

THESAURVS

| REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO | NÚMERO 60 - JULIO 2020 - JUNIO 2021 |
| ISSN 0040-604X - ISSN-e 2462-8255 |

Monográfico
**HACIA UNA
EPISTEMOLOGÍA
DE LA ESCRITURA
CREATIVA**

-
- Editorial | 1
Juan Manuel Espinosa - Juan Álvarez
- Libertad, oficio y conocimiento
(la escritura de ficción en la era académica) | 3
Alejandra Jaramillo
- Inventar el archivo | 13
Juan Álvarez
- La aurora de las cosas | 30
Andrea Mejía
- Celebración del lenguaje en el poema | 42
Juan Camilo Suárez
- Algo se muere, pero no es para siempre | 60
María Paz Guerrero
- El corazón en la página | 81
Betina González
- La pulsión efrástica y el saber poético | 94
Andrea Cote-Botero
- Desapropiación para principiantes | 106
Cristina Rivera Garza
- Aproximación a un momento y un caso | 117
Sergio Chejfec
- No basta que existan las cosas | 128
Yuri Herrera

THESAURVS

REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO
NÚMERO 60 - JULIO 2020 - JUNIO 2021

Comité editorial

Carmen Millán de Benavides

Directora
Instituto Caro y Cuervo

Juan Manuel Espinosa

Editor
Subdirector Académico
Instituto Caro y Cuervo

Juan Álvarez

Editor invitado
Maestría Escritura creativa
Instituto Caro y Cuervo

Susana Rudas

Editora asistente
Instituto Caro y Cuervo

Margarita Valencia

Maestría Estudios Editoriales
Instituto Caro y Cuervo

César Augusto Buitrago Quiñones

Divulgación editorial
Instituto Caro y Cuervo

Revista digital *Thesaurvs* - Periodicidad: anual
ISSN-e: 2462-8255

revista.thesaurus@caroycuervo.gov.co
thesaurus.caroycuervo.gov.co



La cultura
es de todos

Mincultura



Comité científico

Adolfo Elizaincín

Ph.D. en Filología Románica, Universidad de Tubinga.
Miembro de número de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, Uruguay

Alejandra Jaramillo Morales

Ph.D. en Literatura, Tulane University Of Louisiana.
Docente de la Universidad Nacional de Colombia,
Departamento de Literatura y Maestría en Escrituras Creativas

Álvaro S. Octavio De Toledo y Huerta

Ph.D. en Filología Románica, Universidad de Tübingen. Profesor asistente Universidad de Múnich Ludwig Maximilians, Alemania

Ana María Díaz Collazos

Ph.D. en Lingüística Hispana, University of Florida, Estados Unidos

Ana María Fernández Lávaque

Argentina

Micaela Carrera de la Red

Ph.D. en Filología Hispánica, Universidad de Valladolid. Catedrática de Filología Románica, Universidad de Valladolid, España

Enrique Obediente

Catedrático Departamento de Lingüística de la Universidad de Los Andes (Mérida) e individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua, Venezuela

Francisco Marcos Marín

Ph.D. en Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid. Experto en el Consejo Europeo de Investigación, Universidad de Texas, San Antonio, Estados Unidos

Juan Camilo Rodríguez

Ph.D. en Historia, Universidad Nacional de Colombia. Presidente de la Academia de Historia, Colombia

Juan David Martínez Hincapié

Ph.D. en Lingüística - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesor cátedra de Lingüística, Universidad de Antioquia. Profesor interno de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

Juan Fernando Cobo Betancourt

Ph.D. en Historia- University of Cambridge, Reino Unido

Juan Guillermo Ramírez

Ph.D. en Literatura Binghamton University, Estados Unidos

Luis Gonzalo Jaramillo

Ph.D. en Arqueología - Universidad de Pittsburg. Profesor asociado de la Universidad de los Andes, Colombia

Manuel Contreras Seitz

Ph.D. en Filología Hispánica- Universidad de Zaragoza, Profesor Universidad Austral de Chile, Chile

Margarita Jara

Ph.D. en lingüística hispánica- Universidad de Pittsburgh, Profesora asociada- Universidad de Nevada, Las Vegas., Estados Unidos

Mary Edith Murillo

Ph.D. didáctica de la lengua y la literatura- Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad del Cauca, Colombia

Max Doppelbauer

Ph.D. en Lingüística Universidad de Viena. Profesor titular Universidad de Viena, Austria

Olga Stanislavovna Chesnokova

Ph.D. en Filología, catedrática del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Filología de la Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos, Federación de Rusia

Patricia Simonson

Ph.D. en Literatura Universidad de París III, Sorbona Nueva. Profesora asociada Departamento de Literatura Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Paulina Meza

Ph.D. en Lingüística, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesora asistente, Universidad de la Serena, Chile

Pedro Martín Butragueño

Ph.D. en Filología Española- Universidad Complutense de Madrid. Director de la Nueva Revista de Filología Hispánica y Coordinador del Laboratorio de Estudios Fónicos, El Colegio de México, México

Richard File-Muriel

Ph.D. en Lingüística Hispánica - Universidad de Indiana Bloomington. Profesor asistente Universidad de Nuevo México, Estados Unidos

Rodolfo M. Cerrón-Palomino

Ph.D. en Lingüística , Universidad de Illinois. Profesor titular Universidad Católica de Perú, Perú

Rubén Pose

Máster en Filología Hispánica- Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Profesor ayudante de primera, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Simón Uribe

Ph.D. en Geografía, London School of Economics, Reino Unido

Virginia Bertolotti

Ph.D. Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario, miembro de número de la Academia Nacional de Letras de Uruguay. Investigadora del Departamento de Medios y Lenguaje, Universidad de la República de Uruguay, Uruguay

Victoria Cirlot

Catedrática de Filología Románica, Directora de l'Institut Universitari de Cultura, Departament d'Humanitats Universitat Pompeu Fabra, España

EDITORIAL

A sus 75 años, *Thesavrvs* mantiene como su objetivo principal la publicación y divulgación de investigaciones originales en ciencias del lenguaje y estudios literarios enfocados en la difusión de estudios sobre literatura y cultura, lingüística teórica y aplicada, escritura creativa y estudios editoriales. Así mismo, busca promover el intercambio de ideas entre especialistas en marcos de interdisciplinariedad.

El número que hoy presentamos, establecido para el periodo julio 2020 - junio 2021, se compuso como un monográfico para promover la apertura epistemológica del campo creativo e indagar por el rol de la investigación en el marco de sus procesos.

En este sentido se convocó a un grupo de escritoras y escritores para que reflexionaran y escribieran en torno a un mismo problema:

¿De qué naturaleza precisa es el conocimiento que construye el relato? Dicho de otro modo: ¿cuál es lugar epistemológico desde el que imagina, narra, reflexiona, poetiza y produce conocimiento y experiencia la escritura creativa?

Los diez artículos que presentamos abarcan modelos de análisis y evidencia empírica del proceso de creación, que esperamos aporten a la discusión sobre este tema.

Juan Manuel Espinosa
Editor

Juan Álvarez
Editor invitado

LA PULSIÓN ECFRÁSTICA Y EL SABER POÉTICO

Andrea Cote-Botero

Doctora en Estudios Hispánicos. Profesora de la Maestría bilingüe en
Escritura Creativa en la Universidad de Texas en El Paso.

andracote@gmail.com

Resumen

A partir de la pregunta por la naturaleza del saber poético, este texto se detiene en el diálogo entre poesía e imagen, relacionando las ideas de Aristóteles sobre mimesis con ejemplos de la literatura contemporánea. Propongo la écfrasis como estudio de caso del modo en que la poesía descubre sentidos y posibilidades en un objeto en tanto se aleja de la representación directa del mismo. En la lectura del libro *La Ofelia de Bellocq* de Natasha Trethewey, observo, además, el modo en que la pulsión ecfástica asiste el tránsito del personaje de la modelo de objeto a sujeto de la representación.

Palabras claves: poéticas, mimesis, écfrasis, poesía, escritura creativa.

Abstract

Considering the nature of poetic knowledge, this text analyses the relationship between poetry and image, relating Aristotle's ideas on mimesis with examples from contemporary literature. I propose ekphrasis as a case study of how poetry discovers meanings and possibilities in an object while moving away from its direct representation. In reading the book *La Ofelia de Bellocq* by Natasha Trethewey, I also observe how the ecpfrastic drive assists the transition of the main character from object to subject of representation.

Key words: poetics, mimesis, ecpfrasis, poetry, creative writing.

Ut pictura poesis
Horacio

Introducción

Pensar la naturaleza del conocimiento que construye la poesía implica considerar el modo en que la escritura, en tanto medio de expresión, se distancia de otros discursos. Si bien es difícil establecer el tipo de operación epistemológica que proviene de esta, sí que es posible observar una serie de procedimientos y prácticas por los que la poesía se distancia de otros modelos de conocimiento y representación. Existe una dinámica pertinente para observar este asunto: esto es la *écfrasis*, palabra que designa una figura retórica con que la poesía imita o describe de manera verbal una representación visual. Del griego antiguo ἔκφρασις —que quiere decir “describir” o “explicar hasta el final”—, la *écfrasis* designa una forma de diálogo entre escritura e imagen.

Ya en el canto XVIII de *La Iliada* de Homero aparece una relación de los relieves que Hefesto grabó en el escudo de Aquiles; tan detallada y precisa es la descripción, que la materia imaginaria parecería adquirir el peso de lo vivo. Esa pericia imitativa le resultaba a Platón muy peligrosa. De allí el famoso argumento del filósofo en el Libro X de *La República*, cuando expone su crítica a los poetas, a Homero en particular, argumentando la distancia que sus imágenes tienen de la verdad.¹

Para Platón, la figura del poeta y el pintor son intercambiables, ambos se ocupan de la mimesis de lo real. Pero el problema es que el imitador copia sin ser experto o sin conocer a profundidad todas las artes que imita: “no tendrá ni ciencia ni opinión exacta referente a la belleza o a los defectos de los objetos de su imitación.” (599c). De allí que el espectador platónico,

¹ La crítica de Platón a los poetas aparece dispersa a lo largo de su obra, sin embargo, es en el libro X de *La República* donde condena la poesía de manera más efectiva, esgrimiendo tres argumentos principales: en primer lugar, señala la distancia que existe entre el poeta y la verdad; el poeta no crea a partir de una idea sino de una imagen, nos presenta una copia de una copia. El saber del poeta es por tanto un saber de imágenes y se encuentra en tercer grado alejado de la verdad. En segundo lugar, el poeta no es experto en todas las artes que imita, lo que constituye un peligro para la educación. Finalmente, y este podría ser quizás el argumento más importante para Platón, los poetas no pueden dar razón del provecho de su arte en la polis: “Digamos, sin embargo, que, si la poesía placentera e imitativa tuviese alguna razón que alegar sobre la necesidad de su presencia en una ciudad bien regida, la admitiríamos de grado, porque nos damos cuenta del hechizo que ejerce sobre nosotros; pero no es lícito que hagamos traición a lo que se nos muestra como verdad. Porque ¿no te sientes tú también, amigo mío, hechizado por ella, sobre todo cuando la percibes a través de Homero? (607d, Libro X)

fascinado por la pericia de la descripción, sea incapaz de discernir los errores de la representación y crea en mentiras como si fueran verdad: “el poeta no sabe más que imitar, pero, valiéndose de nombres y locuciones aplica unos ciertos colores tomados de cada una de las artes, de suerte que otros semejantes a él, que juzgan por las palabras, creen que se expresa muy acertadamente” (610a).

Al hacerse la misma pregunta por el saber que imparte el poeta, Aristóteles convierte las críticas de Platón en una oportunidad para postular lo que hay de singular en la poesía. En el capítulo IX de su tratado conocido como la *Poética* (Siglo IV a.c), refiriéndose a Homero, Aristóteles afirma: “más que ningún otro, nos ha enseñado a todos el arte de forjar mentiras de manera adecuada”; y más adelante: “La tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable y necesario” (X). Para Aristóteles, resulta evidente que el quehacer literario se encuentra liberado de la función de mimesis exacta de lo real. Por el contrario, la imitación poética tiene como finalidad producir un efecto estético en el espectador. La representación es tan solo el medio para alcanzar ese fin, por eso puede nutrirse ya no solo de los hechos como son, sino como deberían o podrían haber sido. (Cap. IX).²

Me interesa particularmente el caso de la écfrasis en tanto que permite hablar de eventos específicos en que la poesía se plantea inicialmente una experiencia de imitación del objeto, pero descubre nuevos sentidos y posibilidades mientras parece alejarse de la representación directa del mismo. En la actualidad, hablamos de écfrasis para referirnos exclusivamente a la descripción poética de una imagen artística,³ sin embargo, en un contexto más clásico el término denota cualquier tipo de descripción vívida, una descripción tan rica que adquiere el estatus de una cierta realidad literaria o, por decirlo de

² Este efecto, que es el fin de la imitación trágica, no es otro que la catarsis, término del griego antiguo (κάθαρσις) que indica una forma de “purificación” y una suerte de transformación o liberación en que el individuo experimenta pasiones a partir de la experiencia de la obra de arte. El aprendizaje de las pasiones, y el tránsito que por la piedad y el temor trágico experimenta el espectador de Aristóteles durante una imitación bien elaborada (1453b, Cap. XIV), constituye un concepto ancla, insoslayable, para pensar el lugar epistemológico de la poesía en cualquier tiempo. Este tratado temprano defiende la particularidad del saber que proviene de la poesía. Antes que presentarse como una forma de representación de la realidad, la poesía provee una experiencia donde cierto aprendizaje emocional es posible.

³ Para una descripción más completa de la evolución histórica de la noción de écfrasis vale la pena observar la revisión de Pedro Antonio Agudelo en “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. En su recorrido distingue cuatro definiciones generales de écfrasis: 1) Representación verbal de una representación visual. 2) Representación visual de un objeto exclusivamente artístico. 3) Representación verbal de cualquier objeto o fenómeno. 4) La representación verbal vívida que “trae”, a través del lenguaje verbal, un objeto.

otra manera, atañe a la condición de aquello que llamamos “imagen poética”.

Más allá del carácter intermedial de lo efrástico, me interesa el modo en que esta técnica nos pone en contacto directo con la pregunta por los límites de la representación poética y por el modo en que la literatura dialoga con otros discursos y con los imaginarios que estos crean. Si asumimos éfrasis en su sentido etimológico —describir un objeto, “explicándolo hasta el final”—, ¿de qué se trata entonces esa suerte de límite que es posible alcanzar en el encuentro entre imagen y palabra? ¿Completa la poesía el quehacer de la imagen o, por el contrario, aspira ella a la condición integral y sólida de la imagen? Es en los ejemplos donde es posible observar que en el intercambio entre imagen y palabra surge una revelación que no se adscribe a un solo lenguaje por separado. Algo similar a lo que William Burroughs llamara “la tercera mente”, una forma de pensamiento que se activa tan solo ante la confluencia de dos artes.



Primera escena: restitución

Hay un libro de la poeta norteamericana Natasha Trethewey titulado *La Ofelia de Bellocq* (2002). El primer poema del texto hace referencia a *Ofelia*, famoso cuadro que el artista británico Sir. John Everett Millais pintó en 1852

y que hoy se exhibe en el Tate Museum de Londres. La imagen proviene de *Hamlet, Acto IV, escena VII*. Ofelia, fuera de sí, acosada por la pena y el espanto tras descubrir que su padre fue asesinado por su amante, se arroja al río y se ahoga. Boca arriba, tendida, como indecisa entre alojar o rechazar un último girón de aire entre los labios, Ofelia, ojos abiertos, manos abiertas, se entrega al río para ser pescada por la muerte. Su vestido, ya cubierto por un cúmulo de ramas y flores, se hunde en el torrente. Un collar de violetas alrededor del cuello de la joven simboliza la desgracia y una cama de lirios, su virginidad. En la escena, Ofelia sucumbe ante el paisaje, se funde con el leño a sus espaldas, manos abiertas, como en una crucifixión, la mujer se detiene.

En la primera estrofa de la *Ofelia de Bellocq*, Trethewey se pregunta por el modelo de este cuadro, esa “joven que posara / acostada por horas en una bañera, temblando/ pescando un resfriado, imaginando quizás que hay peces diminutos enredándose en su cabellera, o mordisqueando aquel lunar negro que se levanta sobre su piel blanca” (3).⁴ Su nombre era Elizabeth Sidal, modelo habitual de los pintores prerrafaelitas. Es ella la Beatriz de Rosetti, la *Ofelia* de Millais, quien en efecto enfermó gravemente posando en su bañera en el invierno. Se sabe además que Sidal tenía, ella misma, interés en la pintura; un año después de que posara para Millais, pintó su autorretrato. Curiosamente, a diferencia de los hombres que la pintaron a ella, su rostro, tal y como lo veía, no era de una belleza idealizada: exhibía ciertas marcas y contrastes, dos o tres trazos sobre el pómulo, hendiduras de tiempo sobre el lienzo de los que pende, sin embargo, toda humanidad.

Al preguntarse por Sidal al inicio de su libro, Trethewey encuentra un modo para presentar su propia *Ofelia*, nombre imaginario que le otorga a una prostituta de raza mixta que aparece retratada repetidamente en una serie *circa* 1912, trabajo de E. J. Bellocq, fotógrafo de burdeles durante los últimos años de la prostitución legal en New Orleans. La serie de Bellocq alcanzó su fama años después de su muerte. Lee Friedlander, artista de New York, encontró en un viaje a New Orleans a mediados de los años cincuenta una serie de ochenta y nueve placas en estados varios de descomposición. La restauración que hizo Friedlander para una publicación del Museo de Arte de Nueva York convirtió

⁴ Todas las traducciones de los poemas de Trethewey son de la autora.



la serie en un clásico instantáneo. Críticos e historiadores llamaron la atención sobre la mirada relajada con que los sujetos se exponen a la cámara. La naturalidad, confianza y desparpajo con que las modelos aparecen en su propio ambiente, sin pose, sin artificialidad, sin extrañeza, lo que permite suponer que Bellocq debía ser un habitual en los burdeles y habría desarrollado alguna suerte de amistad cercana con sus modelos.⁵

Para su libro de poemas, Natasha Trethewey parte de una de estas chicas en particular. Su Ofelia es una mujer mestiza de tez excepcionalmente blanca, una mulata, que se cree que vivía en uno de los pocos burdeles de color de New Orleans. Ya desde el primer poema del libro, Trethewey inicia su búsqueda de la voz de esta mujer, a quien primero relaciona con la modelo de Millais, trazando una línea entre dos mujeres y dos tiempos, unidas por la misma forma de anonimato: “pienso en ella al ver la foto de Bellocq/ una mujer posa en un diván de mimbre, su cabello desbordándose, a su alrededor,

⁵ La exploración de esta hipótesis dio origen, entre otras cosas, a una ficción cinematográfica norteamericana que lleva por nombre “Pretty Baby” (Louis Malle, 1978), película muchas veces censurada alrededor del mundo por su contenido gráfico explícito al contar la historia de una prostituta de doce años en Storyville de la que Bellocq se enamora y con la que intenta quedarse. Descartando el drama amoroso, lo más interesante puede ser justamente la reconstrucción imaginaria de las escenas que preceden a las fotografías más famosas de Bellocq.

flores sobre una almohada... ¿cuánto tiempo estuvo allí la otra Ofelia? Desnuda, con los pezones expuestos, ¿endurecidos por el frío?” (3).

La comparación entre las dos Ofelias le permite a la poeta visibilizar varios asuntos: la retórica persistente de la mujer tendida, dispuesta, en posición de sacrificio. El anonimato que rodea a las modelos, la singularidad que sucumbe ante el nombre del artista y, sobre todo, esa inquietud que proviene de la imagen, la perturbación y el interrogante por aquello que la foto sugiere pero que en ella no está efectivamente dicho. Es posible que de allí provenga la pulsión y el deseo por la éfrasis, esa necesidad de “describir hasta el final”. En su ensayo “Pequeña historia de la fotografía” a propósito de su análisis del trabajo de Eugene Atget, Walter Benjamin sostiene que toda fotografía es una escena del crimen (527). Pienso en ello al leer el poemario de Trethewey, pues la imagino escudriñando las fotografías, buscando entre rincones y detalles minúsculos los trazos de una voz, intentando tener conversaciones con un cuerpo en el mismo cuarto en que le silenciaron.

Si la imagen fotográfica asiste al proceso de objetivación del sujeto y las fotografías de Bellocq son prueba de un distanciamiento entre el que mira y lo mirado, el lente será símbolo de una jerarquía en la que, como apunta Susan Sontag: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (17). La escritura, por su parte, ayudaría a revertir ese orden, señalando el espacio en que el objeto se escabulle, se hace irrepresentable. La éfrasis sería la técnica que asiste ese tránsito. La escena pasa de ser una descripción de lo acontecido, en el que el fotógrafo expone a la mujer, a un espacio de aparición en el que, recordando a Aristóteles, se incluyen los hechos como debían o podrían haber sido. Por la escritura de una serie de cartas imaginarias, Trethewey inicia un proceso a través del cual intenta restituir su voz a la Ofelia de Bellocq. Pero antes de adentrarse en dicha restitución, vale la pena definir un poco más el proceso de objetivación fotográfica.

Escena dos: fotografiar es escribir con luz

Existen antecedentes literarios que dan prueba de esta forma de despersonalización del cuerpo femenino asistida por la fotografía, lo que se convierte en una oportunidad para pensar los límites de la representación en el quehacer literario. Pongo por caso el cuento de Italo Calvino “La aventura del fotógrafo”,

incluido en *Los amores difíciles* (1970). Antonino Paraggi es un fotógrafo aficionado que un día conoce a Bice, el enamoramiento que siente por ella se traduce poco a poco en un deseo de fotografiarla. Todo empieza por un retrato, luego otro, ninguno de ellos parece poder capturar la particularidad de la muchacha: “Había muchas fotografías posibles de Bice y muchas Bice imposibles de fotografiar, pero lo que buscaba era la fotografía única que contuviera unas y otras” (76). Primero la pareja se acerca, Bice se muda al apartamento de Paraggi, todo avanza bien, pero el fotógrafo desarrolla una compulsión por lograr un retrato perfecto. La búsqueda se expande a vestidos y poses y es posible afirmar que, en este anhelo por fijar una imagen femenina ideal, Antonino participa de una tradición fotográfica predatoria del cuerpo femenino al servicio del modelaje y la publicidad.

El apremio fotográfico de Paraggi produce la ruptura de la pareja. Obsesionado por convertir toda experiencia en objeto, el fotógrafo pierde contacto con la Bice real y la representación de su deseo sucumbe ante su deseo por la representación. Sin proponérselo, el fotógrafo se hace víctima de su propio designio: “Basta empezar a decir: “¡Ah, qué bonito, habría que fotografiarlo!” y ya estás en el terreno de quien piensa que todo lo que no se fotografía se pierde, es como si no hubiera existido, y por lo tanto para vivir verdaderamente hay que fotografiar todo lo que se pueda, y para fotografiarlo todo es preciso: o bien vivir de la manera más fotografiable posible, o bien considerar fotografiable cada momento de la propia vida. La primera vía lleva a la estupidez, la segunda a la locura”. (72)

De manera similar sucede en *Blow-up* (1966), adaptación cinematográfica de Michelangelo Antonioni del cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo”, que ahonda aún más en el tema de la reificación del sujeto y del pasado. Thomas es un fotógrafo de modas que está exhausto de su profesión. En una famosa escena de la primera parte, que luego se convertirá en la imagen oficial del filme, el fotógrafo aparece rondando el cuerpo de la modelo Verushka. Los sonidos, los movimientos del hombre sobre la mujer, la interjección y los comandos, todo ello simula un encuentro sexual. Ocasionalmente la besa, la invita a participar, pero el lente es siempre intermediario. En el momento cumbre, hay una suerte de clímax fotográfico y Thomas desciende a una especie de limbo: pierde por completo el interés en

la muchacha y parece que entramos nuevamente al prostíbulo. Finalmente, ella sale sigilosamente del cuarto y él ni siquiera se detiene a mirarla. Por el gesto de Thomas sabemos que no es la primera vez. En efecto, una de las características principales del personaje es su desdén ante lo que le rodea, el agotamiento tras la excesiva contemplación. Su relación con el mundo está determinada por su necesidad de fijar en objeto todo lo que experimenta y conoce.

Pero un día sucede algo extraordinario: Thomas va a tomar fotografías a un parque, accidentalmente retrata a una pareja aparentemente común; solo que al saberse observada la mujer se enfurece e intenta hacer que le entregue la película. Ya en el cuarto oscuro, al ampliar las fotografías, Thomas observa un elemento extraño, por lo que decide hacer otra ampliación, y luego otra, hasta acercarse a la escala real. Tanto el protagonista de esta película, como el personaje del cuento de Cortázar que le inspira,⁶ tienen la sensación de haber intervenido la realidad al fotografiarla. Dicha revelación⁷ se carga de un poder inesperado, el fotógrafo tiene la sensación de que el pasado fotografiado ha dejado de ser una entidad monolítica y que se encuentra en transformación constante. Motivado por lo que ha visto, Thomas regresa al parque y descubre, en efecto, un cuerpo sin vida. Sin embargo, a partir de este momento el relato cambia, y lo que parecía el curso de una investigación convencional, donde la fotografía opera en una función clásica, como prueba de lo real, se convierte en otro tipo de juicio, que atañe ahora a alcances de la representación.

Blow up nos regresa a la analogía de Benjamin en que toda fotografía es una escena del crimen, una apertura a un pasado que demanda ser descifrado o “descrito hasta el final”. El desdén que Thomas manifiesta hacia Verushka se contrapone al incontrolable deseo de saber qué inspira en él la mujer misteriosa del parque. Mientras Verushka representa la imagen objeto, la fo-

⁶ La ficción de Antonioni se distancia casi completamente del contexto planteado por Cortázar en el planteamiento inicial. Robert Michel, protagonista de “Las babas del diablo”, es un fotógrafo aficionado que se dedica profesionalmente a la traducción y a la escritura. Un día, decide ir a tomar una serie de fotografías cerca del agua. Sin proponérselo, su presencia logra truncar los avances de una mujer mayor y un adolescente. Sin embargo, ya en el cuarto oscuro, la historia se parece un poco más a la interpretación que hiciera Antonioni: en el proceso de ampliación de las fotografías tenemos la impresión de que la realidad fotográfica consigue devorar aquella que le precede.

⁷ Es interesante que en español empleamos la misma palabra para hablar de un “descubrimiento” y del proceso por el cual las fotografías pasan de la película al papel.

tografía como un ejercicio de dominio y control, la otra mujer representa el secreto, lo irrepresentable, aquello que no puede ser resuelto en imagen. La mujer es la representación del deseo que Thomas tiene de saber, esa es la pulsión ecfástica, la invitación a restituir y encontrar los sentidos ocultos.

Escena final: lo irrepresentable

El proceso a partir del cual Ofelia pasa de ser objeto para convertirse en sujeto de la escritura se expone en el libro de Trethewey a partir de un desplazamiento físico que posibilita un desplazamiento de la mirada. El mecanismo que explica este tránsito son las cartas que construyen el relato de transformación de Ofelia. En la primera parte del libro asistimos a una suerte de iniciación en un poema que lleva por título: “Consejos de la Condesa P para las chicas nuevas”; se trata de una instrucción para el que debe aprender a ser mirado: “Te verás, a ti misma cientos de veces. Para nuestros clientes / debes aprender a ser observada. Pon la mente en blanco / piensa —si es que debes pensar en algo— tan solo en tu bolso hinchado. Quédate quieta como si / posaras para una pintura” (11). Ofelia, quien en otro poema nos habla sobre el deseo de aceptación que siempre tuvo de su padre, y el modo en que para agradarle utilizó su capacidad de estar inmóvil, no es ajena a tales dinámicas: “Atrapa la luz / en el hueco de tu garganta / y que la sombra anude en tu ombligo y más debajo de la curva de tus pechos. Aprende a verte a ti misma a través de sus ojos”. (11)

Poco a poco el libro nos introduce en el desplazamiento de la mirada alrededor de Ofelia. Para empezar ella se hace consciente de su situación: “Me incomoda pensar que yo estoy hecha / para este trabajo —el fetiche y el espectáculo— / un obelisco pálido. Pero entonces recuerdo/ mi entrenamiento temprano —la niñez— el modo / en que mi madre me enseñó la cortesía de quedarme quieta/ para complacer a un hombre blanco, mi padre” (20). La inmovilidad en Ofelia se relaciona con la docilidad con que se ofrece para ser representada, atendiendo al imperativo cultural que la ha preparado para ello al ser una mujer negra, viviendo en el sur de los Estados Unidos a principios del siglo XX. Pero al reflexionar sobre la dinámica de la mirada, Ofelia inicia una suerte de proceso de liberación simbólica: “En el salón hoy / un hombre decidió que encontraría la marca / que me delataría / la que haría

valer el dinero que pagó para verme / Llevaba un monóculo / se acercó / su aliento caliente atravesó mi cara / me alejé de mi propio reflejo, pequeño y distorsionado en su lente” (26). Por primera vez en este pasaje, Ofelia decide apropiarse de su imagen y rechaza, por reconocerla como imposible y deleznable, la imagen que de sí devuelve la mirada del otro.

El desplazamiento físico del que hablo se manifiesta también en el posicionamiento de Ofelia con respecto a la cámara, pues ella consigue finalmente colocarse “al otro lado del *objetivo*” y pasa de modelo a fotógrafa: “La semana pasada derroché, gasté parte de mis / Ahorros en una Kodak, y de una sola vez / Me convertí en ambas cosas, modelo y aprendiz. / Primero posando, luego yendo con Bellocq/ A su otro trabajo, fotografiando / El astillero con su miriada de líneas” (26). Con este desplazamiento, observamos una transformación del dominio fotográfico, en que la mujer pasa de objeto a sujeto de la representación.

Así mismo, a través de este poemario, Trethewey encuentra una voz para Ofelia y consigue desplazar la lógica de anonimato que acompaña la retórica del personaje de la modelo. Durante este proceso, la poeta reflexiona sobre la dinámica de poder asociada a la representación, pero también se pregunta por la naturaleza de la imitación poética y sobre el modo en que la poesía se señala lo irrepresentable en la imagen: “Veo lo que él ve a través del lente / Y lo que no el pez plateado detrás / Las paredes, el tinte amarillo de un rojo que desvanece / Entre tantas otras cosas que no ve la cámara”. De allí el poder de la representación efrástica en la poesía, señalando los límites de la mimesis, reconociendo que uno de los valores del relato es reconocer la imposibilidad de representar un objeto enteramente.

Quizás no haya mejor modo de concluir esta reflexión que recordando un poema de Wislawa Szymborska que se titula “Fotografía del 11 de septiembre”. La poeta describe la imagen de unas personas arrojándose desde lo alto de las Torres Gemelas. Se trata de una éfrasis particular pues sería difícil encontrar un lector de su generación incapaz de predecir el desenlace, o que carezca de una suerte de memoria de la imagen en cuestión. Sin embargo, el poema empieza por llamar la atención sobre la capacidad de suspensión que tiene lo fotográfico, la posibilidad de seccionar el tiempo e instalarse en eso que Henri Cartier Bresson llamó “el momento decisivo”: “la fotografía los mantuvo con

vida / y ahora los conserva / sobre la tierra, hacia la tierra”. En esa suspensión la poeta encuentra la expansión que ofrece el tiempo literario, la restitución de una condición de aquello que se resiste a convertirse en pasado. Así también, en las dos últimas líneas del poema de Szymborska se cifra otro de los elementos fundamentales del quehacer poético, que atañe no solo a la manera de construir saber, sino a su función en el mundo: “Sólo dos cosas puedo hacer por ellos: / describir ese vuelo / y no decir la última palabra”. En el intento de incluir lo irrepresentable está inmersa la defensa que del saber de la poesía hace Aristóteles. La poesía no busca representar la realidad directamente, sino que se apropia de ella para generar una experiencia de reconocimiento de aquello que la literatura no puede ignorar y que no puede describir enteramente en palabras.

Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*, trad. de E. Schlesinger. EMECE: Buenos Aires, 1947, 1950 y 1963. (impreso)
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*, trad. de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2013. (impreso)
- Burroughs, William. *The third mind*. New York: Viking Press, 1978. (impreso)
- Mitchell, W. J. T. “Ekphrasis and the Other”. Chicago: Universidad de Chicago, 1994. Web. 1 de octubre 2020.
- Platón. *República*. Diálogo IV. Traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1986. (impreso)
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2005. (impreso)
- Trethewey, Natasha. *La Ofelia de Bellocq*. San Francisco: GrayWolf: 2002. (impreso)

Andrea Cote-Botero

(Bucaramanga, 1981). Doctora en Estudios Hispánicos. Algunos de sus libros son: *Puerto calcinado* (2003), *Blanca Varela y la escritura de la soledad* (2004), *La ruina que nombro* (2015) y *En las praderas del fin del mundo* (2019). Ha obtenido entre otros el Premio Cittá de Castrovillare (2010) y el International Latino Book Award (2020). Actualmente es profesora de la Maestría bilingüe en escritura creativa en la Universidad de Texas en El Paso.



THESAURVS

REVISTA DIGITAL DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO
NÚMERO 60 - JULIO 2020 - JUNIO 2021

thesaurus.caroycuervo.gov.co