

19

AÑO 10 N° 19, JULIO - DICIEMBRE 2015

Dep. Legal ppi 201502ZU4671
Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 1856-7134 / Depósito legal pp 200602ZU2376

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela



DIECINUEVE

Botero escrito. La écfrasis en la narrativa de Severo Sarduy^{1*}

Written Botero.

The Ekphrasis in the Narrative of Severo Sarduy

Recibido: 23-09-15
Aceptado: 19-10-15

Juan Molina Molina

Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón
Febres
Universidad de Los Andes, Venezuela
molmol_1@hotmail.com

Resumen

El presente ensayo analiza el texto de Severo Sarduy, "La casa de Raquel Vega", construido como una relectura de un cuadro de Fernando Botero que lleva el mismo nombre. La afluyente que fundamenta el diálogo entre el referente visual y el texto literario es la función ecfástica; la representación verbal de una representación plástica en su doble acepción: descriptiva e interpretativa, referencial y nominal. El texto de Sarduy se constituye como una écfrasis plena, cuadro escrito desde el cual interroga la noción de simulacro y el barroco latinoamericano.

Palabras clave: Severo Sarduy; Fernando Botero; écfrasis.

Abstract

This essay analyzes a text by Severo Sarduy, "The House of Raquel Vega", written as a reinterpretation of a painting by Fernando Botero that bears the same name. The base for the dialogue between the visual reference and the literary text is the ekphrastic process; the verbal representation of a visual representation in its dual meaning: descriptive and interpretative, referential and nominal. The text of Sarduy is constituted as a full-fledged ekphrasis, a written painting from which Sarduy questions the notion of simulation and the Latin American Baroque.

Key words: Severo Sarduy; Fernando Botero; ekphrasis.

1 * Este artículo ha sido posible gracias al apoyo del CDCHT-ULA. Proyecto: "Écfrasis y parodia en la escritura de Severo Sarduy. Código: H-1343-11-06-B.

“...la relación del lenguaje con la pintura es una
relación infinita”.
Michel Foucault. “Las Meninas”; en *Las palabras y
las cosas* (1966).

La interacción entre la palabra y la imagen es hoy por hoy uno de los temas centrales de la cultura, lo cual es confirmado por el enorme despliegue de los medios audiovisuales, pero también la prensa, carteles, cómic y la publicidad, pues todos los medios son en sí mixtos, heterogéneos, donde los componentes visuales y el lenguaje actúan conjuntamente en tareas –que bien pueden ser cuestionadas o no– de formar, informar, entretener; que instruyen o aturden. La televisión, el cine, el ordenador, las consolas de video juegos, son propios de una sociedad y un modelo de vida muy concreto, las nuevas tecnologías y la sociedad de masas.

No obstante, a pesar de ser una característica de la Edad Contemporánea, la recepción de esta reciprocidad entre la palabra y la imagen no siempre es bien acogida, principalmente por los saberes que se han encargado del estudio por separado de estas dos formas de expresión. Cada vez que se propone un tipo de acercamiento entre el lenguaje y la imagen, entre la literatura y la pintura, por ejemplo, se encuentra alguna resistencia por parte de las “instituciones verbales”; como la crítica literaria y de las “instituciones visuales”; como la crítica de las artes plásticas. Cada una de estas instituciones delimita sus dominios, separa, traza una frontera. Esta resistencia quizás se deba, por una parte, al deseo de ciertas modalidades artísticas de conservarse puras, como señala W.J.T. Mitchell en su *Teoría de la imagen* (2009), a un impulso purificador de los medios, pues “éste es uno de los gestos utópicos más importante del modernismo” (p.12), pero, sobre todo, al dominio de los saberes, a las divisiones ideológicas que las instituciones verbales y visuales segregan (Mitchell, 1996, p.49).

Ese impulso purificador de los medios es cuestionado desde las vanguardias históricas, las cuales, en su afán de acercar el arte a la vida, no sólo se propusieron violentar las fronteras entre el gesto y la palabra, sino también transgredir los límites que separan una modalidad artística de otra. Y en su búsqueda de la integración de las artes, pretendieron conquistar en la diversidad y en la mezcla “artificios ajenos”.

Ahora bien, en cuanto a la segregación de las instituciones y los saberes, la rivalidad entre la imagen y el lenguaje no es exclusivamente formal, por ejemplo, entre las modalidades temporales y espaciales que Lessing señalara en 1766, se encuentra implícito el predominio de la poesía en desvalorización de la pintura y, fundamentalmente, –como señala W.J.T. Mitchell en *Iconology* (1986)– el resguardo de los dominios: la defensa de la cultura literaria alemana de la época, frente a una estética francesa excesivamente visual. Así las “fronteras” –trazadas en el *Laocoonte* entre la poesía y la pintura– tendrían su equivalente “literal” en el mapa cultural de la Europa del siglo XVIII.

Pero se podría ir más lejos en la búsqueda de esta rivalidad. A Plutarco, a *De gloria Atheniensium*, III, 346 f-347 c, parágrafo en el que aparece la famosa sentencia de Simónides de Ceos: “la pintura es poesía muda, la poesía una pintura parlante”. En esta inocente formulación también se impone una relación de dominio, entre un “yo” que habla y un “otro” que es visto. Entre un “yo” que dice y un “otro” mudo. No en vano, Leonardo da Vinci en el *Tratado de pintura* –escrito hacia 1498, publicado en 1680– sintió la necesidad de defender la pintura y corregir el eventual paralelo de Simónides: “Si llamas a la pintura poesía muda entonces el pintor podría llamar a la poesía pintura ciega” (Markiewicz, 2000, p.55).

La distinción entre la imagen y el lenguaje parece darse desde siempre como un *paragone*, forma como Leonardo da Vinci entendía la rivalidad o competencia entre las artes y que, a través de la historia, tiene innumerables ecos; como disputa sin aparente conciliación entre el logos y el icono, formulada muchas veces como la oposición entre Moisés y Narciso; entre quien recibe la palabra divina y las Tablas de la Ley y quien embelesado sucumbe ante el reflejo de su propia imagen. Otras veces como querrela entre la iconoclasia y la iconodulia en el antiguo Imperio de Bizancio, o como conflicto dogmático entre la Reforma y la Contrarreforma, en los orígenes de la época moderna.

La oposición entre la representación verbal y visual, entre la literatura y la pintura está minada de estas viejas disputas. Minada por la supremacía de una de las artes en razón de las debilidades de la otra. Incluso, el papel privilegiadamente masculino del logos, de la palabra divina, de un lenguaje articulado en detrimento del afeminar de Narciso o de la sensibilidad bella y muda de la pintura, no sólo promueve la separación formal de expresiones artísticas distintas, sino que esconde segregaciones de diferencia biológica de género. También se podría señalar –como rasgo adverso– la sobreexposición de imágenes que predominan en la época actual, y que serían reflejo de las nuevas tecnologías, de la sociedad de masas y del espectáculo.

En otras palabras, la distinción entre el lenguaje y la imagen ha tenido siempre un semblante de disputa ideológica, pues –como señala W.J.T. Mitchell (1986)– “La historia de la cultura es, en parte, la historia de una prolongada lucha por la dominación entre signos pictóricos y signos lingüísticos, donde uno y otro reclama para sí determinados derechos de propiedad sobre una ‘naturaleza’ a la que solamente ellos tendrían acceso”(p.43).

La écfrasis

La frontera es diálogo entre diferencias: la écfrasis se constituye como una intersección entre lo verbal y lo visual; se funda en el carácter jánico, dual, ambivalente, hecha de imagen y palabra, temporal y espacial al mismo tiempo. La écfrasis, según Román de la Calle, en *El espejo de la Ekphrasis* (2005), es entendida en la tradición clásica

como mediación de la palabra literaria respecto a las imágenes plásticas, “convertidas así en su fundamental lenguaje-objeto, es decir, en punto de partida de sus pautadas referencias, a propósito de las cuales elabora su propio entramado metalingüístico” (p.13). De este modo, la écfrasis contiene la obra literaria, fundamentalmente, a través de los procesos miméticos y descriptivos.

No obstante, desde la reflexión crítica contemporánea, esta figura retórica es entendida como una ilusión referencial cuando, en la mediación entre lo verbal y lo visual, es la interpretación la que rige la descripción y no a la inversa. Se señala así las tensiones entre dos estrategias de intermediación, la descripción que evidencia o pone ante los ojos el objeto descrito; o la cualidad interpretativa que va más allá de los aspectos físicos de la obra pictórica. Para W.J.T. Mitchell la écfrasis se sitúa en una posición intermedia entre el espectador-escritor y el lector-espectador y entre dos formas en apariencia imposibles: “la conversión de la representación visual en una representación verbal” o “la conversión de la representación verbal al objeto visual en la percepción del lector” (2009, p.147).

En este proceso de “conversión”, el discurso descriptivo muchas veces será sustituido por un ejercicio hermenéutico. Para Michael Riffaterre, en “La ilusión de écfrasis”, el asunto radica en quién dicta la descripción, ¿el objeto o el espectador? Si es la pintura la que rige la descripción, el referente artístico cumple la función de objeto del texto; de lo contrario, se convierte en “pretexto”: “En lugar de copiar el cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor, o más bien del texto escrito sobre el texto visual”. No hay imitación en la función ecfrástica –afirma Riffaterre– “sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor” (2000, p.174).

Doble movilidad de la écfrasis: se expresa en la función referencial que implica la descripción de la pintura o en la percepción subjetiva que presupone la obra artística. Así, descripción e interpretación se bifurcan y también se complementan. Y, de este modo, al superar las diferencias entre los medios, se revela el intertexto visual que habita en el interior de la escritura y que constituye su identidad secreta.

Cuadro escrito

La écfrasis definida –por James Heffernan, en *Museum of words* (1993)– como “una representación verbal de una representación visual” (p.3), permite extender los límites de la noción de intertextualidad. Y esta intermediación al mismo tiempo exige interrogar los límites textuales de esta función que, si bien presupone la obra de arte, también evidencia la metamorfosis del referente. La mediación no hay que entenderla como una descripción pasiva sino selectiva: nombra rasgos esenciales, reorganiza o jerarquiza los elementos que componen la obra plástica.

En otras palabras, reinterpreta el intertexto visual de acuerdo a sus necesidades y, al constituirse como objeto textual –según Riffaterre– es más afín al texto que lo acoge que al propio referente artístico.

En este sentido –como señala W.J.T. Mitchell– “toda écfrasis es nominal, y busca crear una imagen específica que habrá de hallarse sólo en el texto como ‘residente ajeno” (2009, p.142). La écfrasis traza esta compleja relación que describe, interpreta y recrea el referente visual. Desde esta perspectiva de la écfrasis –referencial o nominal– se intentará leer un texto breve de Severo Sarduy que en sí mismo nos invita a descubrir esa intencionalidad secreta del autor, pues el diálogo interartístico está en pleno centro de su escritura, como reflexión, homenaje, relación paródica, collages, como el impulso básico de concebir la literatura en imágenes o de entender la pintura como materia convertida en escritura: Velázquez, Goya, Picasso, Kline, Morandi, Rothko, Lam, Fini, Botero, etc.



Figura 1

Fernando Botero. *La casa de Raquel Vega* (1975).
Óleo sobre tela, 195 x 246 cm. Colección Profesor Peter Ludwig, Aachen.

Sarduy, en el libro *El Cristo de la rue Jacob*, ofrece un texto denominado “La casa de Raquel Vega”, título homónimo de un cuadro de Fernando Botero (fig.1). La pintura forma parte de la serie “casa de citas”, tema recurrente en la producción del pintor. Escenarios festivos, hogareños y desenfadados que –tal era la costumbre de la época, hacia los años cuarenta en la provincia colombiana– llevan siempre el nombre de la dueña: *La casa de María Duque* (1970), *La casa de Ana Molina* (1972), *La casa de las mellizas Arias* (1973), *La casa de Raquel Vega* (1975). Este mundo familiar, encubridor y truculento de las pinturas será motivo de diferentes ficciones narrativas. A manera de ejemplo, cito *La Maison de Raquel Vega: fiction d’après le tableau de Fernando Botero* (1985) de Françoise Sagan, “Hombre de paja. Mirando un cuadro de Botero” (1986) de Salvador Garmendia y “La casa de Raquel Vega” (1987) de

Severo Sarduy. La primera es un *tableau vivant* del referente pictórico, la segunda una alusión genérica a las pinturas de la serie y la tercera una *écfrasis*. Cito *in extenso* el texto:

¡Qué desorden! Hace por lo menos una semana que nadie pasa la escoba y ni siquiera recoge las colillas. Y ni hablar de la corriente que se gasta: todos los bombillos encendidos en pleno día.

Y es que todo, en ese trajinado antro suburbano, o en ese tugurio rural, es dejadez, olvido, ausencia de ley.

Sólo la niña, que una perspectiva simbólica reduce al rango de enana asustadiza, aferrada a las fastuosas faldas, y el bull-dog ensillado en primer plano, indiferente a las exóticas manzanas, barruntan lo inmediato de un peligro: la trifulca que seguirá al descubrimiento del robo.

La fiesta, nuestra fiesta, es eso: fusión, el enlace de los allegados en un espacio ajeno a toda prohibición. La zafia sirvienta enlaza en su tosca manipulación al borrachín orondo, quien a su vez enlaza –Santa Ana, la Virgen y el Niño– la robusta Venus. Los brazos de los vástagos, en los retratos familiares de Botero, se confunden con las ramas del naranjo que sombrea el grupo, entre pesadas palomas.

Todo es cumbancha. Sopla una musiquita de guitarras coloniales, de maracas y cerveza helada. Mueven las huríes al compás sus pelos glostorados, pintarrajeados de caoba, dando caderazos a diestra y siniestra, abriendo los labios, jacarandosas, cerrando los párpados morados para decir: ‘sí’. Brillan los zapatos de charol verdosos o rosados junto a los aplastantes botines campesinos.

¿Todo es cumbancha? Miren los ojos del borrachín descorbatado. Fiesta mortuoria: nuestro barroco es funerario.

Una tristeza de antes del tiempo, de antes de la conquista y del lenguaje enturbian nuestra fiesta y nuestra borrachera, como si una muertecita confitada gritara fañosa detrás de los cantantes y los guitarreros: ¡alegría, alegría!

Los personajes están enlazados, como en un Laocoon, pero cada uno está preso en su soledad.

Nadie mira a nadie.

Sobra una mano con un vaso (1999, pp.74-75).

El texto de Sarduy es una *écfrasis* plena, que desde

su carácter nominal funciona independiente del cuadro. Sin embargo, el texto propicia la filiación con el referente pictórico, lo convierte en el soporte de la ficción narrativa. La *écfrasis* cumple así varias funciones: desde la descripción identifica el referente: las colillas de cigarro esparcidas por el suelo, las bombillas encendidas en pleno día, las manzanas, el perro bull-dog, la infanta, las mujeres, los clientes orondos, el borrachín de la corbata, los zapatitos de charol, los aplastantes botines campesinos y hasta el gesto sin sujeto: la mano levantada con un vaso. Por otra parte –como ha señalado Wendy Steiner, en *The colors of rhetoric* (1982)– el motivo pictórico que elige preferiblemente la *écfrasis* es el instante detenido, donde la obra plástica condensa la temporalidad narrativa de una acción.

Sarduy es fiel a este legado, elige ese momento significativo en la pintura de Botero, desde el cual –en la escena del burdel– el espectador pueda inferir el “antes” y el “después” de la acción representada: la francachela y la acción disimulada de la anciana que desliza la mano por el bolsillo del cliente para robarlo. Sarduy lee en este motivo la conjunción de los opuestos: la danza y la muerte. La fiesta y “la trifulca que seguirá al descubrimiento del robo”. Tragedia que, obviamente, no está representada en el cuadro.

También hay que advertir que la *écfrasis* parece estar más cerca del testimonio crítico, al destacar los elementos que son característicos de la pintura de Botero. Por ejemplo, la incongruencia que gobierna su producción no sólo está reflejada en la conjunción entre la fiesta y la tragedia, sino también en el burdel, en el escenario que se configura como la imagen “doble” del hogar. Además enfatiza otra dominante, la idea de la conexión: “Los brazos de los vástagos, en los retratos familiares de Botero, se confunden con las ramas del naranjo que sombrea al grupo, entre pesadas palomas”. Este párrafo no remite directamente al cuadro, pero sí alude a un tema dominante de la pintura de Botero: el retrato de grupo.

La conexión se encuentra no sólo en la distribución de los personajes en el espacio de la casa-burdel, en el encadenamiento de las figuras, sino también metafórica y humorísticamente en el cable que enhebra las bombillas y atraviesa las cabezas de los personajes: “Los personajes están enlazados, como en un Laocoon”. La referencia es directa al grupo escultórico que lleva éste nombre y también con cierto dejo irónico remite a Lessing. A la idea de que la naturaleza de la pintura y la literatura son irreconciliables y, por tanto, la interacción entre ambas artes carece de sentido. Sarduy niega este presupuesto, el texto mismo –de manera ejemplar– expresa lo contrario.

Desde la interpretación, Sarduy convierte la pintura en emblema de la cultura latinoamericana. Interroga algunos lugares comunes como la afirmación: nuestra cultura es sinónimo de fiesta. La fiesta, nuestra fiesta es –en el texto *ecfrástico*– expresión de soledad que, obviamente, trasciende la tristeza de los personajes representados en la pintura: “Una tristeza de antes del tiempo, de antes de la conquista y del lenguaje”. Es como si una “muertecita

confitada" –imagen de por sí delirante– gritara fangosa... ¡alegría, alegría!". De esta manera, convierte la plétora gozosa de la pintura Botero en expresión luctuosa, para finalmente afirmar, nuestras fiestas son mortuorias: "nuestro barroco es funerario".

A manera de conclusión, se podría decir que el texto de Severo Sarduy es una écfrasis plena, nominal y referencial, descriptiva e interpretativa. Pero la écfrasis cumple también la función de homenaje y simulacro. Es elogio de la pintura de Fernando Botero; pero también es proyección del escritor en el registro pictórico. Sarduy hace suyo el cuadro, lo arranca de su contexto habitual y –como diría Roberto González Echevarría, en *La ruta de Severo Sarduy* (1987)– habla "de forma oblicua, a través del eco, sobre sí mismo. Se disfraza de estos artistas, que tanto han significado para su obra, permitiéndose de esa manera mirarse en el espejo de su teoría" (p.218).

Desde el cuadro escrito, Sarduy confirma su tesis del "barroco funerario": la proliferación y el vacío. Así como conjuga el registro pictórico y el narrativo, también conjuga las búsquedas estéticas del pintor y el escrito: "completar", "recrear", "invertir" o "reflejar" un referente anterior, en una imitación que bien puede ser "impertinente" (1982, p.87). En el caso de Botero –en sus versiones sobre las obras maestras– el simulacro "hinchado"; en Sarduy –en su versión sobre la pintura de Botero– la escritura es simulacro: texto travestido.

Referencias

- De la Calle, Román (2005). *El espejo de la Ekphrasis. Más allá de la imagen más allá del texto*. Madrid: Fundación César Manrique.
- Heffernan, James A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- González Echevarría, Roberto. (1987). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Markiewicz, H. (2000). Ut pictura poesis: historia del topos y del problema En: A. Monegal, *Literatura y pintura*. (pp.51-86). Madrid: Arco/Libros.
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1996). Word and Image. En: R. S. Nelson and R. Shiff, *Critical Terms for Art History*. (pp.47-57). Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Riffaterre, Michael. (2000). La ilusión de écfrasis. En: A. Monegal, *Literatura y pintura*. (pp.161-183). Madrid: Arco Libros.
- Sarduy, Severo (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila.
- Sarduy, Severo (1999). El Cristo de la rue Jacob. En: G. Guerrero y F.Whal, *Obras Completas de Severo Sarduy*. (Tomo I, pp.74-75). París: UNESCO.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 10. N°19 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en diciembre de 2015, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve