

Glifos antiguos y futuros. Algunas *ekphrases* mexicanas¹

Irene M. Artigas Albarelli

Universidad Nacional Autónoma de México)

Al comenzar a escribir este trabajo, elegí, buscando *ekphrases*, los poemas «Cabeza olmeca» y «Tulum» de José Emilio Pacheco (1986, 156-157) y «Melismas para Gunther Gerzso» de Francisco Hernández. Si una *ekphrasis*, según W. J. T. Mitchell es «the verbal representation of a visual representation» (1994a, 152), varios poemas sobre esas extraordinarias cabezas y sobre las pinturas de Gunther Gerzso eran claros ejemplos de este tipo de obras. Pero, ¿qué puede decirse al respecto de un poema sobre un grupo de edificios? Al comenzar a escribir pensé que había cometido un error: las obras arquitectónicas, según mi «sentido común,» no podían considerarse «representaciones visuales.» La crítica ha incluido como *ekphrasis* a las representaciones verbales de pinturas, esculturas, «photography, maps, diagrams, movies, theatrical spectacles» (Mitchell 181) pero, hasta donde yo sé, nadie ha incluido edificios. ¿Son las obras arquitectónicas representaciones visuales? Si lo son, ¿por qué pensé que había cometido un error al seleccionar un poema sobre Tulum?

La respuesta a la última pregunta dará algunas claves para contestar la primera. Adrian Forty (1995), en su ensayo «Common sense and the Picturesque» escribe sobre las semejanzas entre ciertas suposiciones modernas en la arquitectura y la noción del siglo XVIII de lo pintoresco. Una de ellas es la noción de que la «architecture can be judged and experienced in the same way as a painting» (177). Con esto, Forty se refiere a que la primera y principal intención de la arquitectura—y de la pintura, añadiríamos—se dirige al ojo. Tal vez esta es la razón por la cuál pensé que un poema sobre un edificio es una *ekphrasis*. Si el

pensamiento contemporáneo considera que la arquitectura y la pintura se experimentan de la misma forma, tal vez, «inconscientemente» seguía esta idea. El problema es que sólo estaba considerando la manera en que la pintura y la arquitectura se dirigen al sentido de la vista. Sin embargo, siempre existió la tradición, y aquí sigo las ideas de Mitchell en *Iconology* (1986), en la cual los pintores se referían a la forma en la cual sus obras expresaban más de lo que el ojo podía ver. Pensemos en las cualidades emocionales del trabajo de Rubens, Goya o Delacroix; o en la forma en la que los Impresionistas querían pintar los «efectos» de la nieve, la niebla o la luz del sol—y no sólo la nieve, la niebla o la luz del sol—para comprobar lo anterior. Los pintores siempre han intentado pintar emociones y atmósferas, no sólo lo que sus ojos ven.

El hecho es que en la arquitectura también ha habido siempre una tradición en la que «questions of what architecture is, what it means, have generally been regarded as more important than how it looks» (Forty 176). A pesar de que «the visual has been so remarkably resistant to other modes of understanding, and has been so consistently successful in repelling those other forms of consciousness» (Forty 180), experimentar un edificio involucra a otros sentidos—el de la relación de nuestro cuerpo con el espacio o el del oído, por mencionar algunos. Según Forty, de este razonamiento se deriva la falacia que supone que lo que es una buena pintura es, siempre, buena arquitectura. Él se opone a esta idea. Tiene razón si consideramos que una pintura sólo se dirige al sentido de la vista. Sin embargo, sabemos que esto no es cierto y que la misma tiranía que consideró a la pintura sólo una forma de representar lo que vemos, nos hace creer que la arquitectura también es sólo cosa de ver. Reconocer que la arquitectura involucra más sentidos que el de la vista puede ser más fácil que reconocer lo mismo sobre la pintura. Tal vez, en parte, esta es la razón por la cual pensé haber cometido un error al seleccionar un poema sobre Tulum.

Vayamos ahora a la idea de representar, de utilizar algo en lugar de otra cosa, de presentar algo, que no está presente, que está ausente. Este algo que se representa, o expresa, pudiera bien ser un sentimiento, un estado emocional, o un pensamiento.

El poema «Tulum» de José Emilio Pacheco es un ejemplo de cómo una obra arquitectónica es capaz de representar.

*Si este silencio hablara
sus palabras se harían de piedra
Si esta piedra tuviera movimiento
sería mar
Si estas olas no fueran prisioneras
serían piedras*

*en el observatorio
Serían hojas
convertidas en llamas circulares*

*De algún sol en tinieblas
baja la luz que enciende
a este fragmento de un planeta muerto*

*Aquí todo lo vivo es extranjero
y toda reverencia profanación
y sacrilegio todo comentario*

*Porque el aire es sagrado como la muerte
como el dios
que los muertos veneran en esta ausencia*

*Y la hierba se prende y prevalece
sobre la piedra estéril comida por el sol
—centro del tiempo padre de los tiempos
fuego en el que ofrendamos nuestro tiempo*

*Tulum está de cara al sol
Es el sol
en otro ordenamiento planetario
Es núcleo
de otro universo que fundó la piedra*

*Y circula su sombra por el mar
La sombra que va y vuelve
hasta mudarse en piedra²*

El sitio maya de Tulum (Figura 1) se localiza frente al mar oriental. Es la ciudad del amanecer y, como tal, es un lugar de cambio. El sol, *kin*, nace en el Oriente y viaja atravesando el cielo para descender en el Occidente y continuar su viaje en el mundo inferior. Tulum es el lugar donde la historia interminable comienza—¿deberíamos decir sigue?—: es un lugar intermedio entre el día y la noche, el cielo y la tierra, el agua y la tierra. Como tal, se representa como un lagarto, un animal que vive tanto en el agua como en la tierra. Para los mayas, *kin*, es el sol, el día (la presencia del sol) y el tiempo; los glifos utilizados para representarlo son el dios anciano con ojo solar, una estilización de la flor de cuatro



Figura 1: Tulum

Mitchell ha descrito tres momentos en nuestra percepción de este tipo de trabajos. Uno, al que llamó indiferencia ekphrástica, se basa en la idea de que las palabras nunca podrán representar a las cosas como las representaciones visuales pueden hacerlo. «Words can 'cite,' but never 'sight' their objects» (1994a, 152). El segundo momento en la percepción de estas obras es cuando «the impossibility of *ekphrasis* is overcome in imagination and metaphor, when we discover a 'sense' in which language can do what so many writers wanted it to do: to 'make us see'» (152). Mitchell llama a esta fase «esperanza ekphrástica.» El último momento descrito es el «miedo ekphrástico,» cuando «we sense that the difference between verbal and visual mediation becomes a moral, aesthetic imperative rather than (...) a natural fact that can be relied on» (154). Todos estos momentos se relacionan siempre con la vista y no es que Mitchell no esté consciente de ello, pero la verdad es que ésta es la forma en la cual hemos comprendido la relación existente entre las palabras y las imágenes visuales—recordemos lo que mencionamos anteriormente sobre la pintura y la arquitectura.

Si leemos el poema de Pacheco considerando estas fases, veremos que los subjuntivos utilizados en las primeras líneas lo sitúan entre la indiferencia y la esperanza ekphrásticas: «Si este silencio hablara, sus palabras se harían de piedra;» Tulum está hecho de piedras. La condición establece que el silencio no habla; sin embargo, aunque no sabemos si alguna vez será capaz de hacerlo, la

pétalos, la máscara del jaguar y la cara del mono. Sin embargo, no estamos hablando de entidades abstractas: se trata, como escribe Miguel León-Portilla (1968), «de la realidad sumergida en el mundo de los mitos, de aspectos de la deidad, origen de los ciclos que gobiernan todo» (45).

En uno de los edificios de Tulum, durante el solsticio de invierno, el sol entra a través de una ventana al amanecer e ilumina un área localizada bajo una figura pintada en la pared. El fenómeno sólo puede ser experimentado por unos momentos. Tulum es el lugar donde se puede percibir al sol en una de sus formas: el edificio es una guía a la experiencia, una forma de hacernos ir más allá de nuestra percepción normal. (Davidoff 7-16)

Antes de analizar el poema, recordemos algunos aspectos de la *ekphrasis*.

consecuencia de que lo hiciera existe: los edificios de Tulum. Como hemos visto, Tulum es un espacio límite entre la tierra y el mar; es el lugar que puede cambiar y convertirse en el sol—el sol que es un anciano, un mono, un jaguar o una flor. Así que, de alguna manera, las piedras de Tulum se mueven—por lo menos según el pensamiento maya. La segunda parte del condicional se cumple, a pesar de que la condición es una mera hipótesis.

A primera vista las condiciones parecen pertenecer al momento de indiferencia ekphrástica: «todo comentario es sacrilegio» y, por lo tanto, el silencio debe permanecer siendo silencio. Al mismo tiempo, el imaginar que un silencio pudiera hablar, el solamente esbozar esa posibilidad, apunta, se asoma, a la esperanza ekphrástica. El subjuntivo establece categorías posibles, aunque improbables. Las metamorfosis normales dentro del pensamiento maya son ahora sólo remotas posibilidades. Las piedras, las olas, el silencio de Tulum no se transforman ya tan fácilmente en las «llamas circulares» del sol. Otro sol, el de otro «ordenamiento planetario,» el que está en tinieblas y puede convertirse en mono o jaguar, es el que también puede convertirse en Tulum y hacer que las condiciones se vuelvan reales. Sin embargo, no tenemos la capacidad de comprender cómo esto puede ocurrir. No podemos ir más allá de las palabras—o a lo que éstas señalan—y estas palabras son sacrilegios en el mundo muerto que «fundó la piedra.» Sólo somos capaces de comprender Tulum como una representación del sol, como algo que lo señala y ocupa su lugar cuando está ausente.

La diferencia entre estos dos sistemas de pensamiento—uno que piensa que sus signos son la realidad y otro que supone que son representaciones de la misma—parece ser la causa de la incongruencia de los subjuntivos en el poema. Según Mitchell en «Imperial Landscape» (1994b) «empires have traditionally relied on 'sacred silent images' like the ideograms of Chinese, Latin or Arabic to imagine the unity of a 'global community.' [The idea of the nonarbitrary sign is one] largely foreign to the contemporary Western mind» (13). El poema de Pacheco «Cabeza olmeca» (Figura 2) ejemplifica esta idea; al mismo tiempo muestra nuestra nostalgia por un lenguaje que provenga o se convierta en la realidad—como el de los mayas. En esta nostalgia podemos detectar el mito occidental del Paraíso Perdido; el paraíso parece ser uno no occidental: la

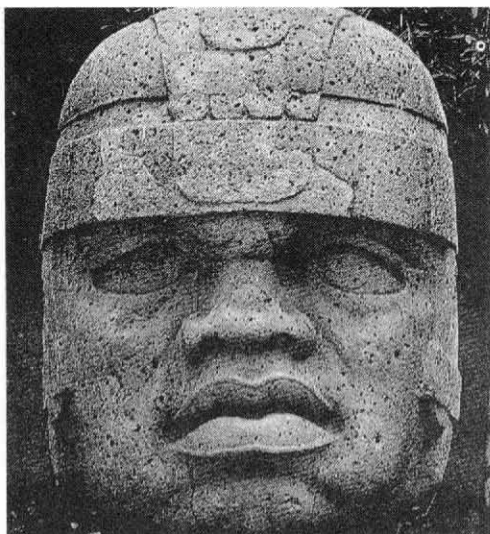


Figura 2: *Cabeza olmeca*

civilización maya. La comunidad global no existe más y sólo tenemos fragmentos que no comprendemos totalmente:

Bloque o montaña
Un solo rostro
Un astro
caído
de una historia inescrutable

Selva de la inmovilidad
Padre de piedra

Vestigio de qué dios decapitado. (207)

Aunque, como hemos visto, el pensamiento occidental cree que sus signos son arbitrarios, siempre ha tratado de negarlo. En pintura, por ejemplo, la perspectiva artificial negó su propia artificialidad y se proclamó la representación «natural» de la forma en la que las cosas se ven, de la forma en que vemos y hasta de la forma en la que las cosas son. En particular podemos hablar del paisaje: un término utilizado para describir un lugar—según Heffernan «a particular tract of land that could be seen from one point of view» (1984, 3)—o una pintura que representa un escenario natural, de forma «natural.» Tal vez el hecho de que la palabra se utiliza para lo que se representa y la representación es parte de la ilusión de representar «naturalmente.» Tradicionalmente se ha considerado que el paisaje ha intentado emanciparse de la ilustración literaria, la instrucción religiosa o la

ornamentación. Su historia, escribe Mitchell, es la de la búsqueda «for a pure, transparent representation of nature [and also] for pure painting» (1994b, 13). Así que uno de los estados finales del paisaje es la abstracción, en donde una pintura se libera de preocupaciones literarias y de la representación—lo que resulta paradójico si consideramos lo que originalmente el paisaje intentó hacer.

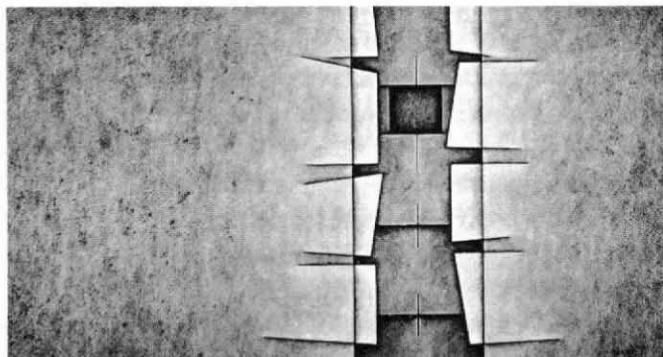


Figura 3: *La casa del murciélago*, de Gunter Gerzso (1987).
 Óleo sobre papel, 26 por 47 cm.

En la encrucijada entre la pintura de paisaje y la abstracción es donde quisiera situar la pintura de Gerzso (figuras 3 y 7), tema de los poemas de Francisco Hernández. Transcribo a continuación «Cinco melismas para Gunther Gerzso:»

I

*En la casa del murciélago no hay donde sentarse.
Hay cruces purpúreas. De ahí es imposible alejarse.
En la casa del murciélago, al intentar desmoronarse,
un puño de cenizas trata de no acordarse
de los cuchillos donde es posible congelarse.*

II

*La mujer de la jungla, en el ocaso del sudor y la tela,
muestra su vientre, abre la espalda y cancela
los rectángulos de una cueva musgosa donde se rebela
su cuerpo cercenado. Esta mujer deja su estela
en el cristal. Quienes la ven, olvidan la cautela.*

III

*La obsesión del paisaje coagulado, del verde tierno
suspendido en cuerdas. La obsesión de reflejar lo
interno
en grasa sobre magro, en rayas donde espía lo externo
con el fin de cuadrar las longitudes del invierno
en la persecución donde agoniza lo materno.*

IV

*Los gemelos sin caras, sin labios, sin gargantas.
Los gemelos mordiéndose el espíritu, sin tanta
eternidad como quisieran. Los duales donde espanta
la voluntad de espacio. Los tristes en cuya frente canta
la tenebrosa voz de muerta de una santa.*

V

*La pasión sobre el muro, el nudo por venir, el
nacimiento.
Los resquicios umbríos, el borde iluminado y su
lamento.
La batalla del rojo y el naranja, el fresco viento
del recuerdo de Grecia donde vivir es un experimento
de atmósferas, de huesos, de cortes y hundimiento.³*

Wolfgang Paalen, al escribir sobre los cuadros de Gerzso dice que «the ancient glyphs which can no longer be read, and the glyphs which cannot be read yet, are

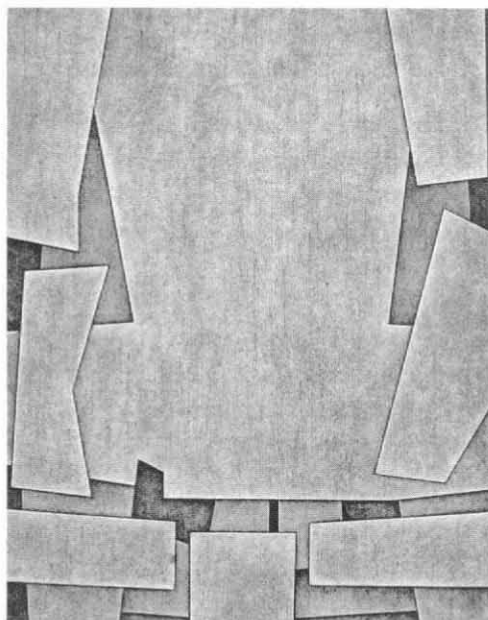


Figura 4: *La mujer de la jungla*, de Gunter Gerzso (1977). Óleo sobre tela, 116 por 89 cm.

Su influencia surrealista se lo prohibiría. Los surrealistas intentaron primero inventar nuevas realidades. Después se dieron cuenta que debían representar sus realidades interiores: sus mentes, llenas de deseos y miedos, de ambigüedades,

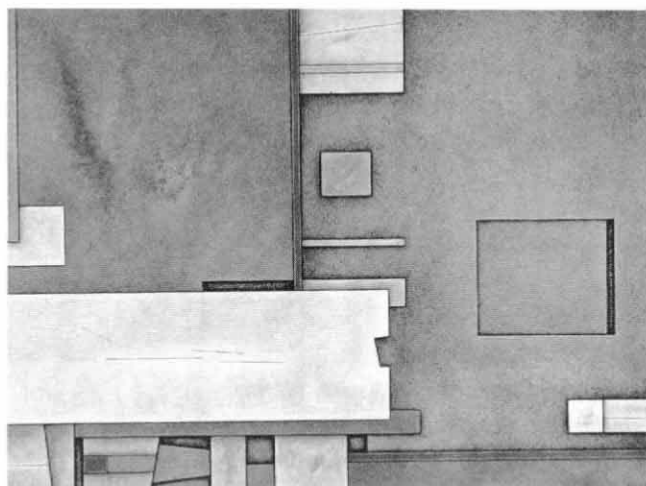


Figura 5: *Paisaje obsesivo*, de Gunter Gerzso (1994). Óleo sobre masonite, 60 por 81 cm.

analogías y contradicciones; equally meaningful» (Ashton 12). Paalen se refiere explícitamente a la influencia del arte prehistórico en Gerzso. Cuando las civilizaciones antiguas perdieron fuerza, sus edificios, que, como vimos en el ejemplo de Tulum, normalmente estaban dedicados a, y representaban, formas naturales, fueron invadidos y finalmente tragados por la Naturaleza. Esto y el hecho de que la arquitectura precolombina, como escribe Golding (175-179), es un arte de siluetas, de contornos, fueron cruciales en la obra de Gerzso. En sus cuadros, como en la arquitectura prehistórica, los bordes se superponen, rasgan o cortan; están formados a partir de escalones, pliegues y ranuras que son al mismo tiempo puertas y ventanas a cámaras ocultas. Véanse, por ejemplo las figuras 3 y 6.

Sin embargo, los cuadros de Gerzso no pretenden ser meras copias de estos paisajes.

Los surrealistas intentaron primero inventar nuevas realidades. Después se dieron cuenta que debían representar sus realidades interiores: sus mentes, llenas de deseos y miedos, de ambigüedades, analogías y contradicciones; sus paisajes interiores, formados a partir de objetos perfectamente reconocibles por sí mismos pero que, colocados en diferentes y nuevos contextos, adquirirían nuevas formas, como en los sueños. Los pliegues, grietas, rasgaduras y cortes de los cuadros de Gerzso no sólo nos hacen pensar en el arte prehistórico: también pensamos en los pliegues de la mente humana o en las partes secretas de nuestros cuerpos. La sexualidad humana se repite en la sexualidad de

por aceptar el carácter intocable de los cuadros: «En la casa del murciélago no hay dónde sentarse,» no hay lugar dónde detenerse y comenzar. Al mismo tiempo, irse es imposible: los cuadros lo han embrujado pero, cómo aprehenderlos, cómo apuntar lo que ellos señalan. Hernández, al igual que Gerzso al pintar «cualidades interiores» trabaja por analogías. En los cuadros, como hemos visto, se encuentran elementos tan dispares como incisiones, fragmentos corporales, selvas, ventanas o rectángulos en relaciones nuevas y extraordinarias. En los poemas la misma estrategia entra en acción: cenizas que no quieren recordar a cuchillos que pueden congelarlas, ocosos de sudor y tela, cuevas musgosas construidas por rectángulos, paisajes coagulados, recuerdos en los cuales vivir es experimentar atmósferas, huesos, cortes y hundimiento. Se trata de imágenes surrealistas que parecen estar obsesionadas con reflejar lo «interno,» aunque lo externo—el poeta, por ejemplo—siempre esté presente espionando.

El principal proyecto del arte abstracto es construir un muro entre las artes visuales y las verbales. La abstracción se proclamó como pintura pura, libre de cualquier alusión literaria, ilustrativa o decorativa. En otras palabras, aunque la iconografía y la representación desaparecían, el contenido y el tema debían seguir presentes. Siguiendo este argumento, Mitchell se pregunta sobre la posibilidad de lo que parece una contradicción. Su respuesta es que «the wall erected against language and literature by the grid of abstraction only kept out a certain kind of verbal contamination, but it absolutely depended [. . .] on the collaboration of painting with [. . .] the discourse of theory» (220). En los melismas de Hernández podemos ver cómo este discurso influye en el escritor/espectador. Los títulos de las pinturas son las líneas iniciales de los poemas: *La casa del murciélago*, *La mujer de la jungla*, *Paisaje obsesivo*. Estas palabras unen—generan—las imágenes mencionadas anteriormente y siguen un orden que proviene de las palabras escritas en el discurso de la teoría: el discurso de Ashton. «[Gerzso's] deep sense of order is always active, even in the realm of the all but indeterminate—those overtones and minute melismas produced on the plucked or hammered musical string» (14). Un melisma es una pequeña canción en la cual varias notas se tocan en la misma sílaba. Ashton utiliza el término—musical—para explicar lo que los cuadros de Gerzso hacen. Hernández toma el concepto y escribe melismas, ecos de los cuadros. Si el trabajo del pintor se encuentra profundamente ordenado, se centra en cuadrados y rectángulos, pero al mismo tiempo apunta hacia lo intocable, los poemas de Hernández siguen rimas que parecen ser burladas por la libertad de lo que se dice—véase la fuerza de los encabalgamientos de los poemas y la tensión que generan con la rima de los mismos.

Hernández se convierte en un ventrilocuo que nos recuerda que la pintura pura, libre de cualquier referencia a algún tipo de lenguaje verbal es imposible porque los cuadros necesitan espectadores y nosotros, los espectadores, sólo

podemos comprender el mundo, y lo que existe en él, mediante una combinación de palabras, imágenes visuales y otro tipo de lenguajes. Sus poemas vuelven a dar forma a los colores y formas de los lienzos. Se trata de *ekphrasis* que, por analogía, imitan la forma de los cuadros que representan, siguiendo un concepto desarrollado por Heffernan (1991, 300). Su iconicidad muestra un aspecto importante de la esperanza ekphrástica. Estos poemas y estos cuadros son, entonces, «gemelos sin caras, sin labios, sin gargantas, gemelos que se muerden el espíritu, y pierden la eternidad que tanto hubieran querido.»

Notas

¹ Este trabajo fue presentado en el Congreso de la American Comparative Literature Association, que se llevó a cabo en Puerto Vallarta, México, los días 10-13 de abril de 1997.

Obras citadas

- Ashton, Dore. 1995. *Gunther Gerzso*. Hong Kong: Latin American Masters/ Galería López Quiroga.
- Davidoff, Alberto. 1994. «Del otro lado del mar.» 2 vols. *Sacbé* 1: 7-16.
- Derrida, Jacques. 1989. «La Différance.» *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Forty, Adrian. 1995. «Common sense and the picturesque.» *Architecture and the Sites of History*. Eds. Borden and Dunster. New York: Whitney Library of Design.
- Golding, John. 1994. «Paisaje de la conciencia.» Rita Eder. *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*. México: Ediciones Era.
- Heffernan, James A.W. 1991. «Ekphrasis and Representation.» *New Literary History* 22: 297-316.
- . 1984. *The Re-Creation of Landscape. A study of Wordsworth, Coleridge, Constable and Turner*. Hannover and London: UP of New England.
- Hernández, Francisco. 1996. «Melismas para Gunther Gerzso.» *La Jornada Semanal*, Nueva época 80: 15 Sept.
- León-Portilla, Miguel. 1969. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo de acercamiento*. Pról. J. Eric S. Thompson. Apéndice. Alfonso Villa Rojas. Instituto de Investigaciones Históricas. México: UNAM.
- Mitchell, W. J. T. 1994a. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The U of Chicago P.
- . 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: U of Chicago P.
- Mitchell, W. J. T., ed. 1994b. *Landscape and Power*. Chicago and London: U of Chicago P.
- Pacheco, José Emilio. 1986. *Tarde o Temprano*. 2^a ed. México: Fondo de Cultura Económica.