LA ÉCFRASIS EN LA OBRA DE LUIS JAVIER MORENO[1]

RHYTHM AND RHYME: MUSIC AND POETRY

Natalia CARBAJOSA PALMERO

Universidad Politécnica de Cartagena
natalia.carbajosa@rec.upct.es

Resumen: El presente trabajo analiza la poesía ecfrástica de Luis Javier Moreno dentro del contexto teórico e histórico de la écfrasis, entendida ésta como instrumento semiótico y epistemológico de primer orden y, más concretamente, como elemento mediador entre el poema y la realidad. Desde esta perspectiva múltiple, la naturaleza de la relación verbal-visual que es objeto de la écfrasis adquiere connotaciones heredadas de la época de las vanguardias de principios del siglo XX, claramente relacionadas con la invasión visual de la postmodernidad, lo que se estudiará en relación a los poemas elegidos para el análisis.

[1] Este artículo forma parte de un proyecto de investigación de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León, ref. SA 012A10-1.

Abstract: The present article analyzes the ekphrastic poetry of Luis Javier Moreno within the theoretical and historical context of exphrasis as a primordial semiotic and epistemological source; furthermore, as a mediating element between the poem and reality. From this multiple perspective, the nature of the visual-verbal relationship, which is the concern of ekphrasis, shows connotations brought about by the avant-garde period of the early twentieth century, and clearly related with the current visual invasion of postmodernity. All this will be dealt with in relation to the poems chosen for analysis.

Palabras clave: Écfrasis. Relación verbal-visual. Semiótica. Epistemología. Elemento mediador.

Key Words: Ekphrasis. Visual-verbal relationship. Semiotics. Epistemology Mediating element.

1. ÉCFRASIS: CONCEPTO Y EVOLUCIÓN

Dentro de las múltiples interpretaciones del *Ut pictura poesis* horaciano, la écfrasis, esto es, la representación verbal de una representación visual (Heffernan, 1993: 3), ha sido un procedimiento habitual en poesía a lo largo de los siglos. Ya en los tiempos de los *technopaegnia*, esto es, objetos sobre los que los antiguos griegos esculpían unas palabras a modo de descripción o glosa, y que posteriormente se transformaron en mero texto que convocaba, a modo de conjuro, al objeto ausente, se pone de manifiesto en la creación humana la voluntad de traspasar los límites que las distintas formas de expresión artística imponen, entre las cuales la poesía se encuentra en una posición claramente destacada por su capacidad de convocar visualmente mediante la palabra:

> *La poesía y por ende cierto tipo de literatura presenta un grado de visualidad susceptible de ser asumido en sí misma. Es decir, […] hay cierta literatura que provoca una visualidad tal que no haría falta una imagen explícita, y si existiera ésta tan solo subrayaría el texto, lo ilustraría* (Del Real Amado, 2008: 118).

Desde el primer ejemplo de poesía ecfrástica reconocido en Occidente, como es la descripción, por parte de Homero, del escudo de Aquiles en *La Odisea* —descripción que, por cierto, no está fundada en un referente visual concreto—, pasando por géneros típicamente ecfrásticos como los emblemas

latinos y su popularidad en el Siglo de Oro español o las vanguardias pictórico-literarias del siglo XX, la literatura española e hispanoamericana, al igual que el resto de la literatura occidental, no ha sido ajena a los vaivenes de este género poético de ricas connotaciones. Las cuales se manifiestan, al menos, en dos sentidos: el epistemológico (por cuanto la écfrasis revela el modo como un sujeto que ve se relaciona, a través de las palabras, con aquello que es visto) y el semiótico (por cuanto, además, la écfrasis explora la referencialidad del signo verbal cuando éste no se aplica a un referente real sino a otro signo anterior, en este caso el visual).

En efecto, la propia etimología del término griego *écfrasis* o *ékphrasis*, ya que las dos grafías se utilizan en castellano, delata su clara vinculación con el modo de percepción y de conocimiento, con la *episteme*: implica la acción de «desobstruir», «abrir», «hacer comunicable» o «facilitar el acceso y el acercamiento a algo» (De la Calle, 2005: 62). No se trata, pues, de la simple descripción con palabras de un objeto visual, tanto si se trata de una pintura o escultura existentes —que es el supuesto más común— como de un objeto imaginario. Si nos atenemos, pues, a la etimología del término, advertimos que el comentario o glosa con que un poema evoca un cuadro o una imagen determinada va más allá en su intención, siendo la suya una tarea «de mensajería y de preparación, […] casi podríamos decir que de avanzadilla o de relevo […] respecto a la experiencia estética directa» (De la Calle, 2005: 65). Desde tal punto de vista, el poema ecfrástico no sustituye momentáneamente al cuadro que quizá el lector sólo *conozca* de este modo indirecto, sino que proporciona matices sobre el mismo acto de mirar y de percibir la realidad a través de dicho cuadro que posiblemente no estaban presentes en la obra de partida.

En cuanto a la semiótica de la práctica ecfrástica, se puede afirmar que la écfrasis opera por referencialidad indirecta. A ello se ha referido Rifaterre mediante el análisis de la «ilusión referencial» que supone este desplazamiento del objeto referido por medio de un significante —la palabra— a otro que, a su vez, también es significante de otra realidad (2000: 161), y cuya ejecución se convertiría en una tarea inalcanzable si se intentase llevar a cabo al pie de la letra, esto es, si el poema pretendiera verdaderamente convertirse en «la duplicación verbal de otra realidad artística» (Martínez Fernández, 2008: 238). Así pues, en lugar de reproducir el cuadro ausente, el poema ecfrástico parte de él para realizar un ejercicio profundamente subjetivo —puesto que es el sujeto que mira, y no el cuadro, quien se expresa—, una verdadera «interpretación «poética» —no crítica— de una interpretación» (Martínez Fernández, 2008: 235). En otras palabras, la descripción o co-

mentario poético de una obra de arte es sustituida por un «discurso hermenéutico» que descansa, precisamente, en la ausencia del objeto visual (Rifaterre, 2000: 163).

La poesía ecfrástica se convierte de este modo en una valiosa herramienta para acceder a la realidad de un modo indirecto y altamente intelectualizado, precisamente por la distancia de partida con que se acerca al objeto referido (Al-Joulan, 2010: 42). No sólo eso: permite, además, evaluar la naturaleza de la relación entre palabra e imagen en un momento determinado de la historia de la literatura y el arte. Ciertas épocas, en efecto, parecen más propicias al comentario ecfrástico que otras. Así nos encontramos, por ejemplo, con la importancia que adquiere en el Siglo de Oro español[2] el poema de introspección psicológica basado en el retrato, que, «dejando de ser representación meramente física, se interna en las características de la personalidad humana» (García Martínez, 2011: 58). Siglos después, advertimos la libertad expresiva que otorgan las vanguardias visuales de principios del siglo XX —principalmente la pintura cubista, la fotografía y el cine— a la poesía española, sobre todo el ultraísmo de Guillermo de Torre, el surrealismo de los últimos Alberti y Lorca y el creacionismo de Vicente Huidobro. Por último, los experimentos que se suceden a partir de la década de 1960 (poesía concreta, letrismo, *collage*, poemas-objeto, entre otros), dejan traslucir, no menos que la poesía ecfrástica del Renacimiento y las vanguardias, períodos de intensa actividad semiótica —y, por ende, lúdica—, donde las fronteras entre lo verbal y lo visual vuelven a fundirse como en los tiempos iniciales de los *technopaegnia.*

De entre estos tres períodos destacados, las vanguardias de entreguerras han sido reconocidas por estudiosos de las relaciones entre palabra e imagen como el momento acaso más fructífero de dichas relaciones de cuantos se conocen, o por lo menos el más experimental (Mitchell, 1986: 114; Steiner, 1982: 193)[3]. Lo que lo distingue de los anteriores y abre el camino a los posteriores, sin duda, es que el artista en general y, concretamente, el pintor, ya no aspira a representar la realidad, sino que crea un ámbito propio, particular y subjetivo, de realidad. Otro tanto sucede con los poetas, que aspiran a

[2] Para un estudio exhaustivo de la écfrasis en el Siglo de Oro, véase la obra de Emilie L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (1979).

[3] Desafortunadamente, los experimentos poéticos de los años 60, 70 y 80 en España, por una mezcla de razones políticas, sociales y culturales que no vienen al caso ahora, no han llegado a conocer el auge y la difusión de las vanguardias de entreguerras, quedando con frecuencia relegados a círculos literarios reducidos, a pesar de su importancia en la obra de autores como el grupo *Noigrades*, Joan Brossa, José Miguel Ullán y otros muchos.

convertir sus poemas en objetos verbales hechos tan solo de palabras (Patea, 2011: 276).

En esta verdadera revolución verbal-visual tiene mucho que ver, sin duda, el ejemplo del poeta simbolista Mallarmé, quien ya en 1897, con la publicación de su obra *Un coup de dés*, sienta «las bases de un proyecto de escritura que, desarrollado por las vanguardias, reclama la autonomía estética del significante» (Muriel Durán, 2000: 2), situando así la poesía en un plano de experimentación y creación de mundos propios paralelo al que se daría en el ámbito pictórico. En lo que atañe a la poesía como ejemplo de écfrasis, el advenimiento de las vanguardias obliga por tanto a los poetas a reconsiderar sus fundamentos epistemológicos, ya que si el arte pictórico pierde en este momento su capacidad de describir fielmente la realidad, acercándose, en su defensa de la subjetividad, a cualidades más puramente poéticas, la poesía no podrá seguir apoyándose en él como referente de otro referente del modo en que venía haciéndolo: «Cuando un arte […] da un salto evolutivo, las demás artes corresponden creando sus propias mutaciones. Este proceso de retroalimentación entre las artes desemboca en la creación de nuevos planos ekfrásticos» (García Martínez, 2011: 28). No se trata de que el poeta ya no pueda glosar pinturas figurativas, sino de que la relación que éste establece con una imagen cualquiera ha roto todo vínculo con la mímesis que precedía dicha relación en el pasado. Cierto es, como se ha apuntado anteriormente, que la poesía de retratos en el Siglo de Oro ya iba más allá de una función meramente descriptiva, pero el salto cualitativo que se produce en este momento es infinitamente superior.

La postmodernidad continúa con la ruptura emprendida en las vanguardias y transforma al poema ecfrástico en un objeto autosuficiente, desprendido del todo de su cualidad de ornamento del cuadro al que alude (Heffernan, 1993: 139). Es el período en el que el poeta se convierte, ante todo, en un cronista de museos que, en lugar de conformarse con los títulos y las explicaciones que acompañan a los cuadros, aporta su versión, a menudo antiecfrástica, de lo que allí percibe. Ejemplos muy cercanos de esta práctica en el ámbito anglosajón serían el poema «Musée des Beaux Arts», de W. H. Auden (1938) y la colección *Pictures from Brueghel*, de William Carlos Williams (1960), con el que ganó el prestigioso premio Pulitzer[4]. Ambos con-

[4] Curiosamente, tanto el poema de Auden, basado en «La caída de Ícaro», como el libro de Williams y un poema de Luis Javier Moreno titulado «Brueghel: Cazadores en la nieve» (2010: 142-143), muestran el alto interés que el mayor de los Brueghel suscita entre los cultivadores de la poesía ecfrástica, asunto éste que podría ser motivo por sí mismo de otro estudio.

ciben la écfrasis desde lo que el crítico W. J. T. Mitchell ha denominado «miedo ecfrástico», que tiene que ver con la resistencia, por parte del poeta, a que esa barrera nunca del todo superada entre lo verbal y lo visual se rompa y confirme la aguda confusión epistemológica en un período como el postmoderno, donde el bombardeo de imágenes y glosas sobre dichas imágenes (piénsese, en el caso de la pintura, en la multitud de reproducciones y mensajes de cuadros célebres, en papel o en pantalla, que banalizan o distorsionan su apreciación) acaba influyendo sobre el discernimiento crítico del lector o espectador (Mitchell, 1994: 5). La poesía ecfrástica en España, como es obvio, no ha sido inmune a esta influencia, y así nos encontramos con que autores como Jenaro Talens, José Ángel Valente o Pere Gimferrer exploran, al igual que Auden o Williams, esa tensión o resistencia ante la ruptura que es propia de la mirada postmoderna sobre la literatura y el arte. O con otros como Antonio Colinas, que ha hecho de su constante colaboración con artistas plásticos y de su poesía ecfrástica —entre la que destacan sus *Catorce retratos de mujer* (2011)— una manera peculiar de entender la poesía y el arte.

2. PINTURA Y ESCRITURA

Luis Javier Moreno (Segovia, 1946), poeta y traductor de reconocida y premiada trayectoria, visitante asiduo de museos y profundo conocedor del arte, ha reflejado de un modo muy particular, en sus numerosos escritos ecfrásticos, la tensión ante la deriva postmoderna de la écfrasis, a la que el poeta contemporáneo hace frente, en palabras de Margaret Persin, intentando empujar el límite que toda definición convencional de las artes le impone (1997: 18). En este sentido, los diarios de Moreno, que son, en cuestiones de arte, los de un verdadero *connoiseur*, resultan profundamente elocuentes. En uno de sus pasajes, el autor expone su visión sobre el alcance que debe tener la relación verbal-visual. Pero lo hace, en primer lugar, en referencia a los pintores que acompañan sus propias creaciones con prolijos textos en muchas de las exposiciones actuales, no respecto a los poetas que se ocupan de obras pictóricas:

> *Un cuadro que necesite ser explicado no es un cuadro, será otra cosa, pero no una pintura. Cada código del arte (para evitar innecesarias confusiones) debe mantenerse en sus propios límites y observar con rigor los presupuestos desde los que está hecho. A un pintor lo único que se le debe pedir es que pinte bien, no que haga discursos ocurrentes. Pese a todo, la abundancia de ta-*

> *les escritos ha construido un género propio: lo que los alemanes, tan precisos siempre, llaman Kunstliteratur* (Moreno, 2005a: 235).

Las palabras de Moreno parecen no dejar lugar a la duda: la literatura debe ir por un lado, y el arte, por otro. Lo verbal nunca debe convertirse en explicación de lo visual. Ecuación tan simple, no obstante, queda en entredicho en otro pasaje en el que el autor se refiere, precisamente, al período que dio al traste definitivamente con cualquier certidumbre semiótica en torno al *ut pictura poesis*, esto es, el de las vanguardias:

> *En la reconstrucción a tamaño natural del Espacio Dadá […] tal como se montó en 1920, […] hay una reproducción de la que, aún perdida, sigue siendo la pintura más importante de Grosz:* Alemania, un cuento de hadas. *El título (tomado de Heine) es bastante explícito. Unido al cuadro, no hay pregunta que deje sin respuesta* (Moreno, 2005a: 227-228).

Llevando este asunto al origen, se puede afirmar que el primer comentario ecfrástico de un cuadro es, por definición, el título que el autor elige para él o, más propiamente, la relación que el título establece con la obra que nombra, que puede ser meramente descriptiva o ir mucho más allá en sus alusiones. Si, además, como ocurre en la pintura de Grosz a la que Luis Javier Moreno se refiere, el título está tomado de una obra literaria, la resonancia verbal se multiplica exponencialmente, uniendo para siempre un texto concreto a la imagen correspondiente: «no hay pregunta que deje sin respuesta».

Es posible que en el primer párrafo mencionado de los diarios de Moreno, en el que éste hacía alusión a la *Kunstliteratur*, el autor criticase con cierta exasperación el comentario excesivo con que algunos artistas contemporáneos adornan su obra, como si temieran que la obra en sí, al estar desprovista de referentes universales y fácilmente reconocibles, fracasara en su intento de comunicar algo a un espectador. El peligro es evidente y alude veladamente a una cierta estasis ecfrástica, reflejo a su vez de una posible estasis artística: esto es, que en el fondo no haya nada que significar ni que comunicar, que el arte actual haya llegado a un callejón sin salida. Pero el comentario sobre la exposición Dadá confirma que la relación verbal-visual es cualquier cosa menos una yuxtaposición sencilla de terrenos perfectamente acotados y, a diferencia de lo expuesto en la primera cita, parece invitar al comentario verbal sobre la imagen o, cuando menos, al enriquecimiento que surge de intercambio entre ambos códigos.

En el mismo libro, Moreno reflexiona en varios pasajes sobre su propia poesía ecfrástica. En uno de los más significativos, recuerda, a su paso por la galería de los Uffizi en Florencia, el retrato de Lutero, realizado por el pintor Lucas Cranach en 1529, que allí se expone. Moreno escribe unos versos a propósito de dicho retrato y, en el mismo momento en que nos lo está contando, los repasa allí mismo, frente a la imagen de Lutero. En ellos, el pintor recuerda, en un tono elegíaco, aquello que Lutero le contara mientras posaba para él: «… En su último retrato / fue Cranach recordando el relato sincero / que Lutero le hiciera de su vida…» Repasa entonces Lutero ante su amigo y retratista las acciones que conformaban su causa, las intenciones que le animaban. Intercaladas entre el poema, aparecen las siguientes consideraciones:

> *Cuando es posible, me gusta enfrentar los versos que me ha suscitado algún motivo concreto con el asunto en sí. Con mis poemas sobre cuadros y pinturas (al menos con la mayoría) he podido hacerlo y el resultado ha sido siempre favorable al texto […] El personaje de Lutero me ha producido siempre una fascinación inconcreta; me atrae su vitalidad, la seguridad que tan bien transmiten los retratos de Cranach, su constancia tenaz…* (Moreno, 2005a: 188-89).

El acto de contemplar un cuadro, escribir un poema y después volver al museo para «enfrentar» el poema al cuadro, añade al ejercicio ecfrástico un matiz dialógico («Del poema me anima», continúa Moreno su digresión ecfrástica, «la utilización del monólogo en boca del protagonista») que parece revisar, por una parte, el estado de lucha entre la preeminencia de lo verbal sobre visual y viceversa a lo largo de los siglos, encarnada en autores como Lessing en el siglo XVIII o Gombrich y Arnheim en el XX[5]. Moreno arguye claramente que, de este diálogo entre ambos códigos, en su caso, «el resultado ha sido siempre favorable al texto». Es decir, que la poesía no sólo no enmudece ante la imagen o aporta un comentario superfluo, sino que sale victoriosa de este combate comunicativo.

Al mismo tiempo, el hecho de escribir un poema sobre un retrato del Renacimiento, género éste que, como sabemos, cobra unos matices psicológicos no conocidos hasta entonces, no parece arbitraria: encontramos una opción muy similar en el poema largo del poeta laureado norteamericano John Ash-

[5] Lessing, en su *Laocoön: un ensayo sobre los límites de la poesía* (1766), aboga por una separación nítida entre las artes que resulta favorable a la pintura. E.H. Gombrich (1981) y Rudolf Arnheim (1969), como expertos en iconología, indagan en la invasión de lo visual en las sociedades occidentales y retoman los límites de la ecuación pintura-literatura.

bery «Self-Portrait in a Convex Mirror» (1975), basado en el cuadro del mismo título de Francesco Parmigianino (1524). No es casual que, además de poeta, Ashbery haya sido probablemente el crítico de arte más prolífico de la segunda mitad del siglo XX, habiendo publicado reseñas ininterrumpidamente entre 1975 y 1989 (Ashbery, 1989). Donde Ashbery invoca al propio Parmigiano («Así pues te suplico, retira esa mano, / no la ofrezcas más como coraza o saludo, / la coraza de un saludo, Francesco»[6]), sin embargo, Moreno dota a Lutero de voz y le hace hablar a su retratista y amigo, Lucas Cranach, que es quien nos transmite el monólogo del personaje: «Lo mismo si comía o si bebía cerveza, / yo enseñé, con las mías, la palabra de Dios…» Pero en ambos casos se advierte una voluntad de romper el mutismo verbal del cuadro mediante la superación del límite temporal: el poeta se acerca al momento de ejecución del cuadro, y esto suscita interpretaciones sobre la identidad del personaje pintado y el período histórico en el que se inserta, que son inherentes a la propia identidad del poeta contemporáneo en su condición de *museum-goer*.

Ahora bien, si las reflexiones de Luis Javier Moreno sobre la relación verbal-visual, con sus contradicciones y su voluntad de «enfrentar» ambos códigos, lo sitúan en consonancia con la práctica ecfrástica en la postmodernidad, su poesía revela con mucha más concreción las cualidades que hacen de él un autor singular. En Moreno, la écfrasis se convierte en una exploración en proceso, nunca acabada, por la que el poeta se enfrenta, de hecho, a la realidad.

3. POESÍA COMO MEDIACIÓN: VELÁZQUEZ Y JUAN GRIS

Son constantes, en la poesía de Luis Javier Moreno[7], los títulos, series y alusiones a pinturas, museos y monumentos, los cuales constituyen la mayor parte de su obra ecfrástica. La actitud del poeta ante la imagen pictórica hace

[6] *Therefore I beseech you, withdraw that hand, / Offer it no longer as a shield or greeting, / The shield of a greeting, Francesco* (525-27). La traducción es mía. Ashbery se refiere a la distorsión que presenta la figura retratada en un espejo convexo, juego visual muy popular en la época. Es decir, que el poeta está ofreciendo en sus versos, por interpelación directa al artista/personaje, una interpretación del juego visual que el cuadro muestra.

[7] Los poemas citados a partir de ahora aparecen en *Poemas escogidos: Antología 1965-2005* (2005b), donde se recogen textos de todos sus libros hasta la fecha –entre los que destacan: *Diez elegías* (1984), *El final de la contemplación* (1992), *Rápida plata* (1992), *Cuaderno de campo* (1996), *Paisajes en el Prado* (1997), *Elegías* (2002) y *Rota* (2003), así como poemas inéditos y traducciones de Horacio y Robert Lowell, entre otros–.

al lector atento, desde un principio, muy consciente del juego semiótico que se está produciendo en la página. El crítico Michael Mudrovic afirma, por ejemplo, que la voz poética se ubica en estos casos «en el umbral, en el espacio liminar» (2005: 26). No solo eso: «el poeta nos hace conscientes de nuestra propia ubicación en un espacio liminar… Nos sitúa en un tipo de *mise-en-abîme*» (2005: 27).

Las razones por las que Moreno nos propone un juego semiótico de tales proporciones, sin embargo, van más allá del mero experimento estético, y entroncan directamente con el modo de percibir la realidad que se nos brinda en los poemas ecfrásticos. Hay en tales poemas, según Miguel Casado, un «rotundo principio de *realidad*» (2005: 12), como si la pintura, entendida como referente antes que como significante de otro referente, aportara seguridad y certidumbre sobre las cosas del mundo. Dicho principio contrasta con otra clase de poemas en los que, sin el filtro de un cuadro y un marco descriptivo concreto, Moreno aborda directamente la realidad y los asuntos humanos, que entonces se adivinan extrañamente brumosos y amenazados por el engaño. Desde este punto de vista, la écfrasis se convierte en un «mecanismo *mediador*»:

> *Aparecen entonces poemas que se refieren a la pintura como representación ya dada de una realidad […] las cosas o el sujeto están ya en vías de codificación o se suavizan en diversos grados de analogía […] A todo ello se debe que, aun si el género descriptivo predomina, la descripción se produzca con una constitutiva distancia, socavada en su deseo originario de realidad, convertida en contexto de algo ausente* (Casado, 2005: 12-13).

El procedimiento, como es lógico, tiene consecuencias en la manera de entender la relación verbal-visual. Si, como afirma Rifaterre, en ocasiones la écfrasis «acaba mostrando únicamente lo que precede o lo que sigue al instante elegido para representar una historia, o elementos que están al margen del lugar y de los objetos representados» (2000: 163-64), esto es, toma la imagen a la que alude casi como un marco o un pretexto para sumergirse en los márgenes de la misma, el procedimiento en la poesía de Luis Javier Moreno entronca con esa cualidad mediadora que se ha señalado:

> *La mediación no acerca, más bien distrae, crea espacios suplementarios, trae nuevas preguntas que sustituyen a las respuestas. El carácter del texto de Luis Javier Moreno expresa agudamente este movimiento* (Casado, 2005: 13).

Dicha cualidad mediadora de la écfrasis en los poemas sobre cuadros de Luis Javier Moreno es igualmente válida en pinturas figurativas o en las que proceden de las vanguardias, aunque la naturaleza de cada una exige un modo diferente de abordar la escritura y lectura del poema. Un ejemplo apropiado como punto de partida para el análisis es «Velázquez. Jardín de Villa Médicis, la gruta» (sobre el cuadro homónimo del pintor, de 1630), incluido en el libro *El final de la contemplación* (1992). Llama la atención, en primer lugar, el título, que ha tomado la referencia literal de la etiqueta que acompaña al cuadro en el Museo del Prado. El contexto, por tanto, está definido incluso antes de que comencemos a leer el poema:

> *Están las cosas como están las cosas:*
> *la espalda es una espalda sobre el aire,*
> *tanto en la dimensión de su volumen*
> *como en la precisión de su contorno*
> *que acentúa el asunto teatral de los gestos*
> *en las hembras distinguidas que llegaban de Italia.*
> *Italia era un recuerdo de promesas*
> *y es el jardín de enfrente*
> *de la ventana de su habitación.*
> *Ahora, por fin, al cabo de los años,*
> *Italia es una casa distinguida*
> *en la parte más alta de Roma, donde habita* (Moreno, 2005b: 82).

El primer verso presenta una tautología, reforzada por la repetición diafórica —esto es, repetición de una misma palabra en un contexto monológico, donde la segunda aparición viene enfáticamente cargada—, tanto en ese verso como en el siguiente, de los sustantivos «cosas» y «espalda». El tono inicial, por tanto, es reiteradamente asertivo, respondiendo a ese «rotundo principio de realidad» que definía el poeta y crítico Miguel Casado: la realidad *es*, y no hay nada que añadir. Corroboran esta impresión inicial los dos siguientes versos, con referencias claras a la técnica del cuadro («dimensión», «volumen», «contorno»), que delimita el *locus* del poema. Las alusiones a la pintura en sí se caracterizan por transmitirse en un presente que podríamos calificar de constante o inamovible («y *es* el jardín de enfrente»), y que se intercala, sin transición, con el pasado cronológico en el que se sitúa

la figura histórica del pintor («Italia *era* un recuerdo de promesas»). A pesar de las reticencias manifestadas por Luis Javier Moreno hacia los artistas que reflexionan sobre su obra, viene aquí a colación una cita del pintor Ramón Gaya, gran escritor de *Kunstliteratur*, igualmente a propósito de Velázquez, y que pertenece a su ensayo de 1959 «El sentimiento de la pintura»:

> *El arte no se mueve, no puede moverse porque no es una cosa, sino un sitio. El arte no progresa porque el progreso es tiempo, y el arte es la negación del tiempo, no quiere de él ni la eternidad. El gran arte palpita, o mejor, el gran arte está siempre —no nos atrevemos a decir que existe— fuera del tiempo…* (2010: 58).

Ese presente eterno de la pintura del que Gaya nos habla, aparece nítidamente marcado, en el poema, por el uso del presente de indicativo y el adverbio «ahora», más patente aún por contraste con el uso, sin transición alguna, del pretérito imperfecto. Se combina así un momento histórico pasado (la estancia de Velázquez en Villa Médicis) con el presente eterno en que vive ya no la obra, sino la intención del pintor de pintarla: en el momento anterior a la pintura en sí del que hablaba Rifaterre. Habremos de esperar, no obstante, al verso diecinueve, en la segunda estrofa, para que el sujeto que mira, el propio Velázquez —esto es, Velázquez como mediador del poeta que contempla el cuadro—, aparezca explícitamente nombrado:

> *…cierra el pintor los ojos un momento*
> *y se ve recorrer una calle hacia el río*
> *cuando ha empezado ya a caer la lluvia.*
> *La tormenta no es larga, ha salido al jardín*
> *y observa a los criados descolgar la cortina*
> *que*
> *sobre la balaustrada dejó el viento...* (Moreno, 2005b: 82).

Tanto en esta segunda estrofa como en la tercera y última, sólo existe ya el presente o el pasado inmediato a ese presente («sobre la balaustrada *dejó* el viento»), y la imagen que el lector recibe aparece, en efecto, tamizada por la mirada del pintor; mirada que, por otra parte, Velázquez vuelve hacia sí mismo («cierra el pintor los ojos un momento»), y ofrece lo que el ojo de la mente muestra antes que lo que físicamente ve. Curiosamente, «el pintor», cuyo nombre aparece en la primera palabra del título, dentro del poema ocupa el centro exacto, equidistante entre el número total de versos reparti-

dos casi matemáticamente entre las tres estrofas. Como si constituyeran el punto de fuga del poema, sus ojos son los que indican al espectador lo que debe mirar, en un juego de representaciones —¿quién mira y qué o quién es mirado?— similar al que, explícitamente, Velázquez llevó a cabo en «Las Meninas». Lo que para Moreno es mediación —preguntas antes que respuestas acerca de la capacidad de detener el tiempo en una imagen, certeza sobre lo representado—, para Foucault, estudioso precisamente de las relaciones entre la pintura y el ojo que mira y es mirado en «Las Meninas», es esa «región intermedia» que no aparece codificada ni por la literatura ni por la pintura, que escapa a unos usos culturales determinados y que resulta, por tanto, liberadora (1970: xxi).

El poema termina como empezó, con la tautología inicial presidiendo la tercera y última estrofa: «Están las cosas como están las cosas». Dentro de ese tiempo detenido también hay fases, y el pintor pasa de la actitud contemplativa de la estrofa anterior a la acción:

> *… vuelve a la habitación que da al paseo*
> *que termina en la gruta y desde la ventana,*
> *sobre un lienzo pequeño comienza a perfilar*
> *el lugar del jardín donde ha olido la lluvia*
> *en el momento de su luz más tierna,*
> *antes de que las sombras se hagan graves*
> *y no desequilibren con su peso*
> *la claridad difusa que permiten las nubes* (Moreno, 2005b: 82-83).

La linealidad del discurso lingüístico, por oposición al estatismo visual, permite identificar los matices del tiempo que transcurre dentro del tiempo eterno de la pintura: el pintor «vuelve» y «comienza a perfilar… antes de que...». La écfrasis, en este caso concreto, es una écfrasis temporal antes que espacial, siendo la temporalidad un elemento inherente al discurso lingüístico, como la espacialidad lo es al ámbito visual. Admitido esto como cierto en los manuales de semiótica e iconología, no hay razón para que ambos elementos no confluyan, siendo así que la pintura puede incluir indicios de acciones recién ejecutadas o a punto de producirse, como la escritura puede acercarse a la condición espacial desde su propia disposición tipográfica (Mitchell 1980: 271-299). En el poema que nos ocupa, la descripción de objetos concretos (ventana, jardín, lluvia, nubes) es en realidad la descripción

de lo que va a producirse fuera del poema mismo: la ejecución del cuadro. El poema subraya mediante la elección de tiempos verbales esta anticipación, pero también a través de otros recursos que quedan fuera tanto de la página como del cuadro, tales como el sentido del olfato (el olor a lluvia). El olor, lo mismo que la fugacidad de las nubes que han de ser pintadas antes de que se deshagan en la oscuridad, rebasan los límites de la écfrasis pura —esto es, el lenguaje frente a la imagen— para pasar a la frontera del lector —la realidad—, el único que puede reproducir con la imaginación el complejo proceso de ida y vuelta que está teniendo lugar en la página.

Si con «Velázquez. Jardín de Villa Médicis, la gruta», Moreno presenta una manera concreta de entender la écfrasis, en el poema titulado «Juan Gris», incluido en el mismo libro (*El final de la contemplación*, 1992), el procedimiento se afianza y muestra nuevas derivaciones. En esta ocasión, el título solamente hace referencia al pintor, y no a una obra concreta. De nuevo percibimos, al empezar a leer, una o varias imágenes indeterminadas en las que advertimos la mediación del pintor, aunque éste no aparece como sujeto activo, sino todo lo contrario, como un agente pasivo al que le llegan los objetos, las formas y los colores, en singular *collage* sinestésico:

> *La mañana es la forma de una taza humeante*
> *de café muy cargado, que es lo que desayuna*
> *la luz mientras espera que Juan Gris la reciba.*
> *Ella, azul toda, espera por la música,*
> *la cadencia aritmética de cámara,*
> *que Juan Gris le ha pintado para cuerda…*
> *La melodía a dúo cruza un puente en el barco*
> *de la naturaleza pasajera*
> *del amor y la vida y el recuerdo del agua* (Moreno, 2005b: 105).

A diferencia del poema anterior, aquí el pintor aparece pronto, aunque no tiene control alguno, en apariencia, sobre las cosas que van a parar a sus lienzos. Los predicativos ilógicos (la luz que desayuna, esperar por la música, pintar para cuerda) y las asociaciones inesperadas (la cadencia aritmética, el amor y la vida y el recuerdo del agua), no lo son dentro del tono general de la estrofa, si no asertivo como en el «están las cosas como están las cosas», sí muy *taken-for-granted*, de absoluta naturalidad. Juan Gris no parece, por tanto, mirada categórica que organiza y establece una secuencia temporal, sino

un elemento más —así lo acentúa la repetición, como casual, de su nombre y apellido— de una alegre confusión en el mismo momento de hacerse a sí misma, de materializarse. El poeta, podemos deducir de esta manera de presentar la écfrasis, reproduce así en los versos la manera —poética— de mirar que es propia de las vanguardias, donde los objetos cobran vida por sí mismos, más allá del proceso racional por el que la mente interviene y ordena aquello que ve. El poema, por tanto, constituye una descodificación de la realidad al uso, lo mismo que las obras pictóricas en las que se inspira. La segunda y última estrofa acentúa esta primera impresión:

Hace tiempo que llueve por la fruta que él pinta,
las cerezas le aman y las uvas ajustan
el racimo a la forma de sus fruteros planos.
Los extremos del mundo
concurren en la línea de su abierta ventana:
se han convertido en aire las cortinas
para el triángulo ocre del velero
que aproxima la seda azul de la bahía
al borde de su mesa fragante de manzanas…
El corazón del horizonte crece
en la mirada, GRIS, que le da forma (Moreno, 2005b: 105).

La segunda estrofa continúa en la misma dirección que la primera. El pintor, ahora aludido solo en el primer verso por referencia anafórica, sigue siendo sujeto pasivo, si bien las cosas se pliegan más explícitamente a él en su personificación (las cerezas le aman, las uvas se ajustan a la forma adecuada, los extremos concurren…). El lenguaje reproduce la dislocación espacial y de categorías semánticas que protagonizan los objetos («su abierta ventana»), y la enumeración de elementos va creando un efecto acumulativo que el poeta detiene en los puntos suspensivos con que concluye, igual que en el poema anterior y con idéntica intención, una alusión olfativa («fragante de manzanas…»). Los dos versos finales, como si de la conclusión de un soneto inglés se tratara, retoman la serenidad: siguen las asociaciones inesperadas («el corazón del horizonte crece») y se juega con el apellido del pintor. Pero es el momento en que, ineludiblemente, la figura de Juan Gris cobra importancia —subrayada en las mayúsculas de su apellido— como orquestador de esa partitura desordenada de imágenes que le ha precedido.

Si, en el poema de Velázquez, la expresión de la temporalidad actuaba como eje vertebrador de la écfrasis que en él se produce, en el de Juan Gris son las opciones semánticas y sintácticas las que hacen de él, en principio, un poema ecfrástico. Y del mismo modo que el poema sobre el retrato de Lutero presentaba afinidades con el autorretrato de Parmigianino de John Ashbery, el poema sobre la pintura de Juan Gris se asemeja a la serie de poemas que William Carlos Williams compuso sobre pinturas de Brueghel. De dicha serie se ha comentado que «La concepción de Williams del símil del *ut pictura poesis* iba más allá de lo metafórico […] hacia la creación de equivalencias estructurales de las pinturas en sus poemas»[8] (Steiner, 1982: 73). La equivalencia estructural, en el poema de Luis Javier Moreno, es fácilmente reconocible, como se ha dicho, en los planos sintáctico y semántico. Pero también lo es, a través de ellos, en el plano de la prosodia y las figuras de dicción: en el ritmo que marcan los acentos, por ejemplo en el uso de esdrújulas («la cadencia aritmética de cámara») o en la proximidad de dos hiatos («la melodía a dúo»); en las sinalefas («triángulo ocre») y en la aliteración (la «a» en «fragante de manzanas», la «c» y la «r» en «corazón» y «crece»), entre otras figuras. Todo ello subraya la impresión de conjunto de *collage*, de mezcla de distintas texturas fonéticas que nos fuerzan a fijarnos en una palabra o una expresión como un elemento provisto de entidad en sí mismo, al margen de que también pertenezca al abigarrado conjunto. Curiosamente, es la cualidad que emparenta a la poesía con la música (el ritmo en el sonido y la métrica) la que acerca al poema, esta vez, a la imagen.

Desde este punto de vista, el poema, como signo lingüístico, pierde algo de su condición mayoritariamente simbólica a favor de lo icónico, el modo de significación que le es propio a la pintura. Y los diferentes planos del lenguaje que lo conforma, se erigen en el verdadero elemento mediador de este ejercicio ecfrástico que, probablemente, sólo puede producirse en un contexto pictórico como el del arte cubista. En el cubismo se cumple, como en ningún otro movimiento anterior, el principio de la pintura como realidad en sí misma, y no como representación de otra realidad. Por este motivo, no es de extrañar que Luis Javier Moreno se sienta atraído por un estilo que, más que ningún otro, puede conducirle, en la poesía, a la plasmación de ese «rotundo principio de realidad» que está presente en sus poemas ecfrásticos.

[8] «Williams's understanding of the *ut pictura poesis* simile went beyond the metaphoric […] to the creation of structural equivalents of paintings in his poems». La traducción es mía.

4. OTROS POEMAS

Los dos poemas analizados en la sección anterior presentan opciones ecfrásticas que van más allá de la mera descripción y que son propios de un modo de percepción y de conocimiento de nuestra época. Se trata, en ambas composiciones, de lo que podríamos denominar una écfrasis indirecta, que en ningún caso aspira a ser el reflejo de otro reflejo y que se adentra, sin aportar respuestas definitivas, en la compleja relación entre lo verbal y lo visual. Ahora bien, Luis Javier Moreno no pierde de vista el sentido originario de la écfrasis y, en sus poemas, no menos que en sus diarios, aborda el espinoso asunto de la posibilidad/imposibilidad de describir una imagen en un poema. Así ocurre, por ejemplo, en «Frescos de Maderuelo. (Segovia) Anónimo, 1120», del libro de 1997 *Paisajes en el Prado*:

> *Trasladar a mis versos este Edén, donde nadie*
> *se asomará al aroma de sus flores,*
> *se parece al intento inverosímil*
> *de silenciar el ruido y los crujidos*
> *que hace la sal sembrada por los ángeles*
> *en los arriates de las violetas*
> *donde muestran su espacio mensurable*
> *los ensueños más pálidos, sonámbulos,*
> *de un Dios pintado entre sus geometrías* (Moreno, 2005b: 183).

El poeta concibe aquí la écfrasis como un ejercicio de traslación y, con un giro parecido al clásico *captatio benevolentiae*, va enumerando aquello que se confiesa poco capaz de describir. Llama la atención, otra vez, la mención de lo que sólo se puede percibir por los sentidos (aroma y ruido y crujidos), indudable conexión con el lector que está ahí afuera, en lo que es a un tiempo el «umbral» de la página y la imagen. En otro poema de la misma serie, «Santa Bárbara», de Robert Campin (1438), el propio poeta ejerce como mediador entre el cuadro descrito y la realidad, fundiendo en una sola estrofa tres elementos deícticos (el «yo» poético, la santa descrita en tercera persona y un «tú» deliberadamente indefinido) que producen un efecto extraño de entrada y salida del poema en su segunda y última estrofa:

Ella recuerda lo que yo ya he visto,
me dice que los hechos memorables
están para olvidarlos, poco importan…
La cómoda amplitud de su verde vestido
de paño de Segovia, florece en su cintura
desde el contorno verde del paisaje
donde, enfrente, una torre representa
las vueltas de tu mundo sin orillas
en el aroma mártir de tu sangre (Moreno, 2005b: 184).

La deixis, evidente en los pronombres como en la referencia local (Segovia, patria chica del poeta), y la indeterminación del «tú» que parece ser la transformación del «ella» inicial, parecen invitar al lector a olvidar, en efecto, los «hechos memorables» ante la preeminencia de la realidad doméstica. De este modo, el poema deja de lado los elementos simbólicos del cuadro —a pesar de la alusión final al martirio de la santa— para centrarse en la serenidad de un interior cualquiera, compartido por el personaje que lo habita y el poeta que lo describe. Así, en la primera estrofa, el poeta afirma que:

El paisaje está dentro y está fuera
de la más clara de las habitaciones
y la trama sutil de sus detalles.
Fuera está la belleza, dentro la flor
(un lirio), la madera para el fuego,
una botella transparente… (Moreno, 2005b: 184).

Donde «dentro» y «fuera» expresan, deícticamente, el «aquí» y «allí» del poema respecto al poeta o lector. Del mismo modo que, en el poema de Juan Gris, la écfrasis acercaba el texto al signo icónico, aquí lo acerca al índice, signo que opera por contigüidad (el humo como indicio de fuego), en el que la palabra presenta una conexión física o causal con el objeto real al que se refiere (Hanks 2000: 124-126), y que, consecuentemente, *desliza* sutilmente el poema hacia la realidad externa.

Un procedimiento distinto es el que encontramos en otro poema de la misma serie, «San Sebastián. El Greco»[9] sobre el cuadro del martirio de San Sebastián pintado entre 1610 y 1614. En lugar de describir el cuerpo que aparece en primer plano y ocupa prácticamente todo el lienzo, el poema persigue la imagen oscura y marginal, al fondo de la parte inferior, de la ciudad de Toledo. El paisaje, no obstante, devuelve al cuerpo su preeminencia, convirtiéndose así en una descripción indirecta sumamente sugestiva:

> *A esta ciudad, a su morfología,*
> *ha confiado su alabanza el santo*
> *en los pliegues asidos a las lomas*
> *de su musculatura exasperada*
> *en la manera de su fuerza verde* (Moreno, 2005b: 185).

Incluso en los dos versos finales, el paisaje se convierte en un retrato del santo, esta vez no físico sino psicológico: «la luz de los relámpagos alumbra, / amarilla, un estado de conciencia». El paisaje, el fondo del cuadro, se ha convertido en el elemento mediador de la écfrasis, a imitación de otros tantos pintores (El Greco, Velázquez y Brueghel entre ellos) que suelen presentar en sus cuadros dos niveles yuxtapuestos de realidad constituyentes de un conjunto final claramente dialógico.

Los mecanismos estilísticos de los que Luis Javier Moreno se sirve para construir su poesía ecfrástica, por tanto, son múltiples y muy variados. Pero lo más interesante, sin duda, es que nacen de un profundo conocimiento de las relaciones entre pintura y arte, que constituye, a su vez, un modo concreto de acercarse a la realidad e interpretarla. Un modo en que es fundamental, como en todo ejercicio ecfrástico, la *presencia* del cuadro ausente como elemento de mediación entre la subjetividad del yo que escribe y la objetividad primera, ya perdida, de la que el cuadro se ha valido. En esto Luis Javier Moreno se destaca, desde la cualidad mediadora de su poesía, como un autor profundamente original, a la par que enraizado en una tradición, la del *ut pictura poesis*, inagotable en sus ramificaciones y derivaciones.

[9] Aquí el nombre del pintor aparece a continuación del título del cuadro, al revés que en el de Velázquez y la Villa Médicis. Y más curiosamente aún, ambos personajes (retratado y pintor), no aparecen por sí mismos sino por alusiones al paisaje del fondo, verdadero protagonista. La ruptura de las expectativas anunciadas en el título es, en este caso, un rasgo típicamente postmoderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AL-JOULAN, N. A. (2010). «Ekphrasis Revisited: The Mental Underpinnings of Literary Pictorialism». *Studies in Literature and Language* 1.7, 39-54.

ARNHEIM, R. (1969). *Visual Thinking.* Berkeley: University of California Press.

ASHBERY, J. (1985). «Self-Portrait in a Convex Mirror». En su obra, *Selected Poems,* 188-204. Nueva York: Viking Penguin.

— (1989). *Reported Sightings: Art Chronicles 1957-1989.* Nueva York: Knopf.

AUDEN, W. H. (1976). «Musee des Beaux Arts». En su obra, *Collected Poems*, 179-180. Nueva York: Random House.

BERGMANN, E. (1979). *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry.* Cambridge: Harvard University Press.

CASADO, M. (2005). «Sobre la poesía de Luis Javier Moreno». En *Poemas escogidos: Antología 1965-2005*, Luis Javier Moreno, 11-16. Salamanca: Junta de Castilla y León.

COLINAS, A. (2011). *Catorce retratos de mujer.* Salamanca: Asociación Cultural «El Zurguén».

DE LA CALLE, R. (2005). «El espejo de la *ekphrasis.* Más allá de la imagen, más acá del texto». *Escritura e imagen* 1, 59-81.

DEL REAL AMADO, J. (2008). *Ut Pictura Kynesis: relaciones entre pintura y cine.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

FOUCAULT, M. (1974). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences.* Londres: Routledge.

GARCÍA MARTÍNEZ, L. (2011). *La ékfrasis en la poesía contemporánea española.* Madrid: Devenir.

GAYA, R. (2010). «El sentimiento de la pintura». En su *Obra completa*, 29-65. Valencia: Pre-Textos.

GOMBRICH, E. H. (1987). *La imagen y el ojo.* Madrid: Alianza.

HANKS, W. F. (2000). «Indexicality». *Journal of Linguistic Anthropology* 9 (1/2), 124-126.

HEFFERNAN, J. A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.* Chicago: The University of Chicago Press.

LESSING, G. E. (1985). «Laoocon, or on the Limits of Painting and Poetry». En *German Aesthetic and Literary Criticism*, H.G. Nisbet (ed.), 55-134. Cambridge: Cambridge University Press.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2008). «Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, 225-248 (también en *http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:signa-2008-17-0009*).

MITCHELL, W. T. E. (1980). «Spatial Form in Literature». En *The Language of Images*, W. T. E. Mitchell (ed.), 271-299. Chicago: The University of Chicago Press.

— (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology.* Chicago: The University of Chicago Press.

— (1994). «Ekphrasis and the Other.» *Picture Theory.* University of Chicago Press. *http://www.otal.umd.edu/rc/eleced/medusa/mitchell.html* (27 oct. de 2011).

MORENO, L. J. (2005a). *Horas Marinas. Diario, vol. IV.* Cádiz: Diputación de Cádiz.

— (2005b). *Poemas escogidos. Antología 1965-2005.* Selección de Gustavo Martín Garzo. Salamanca: Junta de Castilla y León.

— (2010). *Segunda antología (1967-2007).* Salamanca: Diputación Provincial.

MUDROVIC, M. (2005). «A horcajadas en el umbral: la poesía ecfrástica de Luis Javier Moreno». En *Poemas escogidos: Antología 1965-2005*, Luis Javier Moreno, 25-27. Salamanca: Junta de Castilla y León.

MURIEL DURÁN, F. (2000). *La poesía visual en España.* Salamanca: Almar.

PATEA, V. (2011). «The Poetics of the Avant-Garde: Modernist Poetry and the Visual Arts». *SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature* 26, 265-280.

PERSIN, M. (1997). *Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry.* Londres: Bucknell University Press.

RIFATERRE, M. (2000). «La ilusión de écfrasis». En *Literatura y pintura*, A. Monegal (ed.), 161-183. Madrid: Arco / Libros.

STEINER, W. (1982). *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting.* Chicago: The University of Chicago Press.

WILLIAMS, W. C. (1962). *Pictures from Brueghel and Other Poems.* Nueva York: New Directions.

Recibido el 15 de diciembre de 2011.

Aceptado el 28 de septiembre de 2012.