

Yael Bitrán Goren  
CENIDIM/INBA

## ÉCFRASIS. REPENSAR LA POSIBILIDAD DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL.<sup>1</sup>

### Écfrasis

La écfrasis puede entenderse, en primera instancia, como “la representación verbal de una representación visual”; ésta es el eje conductor de los ejercicios hermenéuticos que se realizan al hacer iconografía o al hablar de iconografía. Se trata de una experiencia intermedial donde la imagen se vuelve palabra.<sup>2</sup> Actualmente este concepto es una línea fructífera dentro de la iconografía musical. Hermógenes, un filósofo discípulo de Sócrates, del siglo V a.C., definió la écfrasis como el recuento energético y visible que hace evidente lo descrito. Las écfrasis pueden ser de personas, cosas, acciones, lugares, etcétera. La etimología de la palabra parte de la preposición griega ek: afuera, y del verbo phrazo: narrar. O sea: narrar hacia afuera: “Traer ante los ojos de mis lectores/ oyentes aquello que puedo ver dentro de mi cabeza”. Se trata de un paralelismo entre el arte verbal y el arte visual. “Ambos tienen la capacidad de contribuir a la verdad haciendo visible lo invisible, o sea, revelar el mundo interior de las emociones por medio de la pintura o la poesía”.

De algún modo las descripciones ecfásticas se abocan a representar, explicar, narrar, aquello que es irrepresentable, o no puede explicarse por otros medios; el fin principal es ofrecer al lector representaciones mentales de aquello que ve. W. J. T. Mitchell (1995) va más allá en su entendimiento de la écfrasis y hace una interesante reflexión sobre la posibilidad, o imposibilidad de la misma en su texto “Ekphrasis and the Other”.<sup>3</sup>

El autor distingue tres fases o momentos de realización con respecto a la écfrasis:

1. “Ekphrastic indifference” (indiferencia ecfástica): surge de la realización de que la écfrasis es imposible. Las palabras pueden referirse a algo, pero nunca pueden realmente atestiguar a sus objetos. La écfrasis es, desde esta óptica, una mera curiosidad, es el nombre de un género literario más bien oscuro y de poca

---

1 Texto presentado en la mesa redonda “Iconografía musical: problemas y perspectivas de desarrollo” como parte del III Congreso Latinoamericano de Iconografía Musical, que se llevó a cabo del 7 al 9 de noviembre de 2016 en la Facultad de Música de la UNAM.

2 Las ideas de los siguientes párrafos se basan en el artículo de Sandra Álvarez Hernández (2014, pp. 9-54).

3 Una importante investigadora en el área de la écfrasis musical es la alemana Siglind Bruhn. Una lista de sus publicaciones puede consultarse en la página <http://www-personal.umich.edu/~siglind/books.htm>

monta (por ejemplo, poemas que describen obras de arte visual), y de un modo más general (la representación verbal de la representación visual).

2. “Ekphrastic hope” (esperanza efrástica). La oscuridad o poca monta de la éfrasis no ha impedido que se forme una enorme literatura efrástica, que puede rastrearse al famoso “Escudo de Aquiles” de La *Ilíada*, que sitúa su reconocimiento teórico en la retórica y poética antiguas, y que ha ido desde la narrativa oral hasta la poesía posmoderna. A esto le llama Mitchell “La esperanza efrástica”, donde la imposibilidad de la éfrasis se supera gracias a la imaginación o la metáfora, y cuando descubrimos “cierto sentido” en el cual el lenguaje puede “hacernos ver” (p. 163). El lenguaje se pone al servicio de la visión. En este caso se supera el sentido más estricto de éfrasis como un modo poético que, como dice Jean Hagstrum (1958), “da voz a un objeto de arte mudo” o bien ofrece “una descripción retórica de una obra de arte” (p. 18), para pasar a un sentido más general que provee una descripción que pretende traer a la imaginación una persona, un lugar, un cuadro, etcétera. Para Murray Krieger (1967), las artes visuales son una metáfora, no sólo de representación verbal de la experiencia visual, sino también del modelado del lenguaje en patrones formales que “congelan” el movimiento de la temporalidad lingüística en un conjunto espacial y formal. Así, la éfrasis se vuelve un “principio general” que ejemplifica cómo puede “estetizarse” el lenguaje. Una vez que se pone en movimiento el deseo de superar la “imposibilidad de la éfrasis”, escribe Mitchell, las posibilidades y las esperanzas de la representación visual se vuelven prácticamente infinitas. Mitchell (1995) cita el poema de William Carlos Williams, poeta estadounidense modernista que dice:

acentos eternos  
repetidos hasta  
que el oído y el ojo  
se acuestan juntos  
en la misma cama (p. 151).<sup>4</sup>

Se supera, pues, la división imagen/texto reemplazándolo por un “icono verbal” o “imagetext”.

3. “Ekphrastic fear”. Sin embargo, argumenta Mitchell (1995), el momento fijo de la esperanza efrástica se topa con una tercera fase, que podría llamarse “miedo efrástico”. “Es el momento en la estética en que la diferencia entre la mediación visual y verbal se vuelve un imperativo moral y estético más que un hecho natural en el que uno puede confiar” (p. 154). Mientras que la “esperanza efrástica” incluye lo que Françoise Meltzer ha llamado “una reciprocidad”,

<sup>4</sup> “undying accents/ repeated till/ the ear and the eye/ lie down together/ in the same bed”.

es decir, un intercambio fluido y una transferencia entre las artes visuales y verbales, el “miedo ecfástico” percibe más bien esta reciprocidad como una promiscuidad dañina, y trata de marcar bien los límites con distinciones entre los sentidos, los modos de representación y los objetos de cada campo (cfr. Mitchell, 1995, p. 155). Los argumentos para el miedo ecfástico hacen ver a los argumentos esperanzadores como idólatras y fetichistas y la noción de la imagen se vuelve como una engañosa ilusión que tratan de fijar en vano el poeta y quien lo escucha.

“La interacción de estos tres ‘momentos’ de fascinación ecfástica —miedo, esperanza e indiferencia— producen un estado generalizado de ambivalencia”. Y bien, ¿qué propone Mitchell?: “Necesitamos reevaluar las afirmaciones utópicas de la esperanza ecfástica y las ansiedades del miedo ecfástico a la luz del punto de vista relativamente neutral de la indiferencia ecfástica, el supuesto de que la écfasis es, estrictamente hablando, imposible”. Podemos hablar de la écfasis como un principio disciplinar por el cual, en vista de que la representación visual no puede representarse a sí misma, ésta debe ser representada por el discurso, en un lenguaje figurativo, que funciona de manera analógica. Desde el punto de vista semántico, afirma Mitchel, que en el hecho de referir o expresar intenciones y producir efectos en el que ve o escucha, no hay una diferencia esencial entre los textos y las imágenes y por lo tanto no hay un vacío que superar con estrategias ecfásticas especiales entre los distintos medios. “El lenguaje puede reemplazar a la representación y la representación puede reemplazar al lenguaje porque los actos comunicativos y expresivos, la narración, la argumentación, la descripción, la exposición y otros de los llamados “actos de habla” (speech acts) no son específicos a ningún medio. [...] Si la écfasis expresa típicamente un deseo por un objeto visual (ya sea para poseerlo o alabarlo), también es típicamente un tipo de ofrenda de esta expresión como regalo para el/la lector/a” (Mitchell, 1995, p. 160).

### Para concluir

Peter Burke afirma en su extraordinario libro *Eyewitnessing. The Uses of Historical Evidence* (2008) que como los textos y los registros orales, las imágenes son formas importantes de evidencia histórica que registran testimonios presenciales (eyewitnessing) y que las imágenes nos ayudan a imaginar, como su nombre lo indica, el pasado de forma más vivida.

El ojo recupera y la persona da testimonio ecfástico de lo que ocurre en una representación visual. En el caso de la música, con una intermedialidad múltiple tratándose de un fenómeno sonoro o relacionado a la música, es decir a los sonidos, que quedó retratado. Como ha declarado Richard Leppert (2016): “Oír es fundamental y biológicamente involuntario. El órgano del oído, a diferencia

de los ojos (que pueden cerrarse o desviar la mirada), no puede distanciarse del sonido en forma conveniente [...]. Oír también es un acto fundamentalmente cultural y social, incluso en situaciones en que no es voluntario” (p. 75).

Podríamos equiparar el concepto wagneriano de la ópera, que era una conjunción de música, poesía, drama, gesto y plástica, con la ambición y pródiga realización de la iconografía musical, que en su ámbito intelectual conjunta también artes, semántica y hermenéutica. Si el oído y el ojo comparten la cama, como decía Williams, la intertextualidad implícita en el deseo comunicativo de la iconografía musical, puede volverse una ékfrasis múltiple y fecunda; narrar lo musical que fue plasmado en lo pictórico, atravesando los sentidos y la razón.

### Referencias bibliográficas

- Álvarez Hernández, S. (2014). Paisajes oníricos: la búsqueda de Polifilo en los jardines del Renacimiento. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36 (104), 9–54. Recuperado el 2 de noviembre de 2016, de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2513>.
- Burke, P. (2008). *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Hagstrum, J. (1958). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- Krieger, M. (1967). The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or Laokoon Revisited. En Krieger M. *The Play and Place of Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Leppert, R. (2016). Observar un mundo de sonido. En AA. VV., *El arte de la música*. México: INBA–Conaculta.
- Mitchell, W. J. T. (1995). Ekphrasis and the Other. En Mitchell, W. J. T.,