



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y

Crítica

ISSN: 2145-8987

revistaperifrasis@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Hochberg, Elizabeth L.

MÁS QUE "PÁLIDAS SOMBRA": NUEVAS POSIBILIDADES ECFRÁSTICAS EN LA
NARRATIVA DE EFRÉN HERNÁNDEZ

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 4, núm. 7, enero-junio, 2013, pp. 69-
84

Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478148847005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

MÁS QUE “PÁLIDAS SOMBRAS”: NUEVAS POSIBILIDADES ECFRÁSTICAS EN LA NARRATIVA DE EFRÉN HERNÁNDEZ

MORE THAN “PALE SHADOWS”: NEW EKPHRASTIC POSSIBILITIES IN EFRÉN HERNÁNDEZ’S FICTION

ELIZABETH L. HOCHBERG*
Princeton University

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2012

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2013

Fecha de modificación: 5 de junio de 2013

RESUMEN

El presente trabajo pretende examinar las referencias y descripciones de la fotografía y también de la escultura en un cuento temprano del escritor mexicano Efrén Hernández, “El señor de palo” (1932). Exploraremos cómo los diversos momentos ecfrásticos de esta obra apuntan hacia las propias preocupaciones vanguardistas del escritor sobre la interrelación de las artes y las posibilidades (y limitaciones) de distintos medios de representación artística. En el cuento por analizar, veremos cómo las aproximaciones verbales del narrador al arte visual funcionan como interpretaciones activas y hasta como actos de creación suplementarios e independientes a lo visto, en vez de ser copias o traducciones verbales sumisas al arte “original”.

PALABRAS CLAVE: Efrén Hernández, literatura mexicana, ecfasis, relaciones interartísticas, Lessing.

ABSTRACT

This article will examine both descriptions and references to photography and sculpture in an early short story by the Mexican writer Efrén Hernández, “El señor de palo” (1932), with the objective of exploring how the ekphrastic moments in this text shed light on the author’s own avant-garde concerns regarding interartistic relations and the possibilities (and limitations) of different kinds of artistic representation. In our analysis of Hernández’s story, we will see how the narrator’s verbal approximations to the visual arts function as active interpretations and even as independent and supplementary creations, thereby challenging the notion of ekphrasis as a passive or faithful verbal copy of “original” art.

KEY WORDS: Efrén Hernández, Mexican literature, ekphrasis, inter-art relations, Lessing.

* Candidata a Doctora en Español y Portugués. Universidad de Princeton.

EFRÉN HERNÁNDEZ Y EL ARTE VISUAL

En los cuentos y novelas del escritor mexicano Efrén Hernández (1904-1958) resalta la contemplación visual como tema importante: Hernández valora el intento de “hacer visible”, a través de las palabras, no solo la materialidad de objetos, personajes y espacios físicos, sino también lo inefable de sus “interiores”. Sobre esto, en su cuento “Unos cuantos tomates en una repisita” (1941)¹, el narrador sostiene una diferencia conceptual clave que separa la acción de *ver* de la de *mirar*:

Mirar no es como ver. Ver, es dejar que la luz obre sobre el dispositivo de los ojos. El que abre los ojos, el que no se los tapa, ése es el que ve. Mirar, en cambio, es entregarse por medio del sentido de los ojos, es polarizar las potencias del ser hacia el objeto que capturan los ojos. Aquel que abre los ojos, y condensa, además, sobre las obras que la luz obra en sus ojos, su presencia ése es el que mira. ... Mirar no es como ver. Mirar es entregar el alma al objeto que capturan los ojos. Es algo más que ver, es ver con sed. En el mirar de Serenín, que ya se ha dicho, se ve esta sed sorber, querer beber algo a este muro, y en su expresión se nota, cierta, esa demanda interna, profunda y fervorosa que muestran los que oran en silencio. (210-211)

Para Hernández, la mirada deja entrar a quien mira en comunión con los detalles del espacio físico en que se encuentra, aunque sea por un instante. Podemos decir que privilegiar la mirada, en términos de Hernández, por sobre la vista, corresponde a una ética de vivir y crear a través de una contemplación activa del mundo, que sale de los marcos visuales convencionales.

Diversos críticos se han percatado de la importancia de la mirada y de la presencia de imágenes visuales en la narrativa de Hernández. Edmundo Valadés, por ejemplo, iguala sus cuentos a una exploración filosófica y personal que parte desde “la contemplación de los objetos o imágenes que están cerca” (10). Alberto Valenzuela, más directamente, vincula las imágenes de Hernández con una manera específica de narrar. Afirma que la “eternidad en las descripciones y narraciones” de Hernández tiene que ver, en primer lugar, con el proceso del narrador de convertir los objetos observados en imágenes mentales, para luego comunicarlas verbalmente (245). Reconoce una especie de fotografía espiritual que *se revela* en la narración de Hernández y que captura, más que el mundo exterior, las imágenes mentales de este mundo que el narrador ha interiorizado:

1. Una parte de “Unos cuantos tomates en una repisita” apareció inicialmente en la revista mexicana *Fábula* (Vol. 1, 1934). El cuento completo fue publicado en *Cuentos* (Méjico: UNAM, 1941).

... diríase que va esperando a que, lentamente, se elabore la species impressa de los escolásticos, y que esta cinta es material filmico muy poco sensible y necesita exposición prolongada; luego, para escribir, hace converger el entendimiento, cerrados los ojos de la carne, a sólo este film interior, y, morosamente, va escribiendo según va interpretando los datos. (245)

En muchos de los textos narrativos de Hernández nos encontramos con narradores que no solo emplean estrategias pictóricas para representar el mundo exterior², sino que además presentan descripciones y referencias de diversas formas del arte visual. Podemos asociar esta presencia de representaciones artísticas dentro de la narrativa con la ecrasis, que para James Heffernan sería la representación verbal de una representación visual (3)³. El presente trabajo pretende examinar las referencias y descripciones de la fotografía y también de la escultura en un cuento temprano de Hernández, “El señor de palo” (1932)⁴, pues, como veremos, los momentos ecrásticos de esta obra apuntan hacia las propias preocupaciones vanguardistas del escritor sobre la interrelación de las artes y las posibilidades representativas del medio verbal frente al poder de la imagen visual.

Hernández no es el único escritor de su momento interesado en representar el arte visual⁵. En América Latina, el florecimiento del arte visual dentro del texto literario será importante para los distintos movimientos de vanguardia. Hugo J. Verani, por ejemplo, en el estudio introductorio a su antología *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, se refiere a “la focalización cinematográfica, mediante montajes y yuxtaposición de escenas de carácter visual” de la novela *Cagliostro* de Vicente Huidobro (49), mientras

2. Algunos estudiosos han vinculado la narrativa de Hernández con lo que James Heffernan llama el pictorialismo, lo cual refiere al uso de estrategias típicamente pictóricas dentro de la literatura, por ejemplo el acto de enmarcar o de enfocar (3-4). José Rojas Garcidueñas, por ejemplo, reconoce en la novela *Cerrazón sobre Nicomaco: ficción harto doliente* “algunas páginas en que las formas y colores, a pesar de las palabras, funcionan en la manera más puramente plástica que literaria” (246).
3. Como señala Heffernan, mientras que podamos detectar el pictorialismo en la representación de cualquier objeto, la ecrasis, al “poner en palabras” una obra de arte visual, “explicitly represents representation itself” (4).
4. “El señor de palo” fue publicado originalmente en el libro del mismo nombre (Méjico: Acento, 1932). En este libro se encuentran también los siguientes cuentos: “Santa Teresa”, “Un escritor muy bien agradecido” y “Un clavito en el aire”.
5. Aunque desde la Antigüedad muchos escritores representaron el arte visual en la poesía y en la prosa, la teórica Wendy Steiner reconoce una nueva tendencia, en el momento del *modernism* anglosajón y las vanguardias históricas, de vincular literatura y arte visual como *medios* particulares, ya desprendidos de su función mimética (16-17). Como explica Steiner, “The romantic comparison of literature and music made art an analogue of the artist that it expressed. But modernists such as Eliot, Joyce, or Ortega y Gasset denied this correlation and turned to the painting metaphor for support.... The true means of representing reality was not to represent at all, but to create a portion of reality itself. And the way to do so was to stress the properties of the aesthetic media in question, since these are palpable, thinglike” (16-17).

que Hugo Achugar reconoce en este momento nuevos diálogos que “no se daban sólo entre distintos textos sino que funcionaban también entre distintos tipos de producción simbólica” (15). Enfocándose en México, Achugar alude a las relaciones entre “el muralismo de un Diego Rivera, el americanismo de un José Vasconcelos y la narrativa de un Salvador Novo o de un Gilberto Owen” (15). También podemos pensar en el llamado de Manuel Maples Arce a “una nueva sintaxis colorística” (Ctd. en Schwartz 195) o en las representaciones experimentales de cuadros, fotografía, escultura y artesanía en la narrativa vanguardista de Xavier Icaza, Arqueles Vela y Xavier Villaurreutia, entre otros⁶.

En “El señor de palo” —en que el narrador, Domingo, recuerda y reflexiona sobre su juventud y sobre un viaje memorable en tren— nos encontramos con referencias a la fotografía en general y a sus materiales, pero también a una fotografía en específico, aunque ésta no tiene una existencia real fuera del relato. En cuanto a la escultura, el narrador, Domingo, se centra en una fuente decorativa específica y con vida extratextual, que es la Fuente del Quijote, del Parque Chapultepec (Distrito Federal). La fuente, que consiste en un grupo circular de sirenas, es un ejemplo de la escultura cinética, ya que la representación artística interactúa con el movimiento del agua⁷.

Al inicio del cuento Domingo no cree que la palabra puede dar cuenta del mundo con la misma fuerza que la imagen: “... las palabras sólo son pálidas sombras, débiles ecos impotentes” (165). Esta inseguridad quizás remita a las diferencias semióticas entre la imagen visual y la palabra. Wendy Steiner, al referirse a la división tripartita de C.S. Peirce entre el signo icónico, el signo indexical y el signo simbólico, explica que las imágenes visuales como signos icónicos apuntan hacia el referente extra-artístico con más “franqueza” que las palabras, debido a que no son arbitrariamente vinculadas con lo que representan (21-22)⁸. Si bien el narrador privilegia a la imagen, plantearé que, a partir de sus propios intentos ecfrásticos, logra descubrir estrategias verbales tanto para expresar su experiencia visual del mundo como para reflexionar sobre el proceso de representa-

6. Ver, por ejemplo, “Efrén Hernández y las preocupaciones interartísticas de la vanguardia mexicana”.

7. La historia que conocemos de Don Quijote no se encuentra directamente en esta escultura, sino más bien en los azulejos pintados del muro bajo que circunda la fuente, pues estos representan distintos episodios del libro de Cervantes.

8. En palabras de Steiner: “Image-icons, by directly embodying aspects of their referents, create a more immediate awareness of those referents than would other signs, since some aspect of the referent is physically present in the sign. Indexes, in contrast, point out such a presence (the pointing finger, smoke signaling the presence of fire), and in order to make a viewer aware of the actuality of an icon’s referent, the sign must have some indexical properties (e.g., the existential relation that holds between camera and subject in a photographic portrait). But symbols lack this feeling of presence; even the inclusion of descriptive symbols in a passage (‘big,’ ‘red’) is not properly imitative, iconic, or immediate, although the use of such words is usually a technique of verbal realism” (21-22).

ción artística. Primero, Domingo aprende a centrarse en las secuencias narrativas “ocultas” en el arte visual; segundo, llega a considerar la representación verbal como algo que complementa —y no algo que sustituye— al arte visual “original”.

Domingo, por un lado, pareciera seguir el consejo del famoso crítico de arte Gotthold Efraim Lessing (1729-1781), quien sugiere que el arte visual y la literatura, al pertenecer a distintos sistemas semióticos, deberían tratar diferentes aspectos de un mismo suceso (55). Por otro lado, afirmaré que el narrador, en un giro vanguardista, desafía la distinción que hace Lessing entre lo que sería el arte espacial y el arte temporal, al mostrarnos que las palabras, sin tener que rechazar su naturaleza secuencial, pueden evocar las formas espaciales típicamente asociados con el arte visual.

Roland Barthes, en su famoso ensayo “*L'effet de réel*”, observa en la descripción realista la predominancia de “*l'exactitude du référent, supérieure ou indifférente à toute autre fonction*” (87) y el rechazo de la ecfrasis en cuanto ejercicio retórico, ya que “*le vraisemblable n'est pas ici référentiel, mais ouvertement discursif: ce sont les règles génératrices du discours qui font la loi*” (86). Este privilegio realista por “*le 'détail concret*” (88) será reemplazado en la literatura de vanguardia por descripciones autoconscientes y frecuentemente mediatizadas por las nuevas herramientas del arte visual (“*la cámara, el film*”) (Masiello 130), resaltando la autonomía de la obra artística como construcción. En “*El señor de palo*” veremos que el narrador, al mismo tiempo que reivindica las posibilidades representativas de la palabra mediante la ecfrasis, también subraya los límites compartidos por todo arte representativo, puesto que, en palabras de Mack Smith, “*there is no way to talk about the world outside of our talk about the world*” (159).

Antes de entrar en el análisis del cuento será importante detenernos brevemente para examinar algunos acercamientos teóricos a la ecfrasis y sus implicaciones para la narrativa. La ecfrasis no es un concepto sin ambigüedades, pues hay una mirada de interpretaciones críticas respecto a sus posibilidades y limitaciones. Nos encontramos con un rango amplio de definiciones, algunas más flexibles que otras. Leo Spitzer, por ejemplo, en su estudio fundacional de 1955 sobre “*Ode on a Grecian Urn*”, se refiere a la ecfrasis como “*the poetic description of a pictorial or sculptural work of art*” (207). Según Spitzer, la ecfrasis se limita a la poesía y, el objeto de representación, a la pintura y la escultura. Un poema dedicado a la “*Venus de Milo*” o al “*Almiar por la mañana*” sería una obra ecfrástica para Spitzer, pero no necesariamente la descripción poética de un retrato Polaroid o la referencia a una casa de Frank Lloyd Wright. Cuarenta años después, Tamar Yacobi expande esta definición y defiende las posibilidades ecfrásticas de la narrativa y la representación verbal en todo tipo de arte visual: considera la ecfrasis como “*the literary evocation of spatial art*” (600).

Además de las divergencias respecto del tipo de texto que puede ser ecfrástico y las prácticas artísticas que son “representables”, es importante comparar las distintas *funciones* ecfrásticas defendidas por las definiciones de Spitzer y Yacobi. Si para Spitzer, la ecfrasis es un tipo de descripción⁹, para Yacobi la ecfrasis es, más vagamente, “evocadora”. Remite no solo a la descripción del arte visual, sino también a la integración de la representación artística dentro de la temporalidad de la narración: (613). Yacobi señala que en la ecfrasis narrativa es común reemplazar las descripciones de obras de arte específicas por referencias a modelos pictóricos más generales, que representan “habitual, traditional configuration[s] of elements in the other art” (601). Por lo tanto, el nombramiento o alusión a modelos pictóricos permiten que el arte visual entre en el texto, sin requerir el mismo paréntesis en la narrativa, propio a la descripción (632). En “El señor de palo” nos encontraremos con referencias modélicas a la fotografía instantánea y a una particular fotografía “imaginaria” que podemos vincular con este modelo pictórico. Si Domingo, al tratar sobre la Estatua del Quijote, recurre a estrategias que parecen más descriptivas que referenciales, estas serán deliberadamente complejizadas por el narrador. Utilizará este mismo espacio de la “descripción” como un terreno de pruebas para cuestionar las dicotomías de tiempo/espacio y movimiento/quietud, y la frontera entre narración y descripción.

“EL SEÑOR DE PALO”

Podríamos decir que “El señor de palo” se enfoca en dos búsquedas paralelas para el movimiento. En primer lugar, el narrador, Domingo, que es una persona paralítica, desea adquirir movimiento a través de la temporalidad de la narración verbal: “... me nació la idea de que, a un relator, podríamos considerarlo como una fuente de agua de donde se origina un río, que es la narración” (178). En segundo lugar, Domingo se preocupa por cómo “dar movilidad” a distintas representaciones visuales que contempla, pues ellas al igual que él están “congeladas” o limitadas a la espacialidad de su medio.

9. Según Helena Beristáin, la descripción como estrategia discursiva en la literatura generalmente se opone a la narrativa, ya que “la descripción... no implica el factor *tiempo*. La narración toma a su cargo la presentación de las acciones de los personajes (acciones que constituyen una *historia contada*).... La descripción, en cambio, ofrece los rasgos característicos del espacio, la situación, los personajes, la época, etc., y también los ofrece mediante el narrador que, para describir, utiliza verbos que expresan acciones puramente discursivas (cualidades, modos de ser habituales, eventos futuros o posibles acciones subordinadas que no se cumplen en el *aquí y ahora* de un relato dado)” (138-139). Luz Aurora Pimentel señala la tendencia de vincular metafóricamente la descripción con la pintura, ya que uno de los objetivos principales de la descripción es ““poner un objeto a la vista’ (síntesis icónica)” del lector (19).

Domingo nos avisa desde el comienzo de su narración que se encuentra en una silla de ruedas y que anhela el movimiento: “... ya no soy otra cosa que un árbol cualquiera, un árbol que desea viajar en tren, o, por lo menos, dar de tiempo en tiempo unos pasitos” (154). Al reflexionar que las hojas de un árbol pueden moverse con la ayuda del viento, Domingo enfatiza que para él no queda ni la esperanza de “la voluntad de Dios”: “... todas la hojas del árbol que soy yo, Dios las ha convertido en las hojas de una estatua de árbol” (156). Igual que una estatua, Domingo ya no se siente partícipe del mundo, sino más bien testigo de él. Sin poder vivir “plenamente”, lo único que le queda es recordar y representar el mundo a través de la narración verbal, es decir, su propio hilo de pensamiento que nunca deja de “correr”.

El narrador decide relatar un momento específico de su pasado: su primer viaje largo en tren. Si sabemos que Domingo ha perdido el movimiento de su cuerpo, no descubrimos hasta el final de su narración que la causa de su minusvalía se relaciona directamente con el resultado del momento que representa. Por lo tanto, podemos considerar su historia, llena de divagaciones y comentarios irónicos, como una estrategia doble para sentirse con movilidad: prolonga el goce de “revivir” su última aventura antes de quedar paralítico y también el flujo del “río, que es la narración” (178). Es además significativo que el relato de Domingo tiene lugar en un tren: al recordar su trayectoria, no puede resistir la tentación de identificarse con las ruedas: “Rodé, rodé, rodé...” (172).

Durante su viaje, Domingo entra en conversación con el garrotero del tren. El garrotero, en un intento de convencer al narrador de la belleza de su pareja, Adelina, le muestra una fotografía que tiene de ella, “para que vea nomás qué piernas tiene” (165). Si bien Domingo, en el momento de ver la fotografía puede contemplar a Adelina y compartir los sentimientos del garrotero, a la hora de narrar este momento a un público que no está allí, se encuentra aturrido. ¿Cómo puede recrear, limitado a las palabras, lo extraordinario de esta fotografía?

W. J. T. Mitchell destaca tres fases que pueden caracterizar el proceso de representar el arte visual. La primera fase sería la de “indiferencia ecfrástica”: quien mira una obra artística no cree en la posibilidad de “ponerla en palabras”, ya que, según Mitchell, “words can ‘cite,’ but never ‘sight’ their objects” (152). Hasta el momento, Domingo se encuentra en esta fase: frente a la fotografía de Adelina, “las palabras sólo son pálidas sombras”. La segunda fase de Mitchell, “esperanza ecfrástica”, marcaría un nuevo sentido optimista frente a las posibilidades de la ecfrasis, debido al uso de estrategias verbales, como la metáfora, que “hacen ver” (152). En estas condiciones, la ecfrasis puede expandirse a incluir toda representación vívida del mundo, precisamente porque las esclusas que separan lo verbal de lo visual se han abierto, y su cierre intencional

correspondería a la tercera y última frase ecfrástica, llamada “miedo ecfrástico” (154). Según Mitchell, “it is the moment in aesthetics when the difference between verbal and visual mediation becomes a moral, aesthetic imperative rather than... a natural fact that can be relied on” (154). Como veremos, Domingo no se quedará en la fase de indiferencia ecfrástica por el resto del cuento, sino que también tocará, en mayor o menor grado, las otras fases delimitadas por Mitchell.

Domingo se siente impotente frente a su recuerdo de la fotografía de Adelina: no cree que sus palabras pueden competir con el poder evocador de la imagen. La fotografía, según la categorización de Peirce, sería un tipo de imagen icónica que también tiene cualidades indíxicas, pues al depender de la presencia física del objeto que capta, la fotografía no solo remite a este objeto, sino que también conlleva propiedades del mismo (Steiner 21-22)¹⁰. Así, la fotografía de Adelina —que no solo representa a esta mujer, sino que en cierto sentido encarna su presencia física— parecería una representación más “natural”, más cercana a la realidad extra-artística que la descripción verbal.

Además de estas diferencias generales entre la imagen visual y la palabra que logran perturbar a Domingo, hay que considerar que la ecfrasis es un intento por representar con palabras lo que ya es una representación del arte visual. En el caso de Domingo, la palabra no puede “luchar” por retratar a Adelina en circunstancias equiparables a las de la imagen. Más bien, la palabra depende de la imagen visual en su mismo intento de “igualarla”: no está Adelina en persona, solamente su representación visual. Domingo reconoce que hay muchas dificultades involucradas en la ecfrasis. No obstante, a pesar de quedar sin palabras frente a la fotografía de Adelina (“¡Vuélvete, laringe mía, polvo y ceniza! ¡Enmudezca mi lengua para siempre!” [165]), no quiere dejar que la instantánea congelada le “gane” a su capacidad narrativa. Lo que le ayudará a reconsiderar la ecfrasis desde otra perspectiva, será pensar en otro ejemplo del arte visual que, a diferencia de la fotografía de Adelina, es conocido y accesible al público mexicano (incluso fuera del mismo cuento de Hernández): la Fuente del Quijote.

Domingo enfatiza que esta representación es una que todos ya podemos visualizar: “... esta fuente, de los que han estado en la metrópoli, ¿quién es el que no la ha visto?” (167). Por un lado, al tener presente el referente de la fuente, quien escucha (o lee) a Domingo puede responsabilizarle por su descripción verbal. Por otro, referirse a una obra ya conocida puede facilitar el proceso de describirla porque, como explica

10. En palabras de Rosalind Krauss: “Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object” (203).

Claus Clüver, no existe la misma presión de “decir todo”: “Since the transposition does not take the place of the original, there is no real ‘loss’” (“Intersemiotic” 76).

Clüver defiende la ecfrasis como un ejemplo de la “transposición intersemiótica”. Matiza este término, además, en función de las teorías de la traducción. Cualquier traducción, sea entre distintas lenguas o distintos medios, ofrecerán, para el teórico, “both less and more than the source text” (61). En tanto que un texto nunca podrá ser una copia exacta del arte visual, debe aspirar a ser una interpretación perspicaz de esta obra original (61). Clüver nota que la ecfrasis no reemplaza la representación visual; más bien, anima a los lectores a volver al cuadro o a la escultura original e, influido por el texto ecfrástico, considerarla de otra manera (76). Sin duda, es más factible una relación de influencia mutua entre el texto y la obra de arte si esta obra de arte de hecho existe fuera del texto. Por lo tanto, en el caso de Domingo, escribir sobre la conocida Fuente del Quijote es más viable que escribir sobre la fotografía desaparecida de Adelina. Sus palabras no tienen que estar sujetas a una descripción exhaustiva, sino que pueden tomar la forma de una interpretación personal. Como veremos, esta “libertad” que encuentra Domingo frente a la fuente conocida le ayudará a ir más allá de la descripción mimética convencional, para subrayar nuevos mundos, naveables solo a través de las palabras.

En su “transposición” de la Fuente del Quijote, Domingo limita su enfoque a la parte cinética, que es el movimiento del agua que pasa por la estructura física de la fuente. De este modo, no intenta capturar con palabras la quietud de las sirenas esculpidas en piedra. Consciente del movimiento secuencial que caracteriza el lenguaje verbal y su propia narración, se dedica a convertir lo que podría haber sido una descripción “fuera de tiempo” en una escena llena de acción. Consideremos algunas partes clave de esta escena:

La voluta más ágil de mi fantasía es tan leve y tan ágil, que resulta de una imposible transmisión verbal. Puedo, sin embargo, referirme a un claro de bosque, a un temblor de agua de fuente, cuyo estremecimiento pasa frente a mí, a la manera de un soplo pausadísimo del aire; pero andando, y que es más bien una señora.

Esta señora no sabe de urgencias; pasa aristocrática, pausadamente, ocupada por una eternidad en ensartar una hebra de agua en una aguja de oro.... Estábamos en que, por el claro de bosque, pasa una muchacha encantadora, y que se ocupa en ensartar un hilo de agua en una aguja de oro. También le dijimos que esta ocupación le absorbe todo el tiempo; cosa en realidad invirosímil, puesto que ensartar en una aguja un hilo, no exige mucho, por lo que a tiempo se refiere. Para evitar entredos esto se explicará a su debido tiempo. Estoy contando la verdad. Cada vez que aparece, y durante todo el tiempo

que está bajo el campo de mi observación, hace lo mismo. La operación completa contiene los cuatro siguientes sucesivos actos: Primero: corta con los dientes la punta de la hebra de agua. Segundo: humedece con los labios el extremo en que cortó. Tercero: para sacarle punta, lo tuerce con los dedos. Cuarto: guiñando un ojo, apunta. (167-168)

Como vemos, las palabras de Domingo se ocupan de acciones más que de descripciones: el narrador inserta un nuevo relato dentro del relato y no es un mero desvío de la narración. Las frases más descriptivas que encontramos —por ejemplo, “un soplo pausadísimo del aire” o “esta señora no sabe de urgencias; pasa aristocrática, pausadamente” — se refieren al *paso* del agua de la fuente o de la señora/muchacha metafórica, en vez de centrarse en características físicas (una excepción a esto podría ser la referencia a “una muchacha encantadora”). Es también importante reconocer el fuerte sentido de humor que motiva este pasaje y que sirve para desacralizar la descripción artística, algo que es un gesto característico de las vanguardias. Al convertir el movimiento del agua en alguien que “se ocupa en ensartar un hilo de agua en una aguja de oro”, esta parte de la fuente gana “vida”, deseos e, incluso, tiene una historia inesperada: “... probablemente su marido es telegrafista, y ella, sabiendo que no viene a casa hasta que empieza a amanecer, no teme que se entere de sus escapatorias” (167). La ecfrasis, en este sentido, llega a ser incluso más vívida, atrayente y también irónica que la obra de arte original. A partir de esta interpretación de Domingo la fuente adquiere movimiento y también se inserta en el paso de tiempo necesario para casarse, engañar al esposo o tener una “vida privada” (167).

Puede parecer que el narrador no se atreve a desafiar la temporalidad del medio verbal en su representación de la fuente, ya que se concentra en la parte más “narrable” de ella. Aunque Lessing nunca habla específicamente de la ecfrasis, la estrategia narrativa de Domingo pareciera tomar en cuenta su sugerencia respecto a la representación poética y pictórica: “... signs arranged together side by side can express only subjects which, or the various parts of which, exist thus side by side, whilst signs which succeed each other can express only subjects which, or the various parts of which, succeed each other” (Lessing 55). Al mismo tiempo, el narrador, más que separar lo temporal de lo espacial según las recomendaciones de Lessing, utiliza su narración ecfrástica como una estrategia para confundir las relaciones espacio-temporales. Esta confusión se logra a partir de la señora que no solo camina, sino que también está “ocupada por una eternidad” con una tarea que “le absorbe todo el tiempo”. Aquí, las acciones de la señora, repetidas constantemente, se convierten en algo a la vez dentro y fuera del tiempo, como las tardes que pasan y pasan pero que “no nos dejan ni la huella de su paso en los caminos” (168).

Paradójicamente, el movimiento “eterno” del agua de la fuente sirve a la construcción de formas fijas dentro de la narración de Domingo, es decir, a la “congelación” de las gotas de agua que viajan. Si el narrador se da cuenta de que “lo esencial está en el paso, en esa fuga que es como un estremecimiento de los aires”, es a través de este mismo paso que el agua, comparada con una hebra, adquiere una presencia espacial particular:

Consideremos, en seguida, que la aguja es humorística, y que, como para remediarla, guiña también el ojo, con lo cual viene a suceder que no se efectúa el esperado ensartamiento; y sepamos, finalmente, que la hebra, sea porque ha heredado el buen carácter de su madre la fuente siempre muerta de risa, sea porque le hace gracia el chasco que se lleva la señora, se curva al encontrar cerrado, adoptando la forma de una boca risueña, en vez de curvarse con los extremos hacia abajo como haría la boca de, por ejemplo, usted, si un día de tantos le dieran con la puerta en las narices. (168)

Si en este pasaje humorístico las partículas del agua de la fuente llegan a distintos puntos en el espacio, de acuerdo con el paso del tiempo, a los ojos del narrador esta agua ha adquirido una quietud y dureza comparable a la de las mismas sirenas¹¹. Esta sensación de rigidez se explica porque los movimientos del agua se vuelven imperceptibles en un constante “ir y venir”: donde pasa una gota de agua, ya ha llegado otra para reemplazarla. El narrador recurre al dinamismo de las gotas para representar tanto la acción de “ensartar en una aguja un hilo”, como la quietud del agua que mantiene “la forma de una boca risueña” (168).

En este momento Domingo pasa a la fase delimitada por Mitchell como “esperanza ecfrástica”. Como dice el narrador: “Veo, con sorpresa, que la dicción ha ido ajustándose al asunto, que la transcripción oral de mi confusa idea toma cuerpo en la sustancia incorporal del verbo. Sabemos ya, de la voluta más leve de mi fantasía, no todo; pero mucho más de lo que yo, en un principio, pensé poder decir” (168). Las observaciones del narrador sobre la Fuente del Quijote le ayudan a repensar la fotografía de Adelina, si bien no dedica el mismo tiempo a esta fotografía. Domingo establece un nuevo vínculo entre el suave paso de la señora que camina alrededor de la fuente “sin dejar huella de su paso en los caminos” y lo que debe ser el paso de Adelina, con sus bellas piernas “indescriptibles”: “Una oculta, pero precisa relación, existe entre el andar y los órganos del paso. El armonioso andar depende de la armoniosa forma de las piernas del

11. Aquí, podemos pensar en las diversas fuentes construidas por Len Lye en los años cincuenta y sesenta, que son ejemplos de lo que éste llama “tangible motion sculptures” (Ctd. en Popper 143). Esta artista reemplaza el agua que tradicionalmente saldría de una fuente con la presencia más “fija” de acero flexible: “... he matches the fluidity of water with the force and flexibility of steel. 120 steel tubes are set into motion by a comparatively slight force applied at their turning base” (Popper 143).

andante” (170). Cuando el narrador se centra en la fuente, encuentra más fácil concentrarse en su aspecto movedizo e ir construyendo formas espaciales (“la boca risueña”) a partir de este movimiento. De la misma manera, si bien no puede mostrarnos la belleza de las piernas de Adelina mientras estén congeladas en un retrato fotográfico, el narrador nos ayuda a percibir su forma a través de su paso hipotético. Con la idea de cómo se mueven sus piernas, podemos suponer su aspecto físico.

Aunque Domingo logre convencerse de las posibilidades de la ecfrasis, también experimenta algo del “miedo ecfrástico” de Mitchell. Le agrada poder acercarse al mundo visual a través de las palabras, pero no está dispuesto a sacrificar el movimiento particular a la narración por lo que Mitchell llama “free exchange and transference between visual and verbal art” (155). Domingo considera el movimiento secuencial de la narración como un recurso valioso en sus intentos ecfrásticos, más que algo por suprimir. No construye espacios o formas fijas, sino a partir de la misma temporalidad inherente a ellos; tampoco busca cambiar sus interpretaciones o comentarios verbales sobre el arte visual por correspondencias más exactas entre estos dos medios. Al tener que sufrir en carne propia la quietud del arte visual, no quiere arriesgarse a que la palabra pierda algo de su fuerza temporal y deje de proporcionarle su único consuelo: “... consideradme paralítico imposibilitado de moverme, pensando en el tren brioso, construyendo con todo mi deseo mi peregrina, temblor de agua, fuga de la atmósfera o transeúnte” (170).

Si el narrador no quiere que se derrumben por completo las fronteras entre la representación verbal y visual, tampoco deja de ser consciente de los límites de cualquier forma de representación. Enfatiza que tanto la palabra como la imagen visual son medios para construir mundos, más que para imitar la realidad extra-artística. En este sentido, reconoce que la imagen fotográfica puede asemejarse a su propia narración, que está llena de divagaciones, exageraciones o distorsiones de perspectiva:

Quisiera comparar el incidente narrado en tal capítulo, con una fresca rosa. La rosa puede ser, si lo queréis, blanca o rosada. Igualmente conviene a nuestro cuento. Enfocando una cámara como a los diez centímetros, y haciéndola operar, la cámara retratará la fresca rosa. En seguida retiramos la cámara. La cámara retrata ahora la misma fresca rosa, y otras rosas más, y una sábana, y un muerto. (179)

De acuerdo con esta concepción de la representación artística, que se desprende del uso de la mimesis, Domingo, para referirse al accidente que tuvo el tren —y su propia participación en este— retrocede a una escena ya relatada, a la que añade este suceso. Como mencionamos anteriormente, es como si no hubiese querido, en un principio, llegar tan pronto al objetivo confesional de su narración. Aunque Domingo declare luego que

“esto es todo lo que quería contar” (182), la narración que leemos no termina en este momento, sino que sigue con “otro narrador”, encargado de hablar sobre Domingo después de la muerte del protagonista. Este narrador nunca revela su identidad; sin embargo, su narración está constantemente interrumpida por lo que parece ser la voz de Domingo, quien habla desde la muerte en primera persona: “En este capítulo no hablo ya.... Y en este capítulo no hablo ya.... Y yo, dócil y dulcemente, amoroso de mi perfección, me he callado y en este capítulo no hablo ya” (182-183). La muerte, como algo que siempre sucede a la vida, “estatuye el silencio” (183), pero Domingo desafía esta regla secuencial al *contarnos* que ya no habla. Como hemos visto, con el mismo reto vanguardista a la lógica espacio-temporal, también construye las formas de la Fuente del Quijote y las piernas de Adelina, a través de su narración de movimientos que son como “un estremecimiento de los aires” (168).

Al final del cuento el nuevo narrador afirma que Domingo llegó “a compararse con aquel papel llamado solio que usaron los fotógrafos de cuando los albores de la fotografía, el cual, si era puesto donde lo tocaba la luz, iba tiñéndose de rosa, de rojo, de morado y de negro, sucesivamente” (183). De la misma manera que Domingo logra percibir el movimiento en la quietud de la fuente o la forma fija en el agua que viaja, el narrador es a la vez inmóvil y dinámico: es un cuerpo que, sin tener que moverse, no deja de estar marcado por el transcurso de los años, igual que el papel solio que adquiere nuevas formas en el proceso de desarrollo de la imagen fotográfica. Domingo, sin poder moverse, queda inserto en el paso del tiempo: “... pasó primero por la rosada infancia, pasó, en seguida, por la roja juventud, y por la madurez morada, a la que siguió su anochecer” (183). El narrador también adquiere movilidad a través de las palabras que fluyen de su lengua o dentro de “la mágica bóveda de mi cráneo” (167). Si el momento captado por la cámara fotográfica queda congelado, el proceso de desarrollar esta fotografía implica el cambio de los colores. Domingo, por su parte, se convierte en una figura de acción justamente en el *proceso* de contarnos de los eventos previos a su accidente. Como el “señor de palo”, el narrador es una “estatua de árbol” que, no obstante, logra ser también “cronográfico” (183).

CONCLUSIONES

En este análisis he intentado demostrar que el narrador de “El señor de palo” valora la temporalidad inherente a la palabra —y especialmente al género narrativo— en su acercamiento a la ecfrasis. En este sentido, Domingo —y también Hernández— no consideraría a Lessing como un enemigo de la ecfrasis por valorar las artes según las

particularidades de su medio. Más bien, me parece que interpretaría estas delimitaciones espacio-temporales como una forma de liberar la ecfrasis de tener que ser una copia exacta del arte que representa. Podemos pensar aquí en la teórica Yacobi: de acuerdo con la concepción de transposición intersemiótica defendida por Clüver, ella observa nuevas posibilidades en la ecfrasis que exaltan las características distintivas del medio verbal (605). Al mismo tiempo, el narrador de este cuento también cree en la posibilidad de aproximarse con palabras a las formas espaciales del arte visual, justamente a partir de su enfoque en las acciones que se repiten. Si aprovecha las particularidades del medio verbal, también reconoce, a la par de los movimientos de vanguardia, que la palabra es más que un medio temporal, y la imagen visual, más que un medio espacial.

Cabe señalar que Hernández, en su crítica sobre el arte visual, tiene una actitud similar a su personaje. Un ensayo de 1948 sobre el escultor Octavio Ponzanelli Conti¹², por ejemplo, se titula “Estampa en movimiento”: en vez de enfocarse en una obra conocida del artista, Hernández se dedica a representar al escultor en el proceso de creación. Si en algún momento Ponzanelli “se da por satisfecho” con su trabajo, luego declara que “ya más tarde veremos, si esta cabeza se queda como está, o si aún es posible perfeccionarla un poco más” (66). Hernández pone énfasis en el proceso artístico que inserta cada obra en el transcurso del tiempo. De la misma manera, podemos reconocer en “El señor de palo” una defensa del medio verbal, como algo que enriquece y al mismo tiempo complejiza lo que “está a la vista”.

12. Ponzanelli Conti era el hermano de la esposa de Hernández, Beatriz Ponzanelli.

BIBLIOGRAFÍA

Achugar, Hugo. “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ed. Hugo J. Verani. México D.F: UNAM, 1996. Impreso.

Barthes, Roland. “L’effet de réel”. *Communications* 11 (1968): 84-89. Impreso.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México D.F.: Porrúa, 1988. Impreso.

Clüver, Claus. “On Intersemiotic Transposition”. *Poetics Today* 10.1 (1989): 55-90. Impreso.

Heffernan, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago, London: University of Chicago, 1993. Impreso.

Hernández, Efrén. “El hombre de palo”. *Obras completas*. Tomo I. Ed. Alejandro Toledo. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.

---. “Estampa en movimiento”. *Bosquejos*. Ed. María de Lourdes Franco Bagnous. México D.F: UNAM, 1995. 63-66. Impreso.

---. “Unos cuantos tomates sobre una repisita”. *Obras completas*. Tomo I. Ed. Alejandro Toledo. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.

Hochberg, Elizabeth. “Efrén Hernández y las preocupaciones interartísticas de la vanguardia mexicana”. *Revista Liberia* 1. Web. 5 junio 2013. <<http://www.revistaliberia.org/1-2013>>

Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT, 1986. Impreso.

Lessing, Gotthold Ephraim. “Laocoön”. *Laocoön; Nathan the Wise; Minna von Barnhelm*. Trad y ed. William A. Steel New York, London: Everyman’s Library, 1930. Impreso.

Maples Arce, Manuel. “Actual Núm. 1”. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticas y críticos*. Trad. Estela dos Santos. Ed. Jorge Schwartz. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986. Impreso.

Mitchell, W.J.T. “Ekphrasis and the Other”. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago, 1994. Impreso.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México D.F: Siglo XXI-UNAM, 2001. Impreso.

Popper, Frank. *Origins and development of Kinetic Art*. Trad. Stephen Bann. Greenwich: New York Graphic Society, 1968. Impreso.

Rojas Garcidueñas, José. “Notas sobre tres novelas mexicanas”. *América: Revista Antológica* 59 (1949): 237-261. Impreso.

Smith, Mack. *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*. University Park: The Pennsylvania State University, 1995. Impreso.

Spitzer, Leo. "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs Metagrammar". *Comparative Literature* 7.3 (1955): 203-225. Impreso.

Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric*. Chicago: University of Chicago, 1982. Impreso.

Valadés, Edmundo. "Efrén Hernández, o de la inocencia". *Méjico en el Arte* 11 (1985-1986): 9-11. Impreso.

Valenzuela, Alberto. "Novelistas de Méjico". *Ábside* 2 (1959): 240-247. Impreso.

Verani, Hugo J. "La narrativa hispanoamericana de vanguardia". *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. 41-73. Impreso.

Yacobi, Tamar. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today* 16.4 (1995): 599-649. Impreso.