (interés comparativo) y al cuerpo conceptual que le aporta la teoría literaria (ubicación disciplinar) para plantear un juicio y valoración del objeto estético (finalidad interpretativa). Con todo, la historia, la teoría y la crítica literaria, cada una y en grados diferentes, vehiculizan no solo una sintaxis (un cuerpo discursivo), una semántica (un cuerpo teórico) y una pragmática (unas acciones sobre el fenómeno literario), sino también unas prácticas discursivas que movilizan dicha sintaxis, semántica y pragmática. Esto es lo que ocurre, precisamente, con el problema de la ecfrasis literaria a nivel internacional y, por supuesto, a nivel local en el ámbito de la crítica de los últimos años. De hecho, podríamos afirmar que hay un desplazamiento teórico que va de la historia a la crítica literaria, y de esta a la teoría, un desplazamiento que conduce, a no dudar, nuevamente a la historia literaria. Dicho desplazamiento puede explicarse a partir del devenir histórico de la ecfrasis.

La ecfrasis es un término de la retórica antigua que se aplica inicialmente a las prácticas oratorias que buscan hacer ver lo que el público no puede; posteriormente se lo entiende como el centro de la relación entre arte y literatura, para resurgir, nuevamente, en la segunda mitad del siglo XX en el campo de la crítica literaria y, de manera simultánea, en la teoría, como un concepto propio del campo crítico vinculado a prácticas literarias particulares.

En el caso de la crítica literaria, además de lo expuesto, es decir, de la identificación del qué, el cómo y el para qué de la acción crítica, es necesario asimismo el planteamiento de una crítica de la crítica² que permita una construcción dialógica, esto es, que haga posible el encuentro de dos voces: la del autor de la obra literaria y la del crítico. Este encuentro implicaría, de

² Véase un concepto de crítica de la crítica en el texto de Tzvetan Todorov, *Crítica de la crítica*.

un lado, dejar escuchar la voz del autor, de otro, dejar hablar la obra (describirla en el sentido formal) y, finalmente, valorarla estética y críticamente (comprenderla en el sentido hermenéutico).

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que la crítica literaria centrada en el problema de la ecfrasis vehiculiza una teoría de la ecfrasis y la necesidad de una reflexión metaartística.

2. LA ECFRASIS LITERARIA Y LA CRÍTICA LITERARIA

2.1. *Ecfrasis literaria*

La palabra ecfrasis ha sido empleada de una manera en la antigüedad y de otra en los tiempos actuales. En la antigüedad, como ya se dijo, alude a una estrategia retórica empleada por los oradores, en tanto en la actualidad hace referencia a un tipo de texto en el cual la reflexión o alusión al arte es determinante, asunto en que se ha centrado la crítica literaria, dando origen a un conjunto de conceptos teóricos importantes.

El término está compuesto de dos elementos. La preposición griega *Ek*, que significa “fuera”, y *phrasein* (del verbo *frasso*), que significa “hablar”. De tal modo que, en un sentido etimológico, *ekphrasis* significa la acción propia de *des-obstruir*, de *abrir*, de *hacer comunicable* o de *facilitar el acceso* y el *acercamiento a algo*, estrategia muy valorada por los antiguos oradores: *hacer ver* lo que está *ausente* con el fin de generar una mejor empatía con el público y poder persuadirlo más fácilmente. En última instancia, se trata de una figura retórica que consiste en “hacer ver con palabras” aquello que quien escucha no puede ver personalmente.

En el caso de la crítica literaria contemporánea, la ecfrasis se entiende como el proceso por medio del cual se describe un objeto plástico y, por lo tanto, se va de la imagen al texto, es decir, se está más acá de la imagen; mientras que en las artes visuales y en la crítica de arte se entiende como un proceso retórico, a través del cual se pasa del acercamiento perceptivo sobre el objeto visual a la descripción, explicación e interpretación del mismo. De esta manera se va de la imagen al texto y, en consecuencia, se está más allá del texto. Sin embargo, esta relación entre arte visual —y plástico— y el arte literario no nace en nuestra época. La ecfrasis más antigua se encuentra

en Homero, en la descripción del escudo de Aquiles. Como dice Giraldo, en las obras de Homero encontramos perfectamente una capacidad de evocación que suscita la formación de imágenes en el espectador por obra de la palabra. Pero también podemos decir que en el teatro griego hay ya un vínculo ineludible entre imagen y palabra, pues “tragedia y comedia, al introducir nuevos órdenes de percepción en el espectador, facilitados por la lógica escénica, aúnan verbo e imagen de una manera inédita hasta ese entonces” (Giraldo, *Literatura y arte* 13).

Ahora bien, históricamente se atribuye a Simónides de Ceos la idea según la cual la pintura es poesía muda y la poesía pintura verbal. Esta idea sería tomada por distintos autores, lo que permite una permanente reflexión de los teóricos acerca de la relación entre ambas artes; asimismo una permanente referencia a conceptos, figuras y formas comunes a ambos lenguajes, como la ecfrasis. Aristóteles, por ejemplo, comparó en su *Poética* el uso del color y la forma en la pintura con el de la voz humana en la poesía. Esta idea afianzaría una relación entre ambas artes, en contravía de la división entre un arte superior y un arte inferior establecida por Platón. Esta relación entre arte y literatura, solidaria en Aristóteles, dicotómica en el autor de la *República*, mantendrá los puntos de tensión de esta cuestión a lo largo del tiempo. Pero será en la Ilustración donde se retome con mayor fuerza esta discusión; y será Lessing, heredero de esta tradición, quien asuma la actitud más radical.

Para este crítico y filósofo la pintura y la poesía están irreparablemente separadas, ya que cada una se vale de medios disímiles. La poesía recurre a los sonidos en el dominio del tiempo, expresando de esta manera objetos sucesivos; mientras que la pintura acude a formas y colores en el dominio del espacio, situando cuerpos unos al lado del otro, los cuales son propiedades visuales (Lessing 151). Una actitud contraria a esta se verá en las vanguardias artísticas del siglo XX, donde artistas y escritores establecen lazos que permiten hablar de verdaderas colaboraciones artísticas, como es el caso del Surrealismo y el Dadaísmo.

Sin embargo, es en la crítica literaria contemporánea donde se encontrará el estudio más preclaro del problema de la relación entre arte y literatura: en el trabajo de Michel Riffaterre. Su tesis es puntual y se puede enunciar como sigue: la mimesis de la ecfrasis es doble porque representa con palabras la representación plástica (Riffaterre 162). En consecuencia, lo que hay que descifrar en un texto literario no es el cuadro al que se alude

sino la interpretación preconcebida. De esta postura conceptual, apoyada como se puede inferir fácilmente en la teoría de la mimesis heredada de Aristóteles, también se puede derivar la idea según la cual la mimesis doble está más cercana a la ilusión referencial que a la auténtica reproducción de un objeto. Dicho de otra manera, lo que se presenta en un texto literario no es el objeto en cuanto tal sino una ilusión del mismo, cuya referencia está en el lenguaje poético construido por el escritor.

Esto ocurre incluso en aquellos casos en los que los referentes son reales, como en algunos de los cuentos de Pedro Gómez Valderrama. En “El hombre y su demonio” podemos leer:

[El Bosco] Loco, frenético y furioso, pintó sus infiernos. Uno de ellos, contiene la colección de todos los suplicios del mundo, que él anotaba con todo cuidado para luego pintarlos deleitosamente. Es un tríptico que place más que todos a mi señor don Felipe II, y llámase “El Jardín de las Delicias”. Hay en él un suplicio más horrendo que ninguno, por todo lo que tiene de exorcismo, de esfuerzo para alejar los diablos del infierno que le rodeaban. Y ese mismo suplicio encuéntrase en otro infierno de su “Juicio Final”: cercano del hombre suspendido de la llave, y sobre el amoroso cuyo cuerpo está templado sobre las cuerdas de un arpa, un hombre aparece colgado a guisa de badajo de una campana enorme, mientras un demonio tira la cuerda eternamente. (83-84)

El cuento recrea la vida de El Bosco y, a medida que lo hace, va amplificando las intenciones simbólicas de la obra, como en el pasaje citado. En efecto, en el tercer panel de la obra real aparece esta escena con la que el escritor santandereano cierra su cuento, una escena, sin lugar a dudas, ecfrásica por cuanto, siguiendo los planteamientos de Riffaterre, amplifica la forma y los aspectos perceptuales de la obra. Dicho de manera más concreta, hay una extrapolación, ya que la obra se presta al uso del cuentista a condición de añadirle detalles: los signos abstractos (deseos) deben ser imaginados, enriqueciendo así el cuadro (Riffaterre 49). Esta es la dimensión interpretativa, hermenéutica si se quiere.

Pero también se puede abordar la ecfrasis desde el punto de vista semiótico y cognitivo, tal como lo hace W. J. T. Mitchell. Este teórico afirma que la ecfrasis no es más que un género entre las muchas figuras que activan la dialéctica de imagen-texto; contribuye, además, a diferenciar

entre lenguaje ordinario y lenguaje literario, y focaliza la interlocución entre lo perceptual, lo semiótico y las contradicciones sociales. Ahora bien, con esto Mitchell reconoce unas relaciones entre el lenguaje verbal y el visual. Dice, por ejemplo, que una pintura puede contar una historia, ofrecer argumentos y significar ideas abstractas (Mitchell 12). A su vez, las palabras pueden describir estados espaciales y objetos. En la ecfrasis el mensaje es el objeto de referencia, a saber, la representación visual (Mitchell 12). Esto, no obstante, puede ser discutido, sobre todo en aquellos textos en los cuales el cuadro solo es un pretexto para otra cosa, por ejemplo, para hablar de una sensación, una experiencia, un estado mental, o recrear y llenar los vacíos que deja la historia, como en el caso de Gómez Valderrama.

De acuerdo con lo expuesto, podemos concluir que son dos —con infinidad de variaciones—, las principales concepciones sobre la ecfrasis literaria: 1) la *ekphrasis* retórica, empleada por los griegos como estrategia de persuasión; 2) la ecfrasis literaria, cuyo uso se ha extendido a la crítica y a la teoría de la literatura para hacer alusión al uso particular de imágenes artísticas en los textos. Ampliemos un poco este uso.

2.2. Crítica literaria

Indagar sobre el lugar de la ecfrasis en la crítica literaria (una crítica ecfrásica, diría cierto crítico) implica preguntarse por el lugar de la ecfrasis en el análisis de la obra literaria, plantear el problema de la relación entre historia de la literatura y crítica literaria, y poner en cuestión la vigencia y actualidad de una figura retórica que tiene bastante de antiguo. Es necesario, para ello, desplegar un conjunto de supuestos que permitan decir qué vehiculiza implícita o explícitamente una crítica de la literatura. Al respecto, se puede afirmar que la crítica de la literatura con carácter ecfrásico vehiculiza: 1) una reflexión teórica, en la que tienen lugar las denominadas teorías literarias; 2) una historización de la propia crítica y de la relación entre arte y literatura; y 3) una analítica, la cual conduce a la pregunta de qué significa hacer crítica.

La crítica es un ejercicio de no literatos para no literatos, razón por la cual el crítico termina por inventarse al público y por objetivarlo. En este sentido, como práctica disciplinar responde a las preguntas cómo habla, de qué habla, con qué conceptos habla y qué estrategias, temas y enfoques privilegia.

En el campo de la crítica literaria pueden encontrarse en términos generales dos espacios de comprensión de la ecfrasis literaria. El primero de ellos podemos definirlo como el espacio en el cual la ecfrasis se entiende como la descripción no reducida a la imagen artística; y el segundo, como aquel en que la ecfrasis se entiende como la descripción reducida a la imagen artística. Veamos, *grosso modo*, cada uno de estos espacios de la crítica literaria.

Pineda dice que la crítica contemporánea entiende por ecfrasis la descripción literaria de una obra de arte visual; sin embargo, esta definición tiene una tradición muy reciente, ya que el concepto de ecfrasis, tal como la entendían los griegos, designaba cualquier descripción viva de cualquier objeto. Algunos autores han seguido este planteamiento. Este es el caso de Alberro, quien lleva a cabo un estudio en el cual, siguiendo esta idea y tomando el concepto de ecfrasis en su sentido clásico, plantea que la filiación entre pintura y literatura se remonta a las indagaciones de los griegos sobre lo bello y la mimesis. Con esto, se sale del uso restringido de la mayoría de críticos literarios según los cuales esta figura solo aplica a la hora de describir un objeto artístico. El autor concluye que la *representación*, *interpretación* y *recreación* son las acepciones más ajustadas de mimesis. De ahí que su concepto de ecfrasis se defina en los términos en los que se puede comprender la mimesis en los griegos, a saber la descripción de imágenes plásticas, arquitectónicas, artísticas, geográficas, de figuras animales, vegetales o humanas (Alberro 5). La tesis de este autor se puede plantear así: la ecfrasis tiene un rol dentro de las actividades miméticas, por lo cual se la puede definir como representación, interpretación y creación; de ahí que “el escritor que se inspira en una obra plástica nos está ofreciendo su propia visión de la misma” (13). De modo que el autor, aunque parte de la idea clásica de ecfrasis, termina apoyando la idea contemporánea según la cual se trata de una descripción literaria de una obra de arte visual.

Veamos el segundo espacio: la ecfrasis como descripción reducida a la imagen artística. Se trata de la perspectiva contemporánea, menos clásica y ortodoxa, y de la cual se desprenden múltiples variaciones aplicadas a los textos literarios. De estos trabajos críticos se pueden derivar algunas teorías que permiten ampliar la comprensión de la figura en cuestión. Algunos autores que han tratado el problema de la ecfrasis desde la orientación práctico-metodológica en la crítica literaria y que, por tanto, la entienden como herramienta teórica para el análisis de la obra literaria, son Valdivia,

Díaz-Morales, Redondo, Lozano-Renieblas, Nana, Martínez, Montoya, Eskelinen y Bou. Revisemos los planteamientos de tres de ellos.

Valdivia hace un análisis de los poemas de *Museo interior* del poeta peruano José Watanabe. Sostiene que este trabaja en los poemas tres ecfrasis “que explican el problema de ‘traducción pictórica’” (3). Para desarrollar su interpretación y sostener esta idea, el autor hace un excursus conceptual y de planteamiento del problema de la relación pintura-poesía, del cual se pueden derivar tres presupuestos:

1. “La imagen (poética o pictórica) es referencia unívoca del lenguaje artístico y, por tanto, soporte de cualquier intercambio de canal” (3).
2. Si hay problemas de traducción, debido a la diferencia de código, se pueden superar con una “traducción pictórica”.
3. La ecfrasis es la descripción poética de una obra de arte escultural o pictórica.

Esta definición de ecfrasis coincide con la planteada por Alberro, sobre todo con la acepción de representar. Según la perspectiva analítica de Valdivia (4) en los poemas de Watanabe referido al cuadro *La gallina ciega* de Goya, la imagen deja de ser referencial, por cuanto el juego de la “gallina ciega” es un referente *real* y es el mismo utilizado por Goya para llevar a cabo su pintura. De otro lado, *El grito* de Munch es “poetizado en ecfrasis” pero desde la recontextualización, es decir, es reinterpretado (segunda y tercera acepción de Alberro). La acepción de Valdivia se amplía en un tipo de descripción que busca explicitar lo no evidente: la ecfrasis libre. La estrategia aquí es la comparación, con la cual el poeta pretende seguir o revelar lo mismo que el artista plástico.

Siguiendo el análisis de este autor, la traducción pictórica o visual se puede entender como: 1) la traducción que hace el poeta de la obra artística, traducción en la cual esta puede ser referente *plástico* o remitir a un referente *real*;³ 2) la traducción como reinterpretación o recreación que hace el poeta

³ Cuando hablamos aquí de “referente real” aludimos al objeto de referencia del signo, a la realidad empírica, bruta. Por su parte, el “referente plástico” es la obra de arte en cuanto tal y cuyo referente es un referente real, conceptual o imaginario.

de una obra plástica, por ejemplo, el cuadro presenta una realidad pero esta es contextualizada por el poeta; 3) la traducción como revelación de un significado profundo tratado por el artista plástico, para lo cual el poeta emplea la comparación como estrategia discursiva.

De acuerdo con esto, se puede concluir que las condiciones de posibilidad de la ecfrasis están en la libertad asociativa y de replanteamiento del objeto referencial que el poeta emplea en su poesía, en su expresión y estilo.

Ahora bien, hay textos que suponen mayores dificultades, pues el narrador no describe, sino que insinúa o hace referencia al artista, pero no a la obra; o si bien se refiere a esta, lo hace de modo indirecto. Esto es lo que pasa en el cuento “Un día en la vida de Julia” del escritor mexicano Juan García Ponce, analizado por Magda Díaz-Morales. La estrategia de Díaz-Morales consiste en partir del sentido que el texto ofrece y elegir los referentes plásticos. Este procedimiento implica, del lado del lector o crítico literario, una interpretación del texto literario y una relación, que en buena medida es libre, entre este y las obras del artista referido en él. Implica, del lado del escritor y de las estrategias del narrador, un procedimiento que podría denominarse “de ecfrasis libre” o “aplicación de ecfrasis libre”, y que consistiría no en hacer una descripción de una obra plástica, sino en hacer una alusión a ella. Para el caso de Díaz-Morales, la obra literaria remite a la plástica. Este aspecto es central en su análisis, pues en el cuento ninguno de los cuadros elegidos por la analista está referenciado de manera directa; tampoco se hace referencia a unas pinturas de Manuel Millares que ella también elige; hay, sí, referencia a los artistas. Del análisis realizado por Díaz-Morales, así como de la misma obra (literaria y ensayística) de García Ponce, se puede derivar otro concepto de ecfrasis. Para el escritor mexicano se trataría de homenajes, es decir, de la capacidad para penetrar la obra, de meterse en aquellos cuadros y textos literarios que le obsesionan desde el punto de vista estético.

Por su parte, Redondo (101) habla de ecfrasis de tipo psicológico y otra de tipo asociativo. El psicológico se da cuando el poeta encuentra en la obra plástica “un tipo icónico de descripción y una gama de emociones” del artista frente a su modelo y frente a su creación. El segundo tipo refiere un distanciamiento, una objetivación artística, es decir, el poeta describe sin involucrarse. De acuerdo con esto, la ecfrasis es entendida como un ejercicio (ecfrásico) que lleva a cabo el poeta y, en último término, es un lugar de paso ineludible en el camino de las relaciones interartísticas.

Como puede apreciarse, existe una tradición fuerte en la teoría y en las reflexiones filosóficas sobre las relaciones entre arte y literatura, y una tradición débil en la crítica literaria, por cuanto el foco de interés, a nivel internacional, es relativamente reciente. Se puede incluso afirmar que, de acuerdo con los antecedentes aquí esbozados de forma muy rápida, el problema práctico de dicha relación en la crítica literaria se ha ido consolidando de manera consistente solo a partir de las dos últimas décadas del siglo XX. Revisemos ahora el caso colombiano.

3. LAS IMÁGENES EN EL TEXTO EN LA CRÍTICA LITERARIA COLOMBIANA

En este punto es necesario decir que uno de los antecedentes de este texto lo constituye la investigación suscrita en el Grupo de Investigación Estudios sobre Política y Lenguaje de la universidad Eafit, en el contexto de la Maestría en Estudios Humanísticos. El propósito de esta investigación no era tanto desarrollar una teoría de la ecfrasis sino, más bien, sentar las bases para considerar algunas de sus diversas formas de despliegue en la obra del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama.⁴ Esto implicaba, por un lado, exponer y poner en cuestión las formas generales de asignar a la ecfrasis un lugar dentro del universo literario; acercarse, por otro, a lo que constituiría una concepción unificada de esta figura en el contexto de la crítica literaria contemporánea. Por tanto, algunas preguntas que constituían horizontes de comprensión en este trabajo eran: ¿se puede hablar de ecfrasis en la crítica de arte literario y, de manera particular, en la crítica de la literatura colombiana? Y si esto es así, ¿en qué sentido se lo puede hacer?, ¿de qué manera contribuye la ecfrasis a la comprensión de la relación arte-literatura en los análisis literarios contemporáneos, sea el caso, algunos textos literarios del escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama? El cuestionamiento central era la pregunta por el funcionamiento de la ecfrasis en algunos de los cuentos del escritor santandereano.

⁴ Véase Agudelo, Pedro. *Cuadros de ficción. La figura de la ecfrasis en tres cuentos de Pedro Gómez Valderrama.*

Un estudio de esta figura retórica no solo requiere el reconocimiento de lo visual o artístico en la literatura, sino también de los procedimientos y las maneras discursivas o retóricas en que opera, para lo cual es menester acudir a los principales teóricos que han abordado el problema. En este caso se siguió, principalmente, la propuesta teórica del pensador francés Michel Riffaterre, en quien se encontró uno de los planteamientos más originales y sólidos en torno a la relación entre arte visual y arte literario.

Ahora bien, una de las preguntas que nos hemos planteado en el presente estudio es acaso sería posible hablar de una crítica centrada en el problema de las relaciones entre arte y literatura. En nuestro medio, si bien no hay una tradición fuerte en los estudios sobre dichas relaciones, como sí se la encuentra en países como España y Francia, en los últimos años se pueden identificar algunos trabajos que dan cuenta de este interés por las reflexiones sobre el tópico en cuestión.

El libro *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*, editado por Efrén Giraldo, trata asuntos que van desde las relaciones entre palabra poética e imagen poética, a la metáfora visual, la ilustración de libros, la colaboración entre artista y escritor, la representación de la realidad en el arte y la literatura. El texto, coautoría de artistas, escritores y periodistas, pone de relieve la rica y compleja relación entre las dos artes. Algunos de los presupuestos que subyacen, de manera global en el conjunto de artículos, son estos: 1) palabra e imagen ayudan a explicar el origen y destino de las sociedades; 2) los sistemas simbólicos le permiten al hombre apropiarse de la realidad y expresarla para hacerla más comprensible. En este sentido, podemos encontrar dos tendencias. De un lado, la que vuelve a la idea estructuralista y semiológica de mediados del siglo XX, según la cual la imagen se puede entender como un texto y, en este sentido, tiene su propia gramática. De otro, la que hace la distinción entre escritores que pintan y pintores que escriben. Veamos algunas de estas perspectivas en una y otra tendencia.

Darío Villegas (30-31) habla de imagen literaria para referirse a aquellas pinturas que cuentan con elementos narrativos, es decir, escenografía, personajes, acciones, consecuencias de lo representado. El aspecto narrativo en una pintura da cuenta de un impulso del hombre por narrarlo todo, idea que, como se sabe, subyace en varios de los teóricos de la literatura y que es recogida, de manera contundente, por Roland Barthes en su “Introducción

al análisis estructural del relato”. Sin embargo, Villegas no propone una analogía entre la imagen y la escritura, que daría con una idea según la cual la imagen, como la lengua, tiene su propia gramática; sino que, más bien, propone una revisión de la poética de la imagen y del texto, distinguiendo en cada uno sus propios gestos. Esta idea, como puede suponerse, implica una mirada estética que exhibe las cualidades propias del arte, de lo cual se deriva la pregunta de si escribir y pintar “equivalen” desde sus propósitos de creación, por cuanto al hendir la punta de la pluma o el pincel, al dejar la huella o hacer el marcaje sobre la superficie, están desocultando un mundo para sí, para el otro, para el tiempo que vendrá. Así, la verdad de lo escrito o pintado se relacionaría con la visibilidad de lo narrado, de lo representado, de lo presentado, de lo expuesto. La poesía de Mallarmé sería un ejemplo de esto, pues ya no se trata del pensamiento fundado en la palabra, sino del ejercicio de pensar con imágenes. Ahora, como dice Darío Ruiz siguiendo a Octave Mannoni, “el hábito inveterado de comprender nos impide ver las imágenes, pensar con las imágenes” (75). Hay, según esto, una suerte de servidumbre que rinde tributo a la lógica que plantea el lenguaje verbal, por eso, al leer, buscamos representarnos el tema. Esto mismo ocurre con el Caligrama. Pero, ¿no es, más bien, el caligrama un tipo de poesía para mirar y contemplar, y no solo para leer? ¿Una poesía visual? Es cierto que hay aquí una relación entre forma y contenido, pero lo que distingue al caligrama de un soneto o de un poema en prosa es su particular forma de presentación, es decir, el dibujo. Es en el caligrama, entonces, donde se encuentra realmente esa potencia poética de la que habla Villegas; potencia que le permite abrirse a la polisemia textual y más allá de lo textual. No solo el texto literario se presenta como una obra abierta, también lo hace la obra visual.

Otra perspectiva del análisis es la que aborda el problema de la relación entre arte y literatura desde sus actores: el artista visual y el escritor. Óscar González examina, desde un enfoque histórico y reflexivo, la relación poesía y pintura en dos artistas vanguardistas, a saber, Hans Arp y Max Ernst. El autor indaga los métodos poéticos y pictóricos de ambos artistas, los cuales corresponden a las ambiciones modernistas. Para el autor, la palabra atraviesa las pinturas de Arp y Ernst pero, a su vez, la pintura recorre la palabra. De modo que, aunque se los conozca más como pintores que como poetas, ninguno de los dos lenguajes se sobrepone al otro. Hay, para ambos artistas, elementos que los unen. Así, en Arp, el humor, la ironía y

el azar, característicos de sus pinturas, es también fundamental en sus construcciones poéticas: “Arp expone la palabra a un nuevo orden, la enfrenta para hacerla decir lo que nunca ha podido decir; la rompe en su forma, para proponerle una forma nueva” (González 93). La palabra es mancha y vacío, por eso la poesía y la pintura para el artista operan en el mismo sentido, sobre la misma realidad. Hay una fusión. Algo similar, según González (100), ocurre con la obra de Ernst. En él “presentar, situar, penetrar, desde la poesía y desde la pintura” son componentes decisivos en la obra. Pintura y poesía hacen parte de un comienzo que se repite una y otra vez en el sentido en que ningún artista puede repetir a otro. En ambos artistas hay un interés de manipular la palabra tanto como hacen con la tela, los lienzos, el color, las formas. Para Arp, el arte es disuasión, no persuasión; para Ernst, es la posibilidad de romper los esquemas. Razón y sueño son las estrategias que resuelven la contradicción, que levantan el sentido.

En el arte y la literatura colombiana esta relación toma mayor fuerza, pero en el sentido de complemento y unidad. Es decir, no se trata de que el escritor pinte o de que el pintor escriba, o bien que en la obra pictórica esté *presente* el texto escrito; se trata, más bien, de que la obra en sí *es* textual y visual o, como prefieren algunos teóricos, iconoverbal. Este es el caso de los artistas Bernardo Salcedo, Antonio Caro, María Teresa Cano, Adolfo Bernal, Rosemberg Sandoval y Johanna Calle; y de los escritores Juan Manuel Roca, Pedro Gómez Valderrama, Ramón Cote y Pablo Montoya.

Ahora, no puede asegurarse que esta relación (literatura y arte pictórico) sea en todos los casos tan fraternal y directa, pues hay unas diferencias marcadas:

Si se analizan los diversos planos de relaciones, de estudio, creación y difusión, se podrá constatar que la literatura difiere de las artes plásticas en el lenguaje, las técnicas, las materialidades, las formas y los contenidos, pero gran parte de los procesos de estas disciplinas son similares. Ambos procedimientos pueden diferenciarse en sus alfabetos, instrumentos y soportes de inscripción, pero testimonian una reflexión en la que muchas veces las especificidades se trastocan en interferencias e intersecciones. (Posada 112)

Estas intersecciones se dan cuando el escritor pinta o el pintor escribe. Por supuesto que el trabajo crítico y teórico sobre las reflexiones metaartísticas

no se centran exclusivamente en este aspecto, como se ha indicado hasta aquí. Si cotejamos los trabajos realizados en otras latitudes sobre autores extranjeros y los comparamos con los estudios que propios y extranjeros han realizado sobre los autores nacionales, hay, desde el punto de vista teórico, un concepto predominante: correspondencias artísticas.

El trabajo que realiza Juan José Molina sobre el registro pictórico en la narrativa latinoamericana moderna tiene como objetivo central analizar las relaciones entre la narrativa y las artes plásticas (Molina17). El análisis que realiza retoma algunos artistas y escritores colombianos como Alejandro Obregón y Álvaro Mutis. Sobre este último realiza un estudio de *Tríptico de mar y tierra*, en el que encuentra una relación entre la narrativa y la experiencia plástica. No hay propiamente un análisis que permita ver más allá de lo que el relato de Mutis muestra y dicha relación se reduce a una correspondencia de rasgos comunes: reconocimiento de lo propio (en la escritura), revelado en lo ajeno (en la pintura). Dicho en otras palabras, no hay una interpretación que justiprecie el valor del cuento ecfrásico que, en sí mismo, es una interpretación si hacemos caso de lo que plantea Michel Riffaterre.

Un estudio similar, pero centrado en una novela, es el que lleva por título “*Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa. Obra de arte total, límites y vecindades”. En él, Giraldo muestra los problemas de orden histórico y teórico presentes en la novela de Vargas Llosa. En este texto, como en otros del autor, se deja ver su interés por las relaciones entre arte y literatura, especialmente por la presencia de la obra plástica en el texto narrativo. El autor se centra en la construcción de la novela y, de paso, alude a la recreación que hace Gómez Valderrama de la vida de artistas en sus cuentos, y a la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva.

Teniendo en cuenta los propósitos aquí formulados, más que la rápida alusión que el autor hace de los escritores colombianos, lo que encontramos en su texto es un tejido metodológico que enriquece las investigaciones sobre las correspondencias artísticas. En este sentido, correspondencia implicaría la identificación de la convergencia entre las búsquedas estéticas de un escritor y de un artista plástico, en este caso, desde las pretensiones literarias del primero. De ahí que el autor señale que “mediante la contextualización histórica y el despliegue de una aproximación hermenéutica combinada, se puede advertir cómo se dan vecindades entre pintura y narración y cómo

la historia de la pintura condiciona en Vargas Llosa el mismo proceso de fabulación e, incluso, llega a determinar el curso tomado por las acciones de los personajes” (Giraldo 247).

Pero el planteamiento más interesante está en la idea según la cual la novela *Elogio de la madrastra* es una obra de arte total:

Como se puede ver en la novela de Vargas Llosa, es notorio que ambos medios [imagen y palabra] cooperen en el intento de hacer una especie de narración “total”, donde se logra capitalizar las dos formas de representación. Una narración que no deje por fuera aquello que lo verbal es incapaz de indicar, salvo por alusión indirecta (en concreto, la impresión visual de los cuerpos desnudos en el lance amoroso), y que pueda a la vez aprovecharse de las posibilidades de sugestión de ambos universos: el de las imágenes quietas, que sólo pueden hacer referencias indirectas a lo que ha pasado o va a pasar después de la escena capturada por el pintor, y la de las palabras, que sólo pueden andar a tientas por entre las formas opulentas del mundo retiniano. (Giraldo 247-48)

Aquí puede reconocerse, en efecto, un ejercicio crítico en el que la relación entre imagen y palabra es imprescindible. Lo que plantea el autor permite identificar las estrategias estéticas empleadas por Vargas Llosa en su novela, tales como el establecimiento de vínculos directos e indirectos entre la diégesis novelesca y el motivo pictórico, o el conjuro de la ausencia a través de la presencia de la imagen.

Por lo expuesto atrás se hace evidente un hecho: son pocos los trabajos propiamente críticos que aborden el problema de la ecfrasis en la literatura colombiana. No es que no exista en nuestro medio una tradición de textos ecfrásicos; se trata, más bien, de un campo en el que solo algunos han incursionado. Quizás hay aquí “un reto para la crítica”, parafraseando el título del libro de Álvaro Pineda. Un reto que circunscribe la necesidad de ofrecer unas definiciones sobre la cultura, el fenómeno literario y la noción misma de literatura (Pineda 14), pero que demanda, como ya se dijo para el caso de la ecfrasis literaria, identificar los conceptos que moviliza o produce en su práctica. Al respecto se pueden señalar algunas ideas más.

Si asumimos que la ecfrasis, en términos generales, se refiere a la descripción de un objeto, preferentemente artístico, tendríamos que decir, entonces, que es, en la apreciación y en la crítica de arte, donde se presenta en

mayor medida. El crítico, como el escritor de poemas ecfrásicos y el teórico de la literatura que los analiza tendrá que describir, en otras palabras, dibujar con palabras para otro, aquello de lo que va a hablar, esto es, la obra de arte. De modo que un primer nivel de análisis al que se somete la escritura del crítico es el ecfrásico. ¿Pero en qué consistiría tal nivel? A no dudar, en la presentación verbal de la representación visual. Se trataría de crear escrituras sobre la inscripción de huellas o la construcción de objetos plásticos y visuales. Así, la crítica, como dice Gloria Posada “realiza una mediación entre arte y escritura, rebasa el ámbito estrictamente literario, para expresarse desde una hermenéutica vitalizada por la filosofía, la antropología, la historia y los estudios estéticos. Toda crítica se forja en conceptos, enunciados, palabras” (113). La autora se inclina, finalmente, por aquellas críticas de los propios artistas (que, según ella, son más esclarecedoras que las de los críticos puros). Habría que objetar aquí, necesariamente, que muchas veces quien sabe menos de la obra es el propio artista.

Sea como sea, estos artistas-críticos hablan no solo desde un conocimiento sobre el arte, desde una teoría y estética artística, sino, además, desde la experiencia misma del arte. Pero aunque sea este el caso, habría que anotar que se trata, de todos modos, de una interpretación, de hecho, de una interpretación de una interpretación. La obra de arte, sea esta figurativa, abstracta o conceptual (en coherencia con las actuales formas de arte), es ya una interpretación de la realidad. En consecuencia, el poema, la narración o el texto ecfrásico —sea este de crítica de arte o no— es, irrevocablemente, una interpretación.

Por ejemplo, en la descripción que Montoya hace de una obra del Giotto, lo aludido no es más que una manera de exteriorizar a través de la palabra lo que suscita perceptiva y estéticamente la obra, es decir, se trata de una captación de la poética perceptual: “Francisco se atavía de sedas. Sus calzas finas provienen de los mercados de Nápoles. Un bonete cubre apenas el pelo rojizo. Sus ojos son tan diáfanos como un cristal tocado por la lluvia” (Montoya, *Trazos* 6). Como puede colegirse, no se trata, ni mucho menos, de una crítica de arte, ni siquiera de una descripción objetiva, sino de un verdadero ejercicio de ecfrasis literaria en el que se ve más claramente la actitud del escritor frente a la obra y lo que esta genera en la mirada y la sensibilidad del espectador. Incluso si la descripción pretende ser objetiva, la imagen resultante aparece reconfigurada, orientando el juicio de valor

posterior a la obra hacia otras significaciones que, en muchos casos, resultan nuevas (Agudelo, *Lector víctima de texto* 181-85).

Tanto lo que dice el poeta que escribe un poema ecfrásico, como lo que escribe el crítico de arte sobre una obra, es una reelaboración artística de otra; pero, en uno y otro caso, la reelaboración artística de base termina siempre enriquecida. El poeta y el buen crítico de arte siempre abren la comprensión de la obra a la que se refieren. Si, para el caso del poeta se trata “solo” de una reflexión y sensibilidad esto es ya una interpretación, pues en esta explicación o disquisición reside el espíritu que despierta la obra. De acuerdo con lo anterior, podríamos señalar que el texto mismo cobra autonomía, es por ello que se habla de una autorreferencialidad; es decir que el texto, además de remitir a un objeto que está fuera de él, remite a un objeto que se ha construido en su interior, que en sí mismo tiene existencia, por ello hay que decir que la ecfrasis supera el acto mimético.

Desde el punto de vista metodológico no es pertinente, dado el corpus tan limitado, definir unas tendencias teóricas en la teoría crítica nacional, sobre todo si se tiene en cuenta la advertencia de Pineda-Botero, según la cual la teoría crítica, si bien está circunscrita a una época o un lugar, tiene su fundamento en la filosofía de Occidente. Por tanto, tendríamos que revisar en cuáles de las tendencias teóricas de la crítica actual se circunscriben los trabajos realizados a nivel local sobre el problema de la ecfrasis.

Es cierto que en los casos de Posada, Ruiz y Villegas no podemos hablar de una crítica, en sentido estricto, pero sus textos son parte importante de la discusión por la reflexión que plantean sobre la estética de la imagen y la palabra. Además, es en las representaciones sociales de la literatura, y en los ejercicios de comprensión y valoración donde está el punto de partida para definir los recientes procesos de creación y crítica literaria. Y es, precisamente en estas actividades que los trabajos aquí comentados entran en sintonía con las preocupaciones teóricas internacionales.

Ya hemos indicado que la reflexión de Villegas se ubica en una tendencia tradicional, misma que ha predominado en los estudios de las relaciones entre arte y literatura, y cuya primera fuente es la semiótica de la década del setenta. Esta perspectiva, que se encuentra en teóricos como Omar Calabrese, excede su dimensión metodológica (su capacidad explicativa), y deja de lado las poéticas propias de uno u otro arte. Algo similar se puede decir del planteamiento de Ruiz sobre la estética de la modernidad, puesto

que, precisamente, la idea según la cual el arte es un lenguaje proviene de esa modernidad de la que todavía se perciben huellas difíciles de borrar.⁵ La segunda perspectiva se encuentra en González, y está referida a las relaciones entre arte y literatura desde sus protagonistas. Algunos de los problemas centrales tratados aquí son el de la representación y el de las estrategias literarias y visuales empleadas por el escritor y el artista para poner en diálogo ambas realidades. Sin embargo, como podrá notarse en el texto de González y en otros muchos de la crítica contemporánea, la analogía entre arte visual y literatura (bien de la poesía respecto de la pintura, o de la pintura respecto de la poesía) es inevitable. Incluso, aunque autores como Posada (en la cita atrás comentada), y otros como Montoya más desde el campo de la estética visual, pretendan cuestionar tales dependencias, el fantasma del lenguaje estará presente, a tal punto que una afirmación como “toda relación está mediatizada por el lenguaje” (Posada 111) resulta contradictoria con la idea defendida por los esteticistas puros, para quienes el arte es, en su sentido primigenio, algo que solo viven los artistas.

Ahora bien, las “encrucijadas” a las que se refiere Posada tienen que ver con algo que va más allá de una posible relación fraternal entre ambos campos, pues encontramos poesía (literatura si se quiere) y, por ende, ecfrasis en las obras de Adolfo Bernal, y esto, según dijimos atrás, tiene que ver también con la crítica, y no solo la crítica del arte:

En Colombia, las graffias pictórico-conceptuales de Bernardo Sancelo y Antonio Caro desde las décadas de los sesenta y setenta, las intervenciones de Adolfo Bernal y María Teresa Cano desde los ochenta, las pinturas de Fernando Uhía de los noventa, y los dibujos de Johanna Calle de años recientes —entre otros artistas—, indican estas interferencias donde crítica, poesía o gestualidad rítmica conceptualizan contundentes relaciones entre significados, imágenes, objetos, colores y forma. (Posada 115)

Pero es que, precisamente como hace saber la autora, todas estas encrucijadas demuestran los múltiples vínculos entre la escritura y la

⁵ Sobre este particular puede verse el texto de Marchán Fiz, “La estética del siglo XX y la metáfora del lenguaje”.

iconografía. Aquí encontramos la tercera perspectiva, una en la cual las relaciones no son tan explícitas, por lo menos no tanto desde la crítica literaria o desde la crítica de arte actual. Aquí el sentido de la ecfrasis está invertido. No se trata de la imagen “presente” gracias al lenguaje, sino de la palabra que se hace imagen. El antecedente es el lenguaje, la imagen el consecuente. Hay una incisión en el problema de la referencia icono-verbal; sin embargo, sigue existiendo la necesidad de guardar la memoria de lo ausente, sea la ausencia de la palabra o el abandono de la imagen.

Presencia y ausencia juegan un papel predominante en el arte visual tanto como en la escritura literaria. Piénsese, por ejemplo, en el dibujo, el cual, como dice Villegas (31), hace estallar el silencio. El dibujo es presencia de la ausencia gracias al ícono, ya que alude a sí mismo, es decir, a sus trazos, a sus manchas, líneas y figuras; pero alude, además, a algo que está fuera de él. El dibujo presenta un trozo de la realidad, un pedazo de pensamiento impregnado por el cuerpo, pero también es la presencia de los fantasmas del dibujante. En el caso de la literatura, y tal como señala Martínez la ausencia remite a un más allá del cuadro, remite a la “pérdida del objeto”, a cuyo apresamiento aspiran infructuosamente las artes de vocación mimética” (232). De modo que la ecfrasis, en el sentido que la utiliza este autor, que es el mismo en que la entiende Alberro, es una ilusión de una ilusión, una metáfora de una metáfora que es, en último término, una mimesis de una mimesis. Pero a la vez, la ecfrasis poemática puede complementar las “carencias de la representación pictórica”.

Finalmente, la cuarta perspectiva la encontramos en Molina, Giraldo y en algunos textos literarios de Pablo Montoya. Se trata de la concepción clásica de la ecfrasis que la concibe como figura retórica que concede un lugar preferente a la interpretación. Aunque, como ya dijimos, el caso de Molina no es muy afortunado (dada su falta de rigor en el análisis literario del relato de Mutis), su trabajo se inscribe en esta línea. Y si, por otro lado, textos de Montoya como *Trazos* son más que críticos textos literarios, podemos decir que de igual manera se circunscriben en esta perspectiva, sabida cuenta que, aunque de estilo poético, su libro resulta ser una interpretación de obras visuales.

En esta cuarta perspectiva se puede identificar claramente algo que a nivel teórico ya han tratado autores como Mitchell y Riffatterre: el denominado complemento creativo, que es el que se da en la ecfrasis de la

Iliada, el escudo de Aquiles, o en el cuadro *Maternidad*, de la novela *El túnel* de Ernesto Sábato. Escudo y cuadro son, ambos, inexistentes fuera de la palabra; solo existen en el discurso que les dio origen. Para estos casos, lo que hace el lector es convocar la imagen inexistente —más que ausente—. Así, la ecfrasis crea imaginariamente el objeto ilusorio que solo podrá ser conocido por la palabra. Algo similar ocurre en el campo del arte visual. Muchas imágenes retratan o narran sucesos inverosímiles y que son posibles gracias al arte. En estos casos, las ecfrasis que se realicen de estos cuadros lo serán del cuadro y no de lo que ellos, a su vez, son ecfrasis.

4. A MODO DE CIERRE

En este artículo nos hemos detenido en un tipo de crítica literaria que vincula las relaciones entre artes visuales y literatura, y que se centra, de manera precisa, en el problema de la figura de la ecfrasis literaria y visual. También hemos revisado los aportes conceptuales derivados del trabajo crítico de algunos analistas. En este recorrido hemos destacado conceptos como traducción pictórica, homenaje, ecfrasis libre y *enárgeia*, entre otros. Hemos hablado de dos tendencias en la crítica internacional. Una en la cual la ecfrasis se entiende como la descripción no reducida a la imagen artística, y otra en la cual se la asume como la descripción reducida a la imagen artística. Para el caso particular de la crítica y la teoría literaria colombiana hemos identificado cuatro perspectivas:

1) La comparación explícita o implícita entre arte y literatura, analogía que reduce el primero a una gramática. 2) Las relaciones bidireccionales entre el artista visual y el escritor que, en muchos casos, dan con las denominadas colaboraciones artísticas. 3) La imagen como evocación e invocación del lenguaje. Esta perspectiva es la que convoca, por lo menos en Colombia, una reflexión que va más allá de los linderos que las disciplinas puedan trazar para cubrir su territorio de actuación, sea este la literatura o el arte. 4) Análisis ecfrásicos, en los cuales se entiende la ecfrasis como una figura retórica. Aquí podemos hablar de complemento creativo, el cual se da tanto en la obra de arte visual como en el texto literario y que, por supuesto, es considerado por el crítico analista, quien deberá llenar los vacíos que la ecfrasis (literaria o visual) no puede suplir.

Esta mirada sobre las relaciones entre arte y literatura plantea, sin duda, una nueva relación, y cuyos primeros intentos vemos en algunos escritores o comentaristas culturales en Colombia, pero que, desde el campo de la investigación rigurosa y la disciplina que encausa los complejos procesos culturales, lo advertimos en pocos autores como en Jairo Montoya. Una relación en la cual la crítica del arte y la crítica de la literatura tracen caminos expeditos para un recorrido que, por lo menos en el caso de la literatura, está claramente definido desde que José Asunción Silva escribiera una novela en la cual se trata la postura del intelectual modernista sobre aspectos del arte y la vida del intelectual de fin de siglo.

Con lo dicho hasta aquí, independientemente de las tendencias internacionales y de las perspectivas nacionales, podemos señalar que la ecfrafrasis pone en evidencia que realidad y representación son incompatibles e inconfundibles, que el límite se abre cada vez a un espesor más fuerte. Como se ha visto, se trata de una relación de lenguajes, pero también de un procedimiento técnico en el que la imagen, la iconización y la visualización a través de la palabra y los sentidos tienen un lugar preeminente. Sobre lo primero, Bou plantea una perspectiva que permite delinear lo expuesto atrás (31-36). Este autor habla de aproximación entre fenómenos y lenguajes artísticos, y el estudio de la misma; así, distingue cuatro situaciones posibles: 1) Recepción de una obra de arte en la literatura. 2) La ecfrafrasis o reproducción mediante palabras de una referencia visual. 3) Textos de homenaje, más allá de la ecfrafrasis. 4) Suplantación de la pintura por la palabra o de la palabra por la pintura.

El primer caso es el más común, y al cual hicimos referencia (caso Pablo Montoya). El segundo es, según el autor, el propiamente ecfrafrástico, ya que consiste en representar con signos verbales un objeto visual, que incluiría no solo pintura sino también escultura y otras formas de arte contemporáneo. La tercera situación se corresponde con la idea de ecfrafrasis libre o referencia. La cuarta situación plantea que la pintura está donde bien podría estar la palabra, o al contrario. En la literatura se trata de aquellos casos en los cuales un narrador describe una obra inexistente, pero que podría existir. Por eso este concepto es coherente con las llamadas ilustraciones de libros, poemas, cuentos o novelas. Este último planteamiento conduce, sin duda, a la ecfrafrasis en la obra de arte visual, con lo cual se abre un tercer espacio: la ecfrafrasis entendida como descripción verbal de un objeto visual en el campo de las artes visuales y plásticas.

Finalmente es importante señalar, tal como advertimos al inicio, que además de una teoría de la ecfrafrasis, la crítica y la teoría literaria dedicada a la relación entre arte y literatura tiene, de por sí, otras preguntas. Si bien la crítica como tal tiene por objeto “la obra y solo ella”, y solo puede esperar apoyos de los instrumentos que “afinen más su percepción, medios que la hagan más sutil”, tal como dice el crítico español Miguel García-Posada (36), también es cierto que la crítica distorsiona por cuanto presenta una lectura del texto literario, lectura que no cesa de alejarse del texto cada vez más a medida que el crítico se acerca a un sentido de la obra, mucho más si se trata de un texto ecfrafrástico. De igual manera, si la crítica reclama un ejercicio analítico y sensible frente a la obra literaria, mucho más se pide de los críticos cuyo objeto de estudio es la relación arte-literatura.

El juego de la interpretación es un acto de conservación: cuando el historiador, el crítico y el teórico de la literatura interpretan están embalsamando, fijando en el tiempo y en el espacio: el texto, lleno de contingencias en su presente inmediato es puesto en un punto fijo e inamovible; cuando el crítico plantea su juicio no solo está juzgando, también está hablando del ejercicio crítico. Él dice cómo enjuiciar, asienta en el presente un acto de mediación, pues se encuentra entre el texto y un lector des-prevenido. Esta es otra lucha por sacar lo mejor del texto; es la búsqueda del sentido como sensación, algo que de suyo ya hace el escritor cuando escribe acerca de una obra de arte, de un artista o del, muchas veces difuso, concepto de arte visual.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudelo, Pedro. *Cuadros de ficción. La figura de la ecfrafrasis en tres cuentos de Pedro Gómez Valderrama*. Medellín: Universidad Eafit, 2011. Impreso.
- . *Lector víctima de textos. Lectura literaria y ficción*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2012. Impreso.
- . “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrafrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria.” *Lingüística y Literatura* 60 (2011): 75-92. Impreso.
- Albero, Danilo. *La ecfrafrasis como mimesis*. Instituto de Altos Estudios sociales (IDAES): Universidad Nacional de San Martín, 2007. Impreso.

- Bou, Enric. *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*. Valencia (Venezuela): Pre-Textos, 2001. Impreso.
- Díaz-Morales, Magda. "La ecfasis literaria en *Un día en la vida de Julia*, de Juan García Ponce." *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano* (2006): 3-28. Impreso.
- Eskelinen, Helena. "L'ecfasis nel Piacere di Gabriele D'Annunzio." 2006. University of Helsinki, Helsinki Faculty of Arts, Department of Romance Languages, Italian Philology. Tesis de maestría. Web.Oct. 2009. <<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/romaa/pg/eskelinen/>>
- Freijeiro, Antonio Blanco. "El escudo de Aquiles." *Historia* 16 121 (1986): 153-60. Web. Oct. 2008. <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03696130980381839649079/026230.pdf?incr=1>>
- García-Posada, Miguel. *El vicio crítico*. Madrid: Espasa, 2001. Impreso.
- Giraldo Quintero, Efrén. "La crítica de la crítica y la movilidad de sus funciones." *Co-herencia: revista de humanidades* 02.02 (2005): 73-87. Impreso.
- Giraldo, Efrén, ed. *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. Medellín: Comfama, 2007. Impreso.
- Giraldo, Efrén. "Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades." *Co-herencia: revista de humanidades* 08.15 (2011): 239-68. Impreso.
- Gómez Valderrama, Pedro. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. Impreso.
- González, Óscar. "Palabra e imagen: expresiones de la vanguardia literaria y pictórica." *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. Ed. Efrén Giraldo. Medellín: Comfama, 2007. 87-109. Impreso.
- Lozano-Renieblas, Isabel. "La ecfasis de los ejércitos o los límites de la *enérgeia*." *Monteagudo* 3.10 (2005): 29-38. Impreso.
- Marchán Fiz, Simón. "La estética del siglo XX y la metáfora del lenguaje." *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. 225-48. Impreso.
- Martínez Fernández, José. "La poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas." *Revista Signa* 17 (2008): 225-48. Web. 15 Ag. 2009. <<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>>
- Mitchell, W. J. T. "Ekphrasis and the Other." *The Medusa of Leonardo da Vinci*. 5 En. 1998. Web. 20 Jun. 2012.

- Molina, Juan José. *Escribir sobre lo pintado. El registro pictórico en textos de la narrativa latinoamericana moderna*. Valencia: Universidad de Valencia, 2010. Impreso.
- Montoya, Jairo. *Explosiones lingüísticas, expansiones estéticas*. Medellín: Centro de publicaciones Universidad Nacional de Colombia, 2008. Impreso.
- Montoya Juárez, Jesús. "Notas para un realismo del simulacro: ecfasis de la fotografía digital en la narrativa de César Aira." *Alma América*. Ed. Cevera Salinas, Vicente y María Adusar Fernández. Murcia: Universidad de Murcia, 2008. 83-100. Impreso.
- Montoya, Pablo. *Trazos*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2007. Impreso.
- Nana Tadou, Guy Merlin. "Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)." Doctorado en literatura española e hispanoamericana. Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica. Salamanca: Universidad De Salamanca, 2008. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XX, 2001. Impreso.
- Pineda, Victoria. "La invención de la ecfasis." 2000. Web. Feb. 2008. <www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf>
- Pineda-Botero, Álvaro. *El reto de la crítica. Teoría y canon literario*. Bogotá: Planeta colombiana editorial, 1995. Impreso.
- Posada, Gloria. "Encrucijadas." *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. Ed. Efrén Giraldo. Medellín: Comfama, 2007. 11-117. Impreso.
- Redondo Sánchez, Carlos. "La ecfasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón." *Extravío, revista digital de literatura comparada* 3 (2008): 87-103. Web. Sep. 2009. <<http://www.uv.es/extravio>>
- Ruiz Gómez, Darío. "Estética de la modernidad." *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. Ed. Efrén Giraldo. Medellín: Comfama, 2007. 75-86. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Trad. José Sánchez Lecuna. Barcelona: Editorial Paidós, 1984. Impreso.
- Valdivia Baselli, Alberto. "Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde 'Museo interior' de José Watanabe." *Agulha - Revista de Cultura*. 2009. Web. Ag. 2009. <<http://www.revista.agulha.nom.br/>>
- Villegas, Darío. "La palabra y el cuadro." *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. Ed. Efrén Giraldo. Medellín: Comfama, 2007. 29-48. Impreso.