

**LOS OJOS DE LA PALABRA.
LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE ECFRISIS,
DE LA RETÓRICA ANTIGUA A LA CRÍTICA
LITERARIA***

Pedro Antonio Agudelo
Universidad Eafit

Recibido: 25/08/2011 Aceptado: 27/09/2011

Resumen: La palabra ecfrasis ha sido empleada de una manera en la Antigüedad y de otra en la actualidad. El presente estudio centra su interés en ella desde una perspectiva histórica y teórica, mostrando su función en la relación entre imagen y palabra y entre arte y literatura. Se cotejan teorías, investigaciones y aplicaciones importantes, y se presentan algunas conclusiones sobre los problemas de la representación y la relación entre lenguaje verbal y no verbal vigentes en una teoría de la ecfrasis.

Palabras claves: Arte, Ecfrasis, Literatura, Mímesis, Representación visual.

* Este artículo deriva del proyecto de investigación “Cuadros de ficción. La figura de la ecfrasis en tres cuentos de Pedro Gómez Valderrama”, 2011, inscrito en la Línea Estudios del Lenguaje, Universidad Eafit.

THE EYES OF THE WORD

THE CONSTRUCTION OF THE CONCEPT OF EKPHRASIS FROM ANCIENT RHETORIC TO LITERARY CRITICISM

Abstract: The ekphrasis word has been used in a way in the past and in another way nowadays. This research focuses in this word from a historical and theoretical perspective, showing its role in the relationship between image and word and between art and literature. It compares some of the most important theories, researches and critical applications, and presents some conclusions about the problems of representation and the relationship between verbal and nonverbal language in force in a theory of ekphrasis.

Key words: Art, Ekphrasis, Literature, Mimesis, Visual representation

LES YEUX DU MOT

LA CONSTRUCTION DU CONCEPT DE L'EKPHRASIS DEPUIS LA RHÉTORIQUE ANCIENNE À LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

Résumé : Le mot “ekphrasis” a été employé d’une manière dans l’Antiquité et d’une autre manière actuellement. Cette étude centre son intérêt dans ce mot depuis une perspective historique et théorique en montrant sa fonction dans la relation entre l’image et le mot et entre l’art et la littérature. On compare certaines théories, recherches et applications les plus importantes, et on présente quelques conclusions sur les problèmes de la représentation et de la relation entre le langage verbal et non verbal en vigueur dans une théorie de l’ekphrasis.

Mots clés : Art, Ekphrasis, Littérature, Mimésis, Représentation visuelle.

1. W. J. T. Mitchell y Michel Riffaterre: dos teorías sobre la ecfrasis

La ecfrasis ha sido el tema de algunas investigaciones en el ámbito del lenguaje, la retórica y la literatura. La mimesis, la representación, la presentación y la creación, han sido los enfoques más frecuentes; no obstante, es necesario dimensionar el aporte de la ecfrasis en los estudios del lenguaje y de la práctica de la crítica literaria, lo cual pone de manifiesto las relaciones interartísticas. Estas relaciones parten de las reflexiones filosóficas y tienen un lugar importante en los estudios estéticos y la literatura comparada.

Según Plutarco, es el poeta Simónides de Ceos en el siglo VI a. C. quien definió la pintura como “poesía muda” y la poesía como “pintura que habla”. Posteriormente Horacio, bajo la forma de *ut pictura poesis* (como la pintura es la poesía), sentaría las

bases de una discusión que se ha mantenido hasta nuestros días. Se sabe que la base del *Ars poética* de Horacio es *La Poética* de Aristóteles, de ahí que esta reflexión tenga como fuente la idea del estagirita según la cual poeta y pintor son hacedores de imágenes. Esta comparación entre pintura y poesía fue interpretada de manera ligera hasta Lessing, quien establece los límites entre ambas artes. Horacio no está diciendo que la pintura y la poesía sean una y la misma cosa, tampoco que exista una radical diferencia entre ésta y aquélla; más bien, hay una presentación de dos artes particulares que entran en diálogo según la comparación de Simónides. Ahora bien, es desde este planteamiento de Horacio que autores como W. J. T. Mitchell y Michel Riffaterre actualizan el tema, cada uno en sentidos diferentes pero complementarios.

En su texto *Ekphrasis and the Other* (1994) Mitchell plantea la experiencia ecfástica como un tipo de descripción integrada por tres niveles: 1) indiferencia ecfástica, 2) posibilidad o esperanza ecfástica y 3) temor ecfástico. El autor identifica el concepto de ecfrasis con la tendencia de ciertas expresiones lingüísticas hacia la imaginación y la metáfora; de ahí que la defina como un oscuro género literario que comprende los poemas que describen obras de arte visual, pero también como un tema aún más general que se refiere a la representación verbal de una representación visual. El tránsito por los diferentes momentos planteados por Mitchell empieza con la *indiferencia ecfástica*: una representación verbal se refiere a un objeto descrito e invocado que, sin embargo, no puede tener una presencia visual en el mismo sentido que la tiene una pintura; como dice el autor, las palabras citan (*cite*) pero nunca hacen ver (*sight*) el objeto. Aquí, indiferencia hace énfasis en la división entre palabra e imagen como dos modos separados de representación que no pueden ser entrelazados, tal como la ecfrasis pudiera indicar.

Por su parte, la *posibilidad ecfástica* es la fase en que la indiferencia es superada en la imaginación o en la metáfora. En esta fase, el lector descubre un sentido en el cual el lenguaje puede *ser* las cosas que los escritores han querido hacer, es decir, lo que ellos hacen ver (Mitchell, 1994: 3). Aquí cesa el momento de ilusión de la representación verbal y el receptor comprende que se trata de una expresión lingüística. Esto es un punto central en esta figura, ya que se trata de darle voz a un objeto mudo. Pero una vez se pone en juego el deseo de superar la imposibilidad, la esperanza para la representación verbal de la representación visual llega a su final. De este modo se supera la división entre imagen y texto y surge una forma sintética, un icono verbal o, en palabras de Mitchell, una imagen-texto. La posibilidad ecfástica envuelve el libre cambio y el intercambio entre el arte visual y verbal. Este momento opone la indiferencia a un momento de imaginación y metáfora donde el diálogo entre lo verbal y lo visual es más estrecho gracias a un significado que sólo puede describir la ecfrasis. Este es el paso que está más cerca de lo que los griegos

denominaban *enárgeia*, la cual implicaba la descripción de objetos y cosas en el encuentro verbal, dejando una impresión visual tal que parecía que tales objetos se estuvieran viendo.

La tercera fase es el *miedo ecfrástico*: “this is the moment of resistance or counterdesire that occurs when we sense that the difference between the verbal and visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually” (Mitchell, 1994: 5). Esta resistencia a la reciprocidad propia de la posibilidad ecfrástica lleva a un intento de regulación que permite la distinción entre las sensaciones y los modos de representación de los objetos en cada caso. El miedo ecfrástico va más allá de la esperanza ecfrástica, donde la imaginación hace posible una representación visual en una verbal. Este miedo proviene de la posibilidad de que lo verbal pudiera ser desplazado o sustituido efectivamente por lo visual.

Mitchell argumenta que la ecfraza no es más que un género entre las muchas figuras que activan la dialéctica de imagen-texto; contribuye, además, a diferenciar entre lenguaje ordinario y lenguaje literario, y focaliza la interlocución entre lo perceptual, lo semiótico y las contradicciones sociales. El otro (*other*) al que se hace referencia en el título de su texto, es “el otro semiótico”, es decir, aquello que encuentra el texto en la ecfraza poética (su rival): lo visual, lo gráfico, lo plástico, el arte espacial¹. En otras palabras, se trata de las oposiciones de lo simbólico (el símbolo es el tercer grado en la clasificación peirceana²) y lo icónico (el ícono es el primer grado de apropiación de un objeto); pero también de lo espacial y lo temporal. La otredad de la representación visual podría ser cualquier cosa política o cultural en la cual el sí mismo es entendido como un sujeto activo, mientras que el otro es proyectado como un objeto pasivo. La representación visual no se puede representar ella misma, debe ser representada por el discurso.

Ahora bien, Mitchell reconoce unas relaciones entre el lenguaje verbal y el visual. Dice que una pintura puede contar una historia, ofrecer argumentos y significar ideas abstractas. A su vez, las palabras pueden describir estados espaciales y objetos. En la ecfraza el mensaje es el objeto de referencia, la representación visual (Mitchell,

1 En Lessing se puede identificar una oposición entre pintura y poesía. El artista del espacio se dedica a la belleza, mientras que el artista de la palabra –y del tiempo– se encarga de la reflexión. Así las cosas, el tiempo es un rasgo propio de la poesía; y esto expresa la limitación de la pintura: ella no puede representar el curso de acontecimientos de los agentes tal como lo hace la poesía.

2 Recuérdese, por ejemplo, la clasificación más usual, sistematizada y expuesta por Peirce (1974): ícono, índice y símbolo. Una imagen es más icónica y menos simbólica (aunque habría que anotar que hay imágenes que son más simbólicas que icónicas), mientras que una palabra tiende a ser más simbólica que icónica. Estos signos, en su referencia al Objeto, permiten la vinculación entre la realidad exterior y la representación de la misma por parte del sujeto cognoscente en los procesos de pensamiento sensible (por el ícono), concreto (por el índice) y simbólico (por el símbolo).

1994: 12). Esto puede ser discutido, sobre todo, en aquellos textos en los cuales el cuadro sólo es un pretexto para otra cosa, por ejemplo, para hablar de una sensación, una experiencia, un estado mental.

Otro autor reconocido por sus aportes en la comprensión de la ecfra­sis es Michel Riffaterre. Mientras Mitchell habla de momentos en la configuración de la ecfra­sis, Riffaterre señala que el narrador construye otro relato, a veces distinto al presentado en la obra plástica, y que es más afín al texto que lo rodea que al referente plástico mismo. A pesar de esta suerte de distancia, la obra plástica “está presente” para desencadenar la descripción y narración literaria. De este modo Riffaterre distingue dos tipos de ecfra­sis: la literaria y la crítica. La primera “presupone el cuadro, sea éste real o ficticio. Por tanto, la ecfra­sis literaria se basa en una idea del cuadro, en una imagen del artista, en lugares comunes del lenguaje y a propósito del arte” (Riffaterre, 2000: 162). En suma, funge de blasón de la obra pictórica, mientras que la segunda “se refiere a un cuadro existente, y sólo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto. [...] formula juicios de valor variados y basados en principios estéticos explícitos, condena o elogia, quiere formar el gusto de sus lectores” (Riffaterre, 2000: 162).

De acuerdo con lo anterior, la representación de la representación sería una mimesis doble, puesto que la obra de arte está “contenida” en la obra literaria. Planteada así, la ecfra­sis no cumple la función de guiar al lector, sino de insinuarle ciertos aspectos que enriquecen la significación literaria. Para este fin, el lector ha de sacar sus propias conclusiones de los indicios metalingüísticos y del discurso hermenéutico de la ecfra­sis. Este discurso tiene un valor simbólico cuya función es recordarle al lector que la obra de arte es producto de su intención, por lo cual demanda interpretación. El lector se enfrenta a una representación –el texto literario– de una representación –una pintura– y lo que devela interpretativamente no es tanto lo que el texto presenta sino la intención que subyace en él, la intención del autor y, en consecuencia, su interpretación.

De lo anterior se puede concluir que para Riffaterre la obra del artista es sólo la excusa que establece la representación literaria. Por tanto, no se podría definir la ecfra­sis como una lectura; ella descifra la interpretación del espectador-autor, lo que orienta y dicta la descripción. El escritor no transcribe en palabras la obra plástica, lo que se proyecta es una intención del texto escrito y no del visual. Se trata de la interpretación del texto literario antes que del visual, pues éste cumple la función de ser pretexto: deja, entonces, de ser visual o plástico para ser lingüístico, para estar hecho de palabras.

Lo que hace Riffaterre es prevenir sobre el carácter ilusionista de la ecfra­sis; de ahí que la mimesis doble estaría hablando más de una ilusión *referida* que de una verdadera *reproducción*, como podría ser el caso en el cual el poeta describe directamente un objeto de la naturaleza y no un objeto de la naturaleza pintado por

un artista visual. Esta idea de ilusión es de suma importancia, ya que según el autor desaparece el elemento visual y es sustituido por una representación verbal o de otro tipo; a lo que se agrega que, tal como afirma Lessing (1985) frente a las diferencias entre pintura y poesía (diferencias que son de orden selectivo: el pintor selecciona unas cosas que el poeta no, y viceversa), la ecfrasis tiende a seleccionar aspectos del objeto representado que el cuadro omite.

De acuerdo con lo anterior, en la ecfrasis la interpretación precede a la representación, de modo que la ecfrasis descifra, además del cuadro, a su contemplador, ya que “es la interpretación del espectador (del autor) lo que dicta la descripción, y no a la inversa”. La ilusión ecfrástica genera una representación del autor, de la cual resulta “un ‘efecto de elogio’ o, si se prefiere, un discurso laudatorio” (Riffaterre, 2000: 166). Lo que es cierto aquí es que la ecfrasis conserva. Según Monegal (1998: 48-49): “esta empresa de salvación, puramente metafórica, por la cual lo percedero se eternizaría en la obra pictórica evocada por la palabra, y a la cual llamamos ecfrasis, es equivalente a aquella por la cual lo percedero se eternizaría en la palabra y a la cual llamamos elegía”. En otras palabras, el cuadro conserva el motivo, el poema guarda el cuadro. Hay aquí, como dice Martínez (2008), un doble viaje: del cuadro al poema y de éste al cuadro.

2. La ecfrasis y la crítica literaria

Ahora bien, es indispensable preguntarse por el lugar de la ecfrasis en el análisis de la obra literaria. La figura de la ecfrasis se inserta dentro de los complejos procesos de comprensión y producción estética contemporánea, lo que ha desatado la preocupación de críticos y estudiosos del lenguaje. En el campo de la crítica literaria se encuentran dos caminos de comprensión de la ecfrasis literaria. En el primero, la ecfrasis se entiende como la descripción no reducida a la imagen artística; en el segundo, como la descripción reducida a la imagen artística. Veamos cada uno de estos espacios de la crítica literaria.

La génesis del concepto de ecfrasis habla de la descripción de objetos en general. Pineda (2000) dice que la crítica contemporánea entiende por ecfrasis la descripción literaria de una obra de arte visual; sin embargo, esta definición tiene una tradición muy reciente, ya que el concepto de ecfrasis, tal como la entendían los griegos, designaba cualquier descripción viva de cualquier objeto. Algunos autores han seguido este planteamiento. Albergo (2007), por ejemplo, lleva a cabo un estudio en el cual plantea que la filiación entre pintura y literatura se remonta a las indagaciones de los griegos sobre lo bello y la mimesis. El autor concluye que la *representación*, *interpretación* y *recreación* son las acepciones más ajustadas de mimesis a fin de comprender la figura de la ecfrasis. De ahí que esta última se defina en los términos

en los que se puede comprender la mimesis en los griegos, a saber, la descripción de imágenes plásticas; arquitectónicas; artísticas; geográficas; de figuras animales, vegetales o humanas o sus actos (Albero, 2007: 5).

Poesía y arte en Grecia aparecen relacionados con las acepciones de mimesis a lo largo del tiempo. Según Albero (2007: 4), en el texto de *Hippias Mayor* la definición de Platón sobre lo bello va de lo pragmático a lo moral, pasando por lo utilitario. Pero es en la definición del filósofo en la que dice que es “lo deleitable intervenido por la vista y el oído”, que se puede establecer la relación con la representación de escenas visual-auditivas, esto es, ecfrásticas. Esta idea aparece nuevamente en Lessing, quien hace la distinción entre artes cuya imitación es progresiva y otras en las que predomina lo espacial. Ahora bien, la fuerza de la mimesis se la puede encontrar en *Ion*, también de Platón. Al hablar de los rapsodas, Sócrates precisa lo siguiente: los poetas interpretan a los dioses y los rapsodas a su vez interpretan lo que los primeros han creado, de ahí que sean intérpretes de intérpretes (Platón, 1998: 113, 118). Hay aquí una primera acepción de ecfrasis: en primer lugar está lo plástico, en segundo lugar el poeta que recrea, representa o reinterpreta la obra plástica. La asociación entre poesía y artes visuales de Platón se concreta en la degradación que el filósofo hace en *República* de las artes miméticas, específicamente poesía y pintura. En el libro X de *La República*, analiza las distinciones entre filosofía y poesía, indicando la supremacía de la primera sobre la segunda. Afirma, además, que el poeta tiene un lugar humilde en el terreno de la creación artística (Platón, 1998: 456-465).

Aristóteles (2002: 143-144) confronta esta posición al señalar en su *Poética* que el poeta no dice aquello que ha sucedido, sino aquello que podría suceder:

De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y trata lo posible según verosimilitud o según Necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella –que posible fuera poner a Herodoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia– empero diferéncianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal y la historia, por el contrario, de lo singular.

Teniendo en cuenta principalmente estos referentes, la tesis de Albero se puede plantear como sigue: la ecfrasis tiene un rol dentro de las actividades miméticas, por lo cual se la puede definir como representación, interpretación y creación. Esto significa que “el escritor que se inspira en una obra plástica nos está ofreciendo su propia visión de la misma” (Albero, 2007: 13). De modo que el autor, aunque parte de la idea clásica de ecfrasis, termina apoyando la idea contemporánea que cuestiona Pineda.

Veamos el segundo espacio: la ecfra­sis como descripción reducida a la imagen artística. Se trata de una perspectiva contemporánea, en la cual más que una teoría lo que se encuentra es una aplicación de una figura retórica a una práctica de análisis y crítica. Sin embargo, de dichos análisis se pueden derivar algunas teorías que permiten ampliar la comprensión de la figura en cuestión. Algunos autores que han tratado el problema de la ecfra­sis desde la orientación práctico-metodológica en la crítica literaria y que, por tanto, la entienden como herramienta teórica para el análisis de la obra literaria, son Valdivia (2009), Díaz-Morales (2006), Redondo (2008), Lozano-Renieblas (2005), Nana (2008), Martínez (2008), Montoya (2008), Eskelinen (2006) y Bou (2001). Los planteamientos de estos autores están mayormente relacionados con los postulados teóricos de Riffaterre. La razón de esta cercanía conceptual se debe, en buena medida, al mayor énfasis que hace este autor en el problema literario, y al hecho de que considere el aspecto de la producción y la recepción de la obra, lo que resulta bastante útil para la crítica literaria.

Valdivia hace un análisis de los poemas de “Museo interior” del poeta peruano José Watanabe. Sostiene que éste trabaja en los poemas tres ecfra­sis “que explican el problema de ‘traducción pictórica’” (Valdivia, 2009: 3). Para desarrollar su interpretación y sostener esta idea, el autor hace un excursio conceptual y de planteamiento del problema de la relación pintura-poesía, del cual se pueden derivar tres presupuestos: 1) “La imagen (poética o pictórica) es referencia unívoca del lenguaje artístico y, por tanto, soporte de cualquier intercambio de canal”; 2) Si hay problemas de traducción, debido a la diferencia de código, se pueden superar con una “traducción pictórica”; 3) La ecfra­sis es la descripción poética de una obra de arte escultural o pictórica. Esta definición de ecfra­sis coincide con la planteada por Alberio, sobre todo con la acepción de representar. Según la perspectiva analítica de Valdivia en el poema de Watanabe referido al cuadro *La gallina ciega* de Goya, la imagen deja de ser referencial, por cuanto el juego de la “gallina ciega” es un referente *real* y es el mismo utilizado por Goya para llevar a cabo su pintura. De otro lado, *El grito* de Munch es “poetizado en ecfra­sis” pero desde la recontextualización, es decir, es reinterpretado (segunda y tercera acepción de Alberio). La segunda acepción propuesta por Valdivia se amplía en un tipo de descripción que busca explicitar lo no evidente: la ecfra­sis libre. La estrategia aquí es la comparación, con la cual el poeta pretende seguir o revelar lo mismo que el artista plástico.

De acuerdo con lo anterior, la traducción pictórica o visual se puede entender como: 1) la traducción que hace el poeta de la obra artística, traducción en la cual ésta puede ser referente *plástico* o remitir a un referente *real*; 2) la traducción como reinterpretación o recreación que hace el poeta de una obra plástica, por ejemplo el cuadro presenta una realidad pero ésta es contextualizada por el poeta; 3) la traducción como revelación de un significado profundo tratado por el artista plástico, para lo cual el poeta emplea la comparación como estrategia discursiva. Se puede concluir

que las condiciones de posibilidad de la ecfraasis están en la libertad asociativa y de replanteamiento del objeto referencial que el poeta emplea en su poesía, en su expresión y estilo. El poeta, entonces, está “atado” a su necesidad de expresión, por lo cual el poema termina siendo independiente de la obra plástica: “no necesita el artista de mundos ilimitados para crear; necesita creatividad para *ilimitar* el mundo” (Valdivia, 2009: 6). Pero la conclusión de Valdivia es todavía más contundente. Teniendo en cuenta esa libertad del poeta, los poemas que usan ecfraasis son metalenguajes ya que “representan a otra representación”.

Ahora bien, hay textos que suponen mayores dificultades, pues el narrador no describe, sino que insinúa o hace referencia al artista, pero no a la obra; o si bien se refiere a ésta, lo hace de modo indirecto. Esto es lo que pasa en el cuento “Un día en la vida de Julia” del escritor mexicano Juan García Ponce, analizado por Magda Díaz-Morales. La estrategia de Díaz-Morales consiste en partir del sentido que el texto ofrece y a partir de allí elegir los referentes plásticos. Este procedimiento implica, del lado del lector o crítico literario, una interpretación del texto literario y una relación, que en buena medida es libre, entre éste y las obras del artista referido en el texto. Implica, del lado del escritor y de las estrategias del narrador, un procedimiento que podría denominarse “de ecfraasis libre” o “aplicación de ecfraasis libre”, y que consistiría no en hacer una descripción de una obra plástica sino de un referir, de una referencia a una obra sin describirla.

La autora sigue los lineamientos teóricos de Riffaterre; por tanto, no se trata de la mimesis en tanto descripción y en esa medida guía del lector, sino que éste debe sacar sus propias conclusiones teniendo en cuenta los indicios metalingüísticos y la sustitución del discurso descriptivo por el hermenéutico. Así, Díaz-Morales (2006: 27) recurre a dos tipos de indicios: “La referencia al arte pictórico a que iterativamente se alude” y “el tema que se designa: el erotismo como arte corpóreo por excelencia”. Se puede decir que se trata de determinar la función del discurso plástico subyacente, el tema que refiere y su relación con las acciones y característica de los personajes.

Teniendo en cuenta la perspectiva de la ecfraasis tal como se la puede encontrar en Ponce, se podría afirmar que lo que se presenta es una intertextualidad. Para el caso del lector, lo que hay es interpretación del intertexto del escritor, es decir, de las referencias artísticas que él emplea, y de la obra del artista en función de tal intertextualidad. Pero, ¿qué sucede si el poeta se pone en el lugar del artista plástico o visual para “expresar” las ideas y emociones de este último frente a su propia obra? Esto es lo que hace Irene Sánchez Carrón en su poema “Después del baño, mujer secándose”, alusivo a una obra pictórica de Edgar Degas. O, ¿qué pasaría si, por el contrario, el poeta toma toda la distancia posible para hablar de la obra del artista plástico o visual? Este es el caso del poema “Habitación de hotel. 1931”, de la misma poeta, alusivo al cuadro del artista norteamericano Edward Hopper. Aquí se pueden identificar claramente dos tipos de ecfraasis. Una de tipo psicológico y otra de tipo asociativo, tal como dice Redondo

(2008: 101). El primer tipo se da cuando el poeta encuentra en la obra plástica “un tipo icónico de descripción y una grama de emociones” del artista frente a su modelo y frente a su creación. El segundo tipo es el nombre que Robillard (1998), le da al distanciamiento y objetivación artística, es decir, el poeta describe sin involucrarse.

En el análisis que hace Redondo (2008: 101), la ecfrosis es entendida como un ejercicio ecfástico que lleva a cabo el poeta; es un “lugar de paso ineludible en el transitado camino de ida y vuelta de las relaciones interartísticas”. De manera que lo que hace el autor es ilustrar el problema de los medios, modos y objetos con los que la literatura y las artes plásticas afrontan la representación artística. El primer poema tratado, por ejemplo, reproduce una fuente pictórica en la cual el sujeto contemplador-enunciador puede referirse al artista, al espectador del cuadro, a la poeta o al lector. Si bien este tipo de ecfrosis plantea cierto distanciamiento ya que la voz poética le cede su voz al pintor, es en la ecfrosis asociativa donde se da un mayor grado de objetividad.

A este tipo de objetividad contribuye lo que dice Riffaterre (2000: 166) sobre el carácter sucesivo del lenguaje verbal de la ecfrosis: “una tendencia en la ecfrosis a sustituir el análisis de cualquier pintura por el relato de lo que antecede o de lo que sigue al acontecimiento o la situación que ella está representando”. Esto significa que en muchos poemas el poeta *cuenta, narra o dice* lo que antecede o sucede a la escena pintada por el artista, argumento que se apoya en la teoría de Lessing (1985). El poeta se convierte, entonces, en el re-constructor –de la prehistoria, historia y poshistoria de la escena del cuadro– del instante capturado por el ojo del pintor.

Un sentido distinto de ecfrosis se lo encuentra en el estudio que hace Lozano-Renieblas del capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote de la Mancha*³. La tesis de la autora es que “en el capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote*, Cervantes recupera el sentido que los retóricos alejandrinos le dieron al término de ecfrosis para poner de manifiesto los límites de esta modalidad del discurso” (Lozano-Renieblas, 2005: 29). Este sentido hace referencia a la acción de persuasión, pero, en el caso del objeto de estudio en mención, tal procedimiento se invierte, pues el impacto de la *enárgeia* no surte efecto sobre la audiencia sino en el personaje que describe, “al confundir la imagen evocada por la *ecfrosis* con el referente mismo”. La ecfrosis, según esta tradición, es una descripción “que tiene en cuenta las emociones del que

3 El capítulo cuenta lo que le sucede al caballero y a su escudero cuando, siguiendo su camino, Don Quijote divisa dos polvaredas que se podían ver desde el lugar en el que estaban y que él consideró provenían de dos ejércitos que se estaban enfrentando. Estando en la colina, Don Quijote comenzó a hablarle a Sancho de los personajes, a describirle la batalla y las armas que llevaba cada ejército. Cuando ya estaban más cerca, Sancho se percató de que las polvaredas procedían de unos rebaños de ovejas. Acto seguido se lo informa al caballero, pero éste insiste en que eran ejércitos, y arremete contra el rebaño de ovejas, ante lo cual los pastores le tiran piedras y lo hieren.

describe y su impacto en el oyente, el referente y, sobre todo, el contexto en el que se produce la enunciación” (Lozano-Renieblas, 2005: 30).

Según Lozano-Renieblas, los *progymnasmata*, es decir, los “ejercicios retóricos para ejercitar a los alumnos en la práctica de la escritura”, incluyen la ecfrafrasis entre las composiciones de mayor complejidad. Para los antiguos, como indica la autora, la principal característica de la ecfrafrasis “es dotar de vida al relato, acercándolo al lector para crear una imagen visual de manera que produzca en el espectador el mismo efecto que si estuviera ante el original” (Lozano-Renieblas, 2005: 31). De esta manera se presenta ante los ojos el objeto descrito. Este presentar, poner delante o crear la imagen visual, propio de la descripción, es lo que distingue en la antigüedad la ecfrafrasis de la diégesis o narración. Esta distinción la otorga, por tanto, la *enárgeia*, es decir, “la posibilidad de generar la potencia visual” propia de la ecfrafrasis. De acuerdo con esto, la *enárgeia* no es un rasgo del lenguaje tanto como del enunciador, pues es éste quien finalmente podrá hacer vivir al auditorio todo cuanto describe. Dice Lozano-Renieblas que la *enárgeia* tiene para los antiguos una estrecha relación con la fantasía, por cuanto ésta era entendida como “capacidad para reproducir imágenes, como representación mental susceptible de expresarse mediante el discurso verbal y como objeto representado” (Lozano-Renieblas, 2005: 32). Vista así, la fantasía es indispensable para crear la energía visual de la *enárgeia*.

La línea que demarca la “separación” entre realidad y ficción es delgada, mucho más si se tienen en cuenta otros conceptos complementarios al de *enárgeia*, como *ethos*. El término *ethos* es utilizado en la retórica clásica para especificar el “grado moderado de emoción con el que el orador busca conmover a sus auditores”. Forman parte de ese efecto emotivo la *delectatio*, la *voluptas*, el *placere*, condiciones todas favorables al logro del consenso, también alcanzable por el *ridiculum*.

El trabajo de Nana Tadou (2008) sobre el poeta español Antonio Colinas trata también este diálogo entre texto literario y pintura, y considera, para el caso de la poesía, que el *ethos* es una de las manifestaciones propias de la instancia lírica. En este sentido, el poeta se identifica con el realismo y animismo de los personajes de la pintura, y le muestra al lector cómo el artista se mimetiza con la realidad. El autor toma el concepto de correspondencia artística, el cual podemos entender como ecfrafrasis, para referirse a la relación entre distintos campos que se dan, sobre todo, a principios del siglo XX. Corbacho (1990: 93) dice sobre este encuentro interdisciplinario que tiene su razón en la “afluencia del material artístico sobre todo en el primer tercio de siglo por la proliferación de las Vanguardias y del nuevo sentido del arte que proclaman: la actividad artística entendida como labor de permanente experimentación creativa”. Muchos de los artistas de este período son pintores y poetas a la vez, lo que brinda una nueva concepción de arte y de literatura. Romper

estas fronteras implicaba, entonces, que el pintor empleara palabras en sus cuadros y el poeta imágenes en sus poemas. Audición y visión, progresión o sucesividad temporal y espacialidad ya no están separadas inevitablemente.

De acuerdo con lo anterior la ecfrasis está entendida como *correspondencia artística*, y ésta se puede presentar en el poema como una forma plástica de una imagen, en la que importa la naturaleza del símbolo encarnado más que el objeto plástico, pues no se trata del referente plástico en cuanto tal. Este diálogo disciplinar puede darse también de manera *transtextual*, lo que significa que el poeta puede idealizar la referencia del cuadro para presentarlo de nuevo (re-presentación). Una tercera acepción de ecfrasis podría ser denominada *de intertextualidad*, definida como aquella en la cual se manifiesta el deseo del poeta de asimilarse al objeto recreado, es decir, “de fundirse en él” (Nana Tadou, 2008: 285). Aquí, el poeta no sólo es poeta, también es un pintor ficticio. Se trata de un unirse, así la ecfrasis apunta a la fusión (de objetos, de gustos, de lenguaje) en el cual ya no se discerniría entre el cuadro referente del poema y el poema como descripción del cuadro. Se trata, siguiendo a Nana Tadou (2008: 289), de que las dos acciones, pintar y escribir, son caras de una misma moneda artística. Pero es en la acción de describir del escritor donde la acción aparece con su carácter propiamente omnívoro. La ecfrasis cumple una función importante: incrementar el grado de figuración poemática.

El estudio de Martínez sobre este mismo poeta nos devela otras formas de pensar teóricamente la ecfrasis, a partir de su aplicación en la poesía contemporánea. Martínez utiliza el término de “relaciones” en vez del de “correspondencias”. Para este autor las relaciones interartísticas son una constante histórica, a tal punto que artistas contemporáneos (literatos y pintores) han establecido relaciones entre sí, conjugando ambas artes. Este es el caso del pintor Tàpies y los poetas Gamoneda, Valente, Ullán; pero está el caso, también, en el que los poetas escriben inspirados en obras pictóricas, como Joaquín Lobato, Luis Javier Moreno, Olvido García Valdés, Manuel Machado, Miguel de Unamuno y Rafael Alberti. Es en esta última perspectiva en la que centra su interés el autor, por cuanto se corresponde con el modo de proceder de Antonio Colinas. El punto de partida de Martínez es la pregunta por lo que proponen los poemas que tienen como motivo un cuadro pictórico. En su análisis sigue a autores como Riffaterre y Monegal, y a partir de allí entiende la ecfrasis como una figura retórica descriptiva, cuya función es “poner ante los ojos”. Esta es una función semiótica del lenguaje, así como un principio lingüístico: los signos descargan al sujeto cognoscente del peso de la realidad.

La ausencia más destacada en un poema ecfrástico es la del cuadro. Muchos poetas aluden a él desde la huella e impresión que ha dejado en su memoria y cuerpo. Esta ausencia se puede identificar, en muchos casos, en el título del poema. Por eso

para Martínez (2008: 230) éste “es el primer índice pragmático de cara a la interpretación de un poema”. De acuerdo con esto, la ecfraesis tiene un carácter particular: mira hacia atrás (el cuadro y el mismo referente del cuadro) y hacia adelante (el texto que se anuncia en el título ecfrástico); el antecedente es el cuadro, el consecuente el poema. Pero es por este mirar hacia atrás, que se puede hablar de ecfraesis. En este sentido, se trata de una representación (el poema) de una representación (la pintura), donde el poeta pretende suplir la ausencia a través de la descripción. Con esto se patentiza la ausencia, pues hay evocación e invocación. Esto mismo ocurre en el arte visual. El trazo es incisión y diseño sobre la superficie, pero también el signo que guarda la memoria de lo ausente: “el sarcófago egipcio dice lo que escribas y pintores le encomendaron a la piedra, con la ambigüedad que sólo la escritura jeroglífica puede expresar” (Giraldo, 2007: 12).

Como bien dice Martínez (2008: 232), la ausencia remite a un más allá del cuadro, remite a la “‘pérdida del objeto’, a cuyo apresamiento aspiran infructuosamente las artes de vocación mimética”. En este sentido, que es el mismo en que la entiende Albergo, la ecfraesis es una ilusión de una ilusión, una metáfora de una metáfora que es, en último término, una mimesis de una mimesis. Pero a la vez, la ecfraesis poética puede complementar las “carencias de la representación pictórica”. Ahora bien, se puede hablar de un tipo de complemento creativo, que es el que se da en el cuadro *Maternidad*, de la novela *El túnel* de Ernesto Sábato. El cuadro es inexistente; sólo existe en el discurso que le dio origen. Para estos casos, lo que hace el lector es convocar la imagen inexistente –más que ausente–. Así, la ecfraesis crea imaginariamente el objeto inexistente que sólo podrá ser conocido por la palabra. Algo similar ocurre en el campo del arte visual. Muchas imágenes retratan o narran sucesos inverosímiles y que son posibles gracias al arte.

Otro estudio en el que se analiza la ecfraesis literaria es el de Montoya Juárez. El autor se aproxima a la obra de César Aira, particularmente a la novela *La prueba*, y dice que esta obra pertenece a la literatura massmediática. El autor parte de la idea según la cual la ecfraesis hace referencia a “toda representación verbal medida por la presentación visual” (Montoya, 2007: 83), definición que toma de Mitchell (1994). De acuerdo con esto, la ecfraesis da cuenta de una imagen hecha narración y no sólo de una imagen reconstruida en la narración; esto es, la ecfraesis hace de la imagen verbal una imagen visual, tal como lo hemos expuesto hasta aquí.

Por su parte, Helena Eskelinen se aproxima al concepto de ecfraesis a través de un análisis de la obra *Piacere* del autor italiano Gabriele D’Annunzio. Para ella, más que un ejercicio descriptivo, la ecfraesis abarca objetos diferentes a obras plásticas, pues el criterio fundamental es el ejercicio representativo. Por eso comprende espacios arquitectónicos: de ahí que “las ecfraesis describen los monumentos romanos:

obeliscos y fuentes, pero también edificios y espacios arquitectónicos, como plazas y la escala de la Trinidad” (Eskelinen, 2006: 33). Es llamativo que la autora utilice constantemente el plural y no hable de *la ecfrasis*, sino de *las ecfrasis*. Esta pluralización permite concluir que para Eskelinen las ecfrasis son presencias dentro del texto y no un mero mecanismo literario. Además, subyace en su análisis de el *Piacere*, la idea de la antigua *ekphrasis* griega: “La vivacidad representativa se da mediante la referencia a los colores, que pone la escena frente a los ojos, pero también con el dinamismo, producto de los verbos que sugieren el movimiento, y de los contrastes pictóricos: rosado-azul oscuro, vertical-horizontal, luz-sombra” (Eskelinen, 2006: 33). Esta vivacidad está relacionada con la función que atribuye la autora a la ecfrasis: dotar de verosimilitud el relato, pues gracias a la ecfrasis “el lector ve exactamente aquello que quiere el autor” (Eskelinen, 2006: 33).

3. A modo de cierre

Con lo dicho hasta aquí, tendríamos que en la ecfrasis se conjugan varios elementos, pero también se pone en evidencia que realidad y representación son incompatibles, inconfundibles, que el límite se abre cada vez a un espesor más fuerte. Como se ha visto, se trata de una relación de lenguajes, pero también de un procedimiento técnico. Sobre lo primero, Bou (2001: 31-36) habla de aproximación entre fenómenos y lenguajes artísticos y el estudio de la misma; así, distingue cuatro situaciones posibles: 1) recepción de una obra de arte en la literatura; 2) la ecfrasis o reproducción mediante palabras de una referencia visual; 3) textos de homenaje, más allá de la ecfrasis; 4) suplantación de la pintura por la palabra, o de la palabra por la pintura.

El primer caso, del cual ya hemos tratado aquí, es el más común; el segundo es, según el autor, el propiamente ecfástico: consiste en representar con signos verbales un objeto visual, que incluiría no sólo pintura sino también escultura y otras formas de arte contemporáneo. La tercera situación se corresponde con la idea de ecfrasis libre, tal como la entiende Díaz-Morales (2006), y uno de cuyos representantes más excelsos es García Ponce (1998), para quien la ecfrasis es un homenaje. La cuarta situación plantea que la pintura está donde bien podría estar la palabra, o al contrario. Se trata de aquellos casos donde un narrador describe una obra inexistente, pero que podría existir. Por eso este concepto es coherente con las llamadas ilustraciones de libros, poemas, cuentos o novelas, tan practicados en el siglo XVIII. Esto último nos conduciría a la ecfrasis en la obra de arte visual, con lo cual se abre un tercer espacio: la ecfrasis entendida como descripción verbal de un objeto visual en el campo de las artes visuales y plásticas. Pero, por los objetivos del presente trabajo, no aludiremos a tal espacio. Señalemos, en cambio, algunas conclusiones.

El recorrido que hemos realizado nos permite distinguir cuatro definiciones generalizadas de ecfra-sis: 1) la ecfra-sis es una representación verbal de una representación visual, cualesquiera que ella sea, 2) es la representación verbal de un objeto exclusivamente artístico, 3) es la representación verbal de cualquier objeto o fenómeno, 4) es la representación verbal vívida que “trae”, a través del lenguaje verbal, un objeto. En estas cuatro definiciones queda claro que se trata de: a) una *representación verbal*; b) *de un objeto*; c) cuya descripción se hace casi *visual*. Tomemos ahora el origen de la palabra, tal como lo enuncia Burton (*on line*) en su diccionario *The Forest of Rhetoric. Silva Rhetoricae*: ek'-fra-sis, del griego *ek* “fuera” y *phrasein*, “hablar”. Teniendo en cuenta esto, Burton propone las siguientes acepciones:

- 1) Vivid description; using details to place an object, person, or event before the listeners' eyes (=hypotyposis or evidentia). See also enargia; 2) The Greek term for the progymnasmata exercise, description; 3) Ecpfrasis has another more restricted definition: the literary description of a work of art. Philostratus Lemnius helped to fix this more restricted sense of this term in the second century in his *Imagines*.

Las cualidades predominantes en la ecfra-sis son, entonces, su descriptivismo e ilusionismo. Lo primero, porque se trata de una descripción verbal de algo que es visual, bien sea una obra de arte o un objeto del mundo perceptivo, un acontecimiento o cosa de la realidad empírica. Este carácter la distingue de la *diégesis* o narración. Lo segundo, porque se trata de una descripción que se hace a través del lenguaje verbal; es, por tanto, una *representación*, no una *presentación* como se lo encuentra en cierto arte contemporáneo, que pone de presente aquello de lo que se quiere hablar. En este sentido no es una realidad, sino la presencia signica de una cosa ausente, pero que es posible conocer gracias a la mediación de un interpretante (crítico de arte, crítico literario, observador, espectador, lector) que la describe.

Si la ecfra-sis es una descripción de algo que está ausente, hay un procedimiento que le es propio, el cual hemos dividido según unos niveles de orden psicológico, siguiendo a Mitchell y otros de orden narrativo, siguiendo a Lozano-Renieblas. La exteriorización de una percepción visual que es descrita genera en el espectador una suerte de indiferencia, pues el objeto descrito no puede ser visto sino imaginado, como diría Riffaterre. Cuando empieza a operar la imaginación se supera la indiferencia y se llega a una suerte de conciencia: las palabras nos hacen ver aquello que está ausente. Ahora, el límite entre la posibilidad ecfra-stica, como la denomina Mitchell y el miedo es sumamente tenue, pues lo que produce el miedo es precisamente el hecho de imaginar e ir más allá de la imaginación, esto es, pensar que la cosa puede estar presente, lo cual, si se cumpliera tal deseo inconsciente, destruiría la ecfra-sis. Pero es por esto, precisamente, que la ecfra-sis funciona. Ahora bien, se trata de la creación a través del lenguaje y, puesto que la propia narración tiene un

carácter descriptivo en la ecfrasis como procedimiento, cuenta el antes, el durante y el después de la cosa de la que se está hablando.

Teniendo en cuenta lo precedente, y aunque muchos autores han planteado ya de distintas maneras los tipos de ecfrasis, podemos distinguir, en términos generales, tres. La primera de ellas es la *ecfrasis mimética*, la cual se puede definir como una traducción real del objeto descriptivo, pues hay en ella una especie de suplantación o reproducción de la cosa. La segunda es la *ecfrasis interpretativa*, una traducción en la que el observador-descriptor pone en juego su carácter crítico y, por tanto, ofrece una interpretación. Esta es la que, según nuestro parecer, dado su carácter atributivo, sería la más empleada en la crítica de arte, aunque los críticos no sean conscientes de ello. Finalmente, la *ecfrasis recreativa* es la que podríamos llamar, sin atisbos de duda, la ecfrasis propiamente literaria. Aquí caben los homenajes que poetas y literatos en general rinden a los artistas visuales, pero también las significaciones más profundas producidas (y luego “reproducidas” por la palabra) por una obra de arte, es decir, el efecto que le produce al espectador-poeta la obra de un artista visual o plástico. Es en este sentido que Redondo la denomina también exenta, asociativa, intertextual y transtextual, pues no se trata de copiar, de hacer una mimesis o de presentar la cosa *en cuanto cosa*, sino de hablar *a partir de* la cosa.

Todo lo dicho hasta aquí permite señalar que esta figura cuenta con unos rasgos particulares. En el caso de la ecfrasis recreativa o literaria podríamos decir que tales rasgos son: 1) la objetivación o poética de la objetividad, que se da a través del desdoblamiento del sujeto enunciador, de la voz narrativa o poética; 2) la alusión a las gamas cromáticas, como evidencia de la descripción; 3) el símil que contribuye en la composición; 4) los deícticos, habituales en el juego ecfrástico; 4) referencias a la mirada y aparición de verbos de visión para identificar el referente poético con la imagen pictórica, y el sujeto con la figura del artista; 5) reproducción homónima, que se da cuando el poeta pone el mismo nombre del cuadro al poema; 6) la narrativización de la escena más allá de la escena, liberando la instantaneidad y estaticidad de la escena pictórica; 7) la asignación de vida al relato, la cual acerca al lector (desde la creación de una imagen visual) a un efecto de visualización, como si se estuviera ante el original; 8) claridad y viveza; 9) destreza en la selección verbal y capacidad imaginativa; 10) incremento del grado de figuración poemática.

Por su parte, en la crítica de arte la ecfrasis presupone la obra real, a diferencia de la literaria, en donde la obra artística puede ser creación del propio escritor. En la crítica, la ecfrasis tiene su fundamento en el análisis formal de la obra. Uno de estos niveles del análisis es lo que Panofsky (2001) denomina análisis iconográfico, esto es, la *descripción de la narración*, de los acontecimientos, de los eventos, la identificación de los personajes y escenas. La ecfrasis, así, estaría en función de la formulación de juicios tanto como de la identificación de valores estéticos y cualidades artísticas, lo cual, ni mucho menos, deja de ser un problema de orden lingüístico.

Bibliografía

- Albero, Danilo. (2007). *La ecfraasis como mimesis*. Buenos Aires: Universidad nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales.
- Aristóteles (2002). *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Bou, Enric (2001). *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*. Valencia, Venezuela: Pre –Textos.
- Burton, Gideon. *The Forest of Rhetoric. Silva Rhetoricae*, Brigham Young University. Recuperado el 20/02/2011 en <http://humanities.byu.edu/rhetoric/Silva.htm>.
- Díaz-Morales, Magda. (2006). “La ecfraasis literaria en *Un día en la vida de Julia*, de Juan García Ponce”. *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, 1, 3-28.
- Eskelinen, Helena. (2006). *L'ecfraasis nel Piacere di Gabriele D'Annunzio*. University of Helsinki, Helsinki Faculty of Arts. Tesis de maestría. Recuperado el 3/10/2009, en: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/romaa/pg/eskelinen/>.
- Freijeiro, Antonio. (1986). “El escudo de Aquiles”. *Historia* 16, 121, 153-160. Versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de Historia. Recuperado el 18/10/2009 en: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03696130980381839649079/026230.pdf?incr=1>.
- García Ponce. (1998). *De viejos y nuevos amores, I*. México: Mortiz/Planeta.
- Giraldo, Efrén. (2007). *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. Medellín: Comfama.
- Horacio. (1844). *Obras completas*. Madrid: Librería de D. José Cuesta.
- Lessing, G. Ephraim. (1985). *Laocoonte. O los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis.
- Lozano-Renieblas, Isabel. (2005). “La ecfraasis de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*”. *Monteagvdo*, 3 (10), 29-38.
- Martínez Fernández, José. (2008). “La poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas”. *Revista Signa*. 17, 225-248. Recuperado el 15/08/2009 en: <http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Ekphrasis and the Other*. Chicago: Universidad de Chicago. Recuperado el 01/08/2009 en: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>.
- Monegal, Antonio. (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- Montoya Juárez, Jesús. (2008). “Notas para un realismo del simulacro: ecfraasis de la fotografía digital en la narrativa de César Aira”. En: Cevera Salinas, Vicente y Adusar Fernández, M. *Alma América*. Murcia: Universidad de Murcia, 83-100.

- Nana Tadou, Guy Merlin. (2008). *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*. Salamanca: Universidad De Salamanca. Doctorado en literatura española e hispanoamericana. Vanguardia y Postvanguardia en España e Hispanoamérica.
- Peirce, Charles Sanders. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pineda, Victoria (2000). *La invención de la ecfrasis*. Recuperado el 01/02/2008 en: www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf.
- Platón. (1998). *Diálogos IV. República*. Madrid: Editorial Gredos.
- Redondo Sánchez, Carlos. (2008). “La ecfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón”. *Extravío, revista digital de literatura comparada*, 3, 87-103. Recuperado el 20 de septiembre de 2009, en: <http://www.uv.es/extravio>.
- Riffaterre, Michael. (2000). “La ilusión de ecfrasis”. En: Monegal, Antonio et ál. *Literatura y pintura*. Madrid: ArcoLibros, 161-183.
- Robillard, Valerie and Jongeneel, Els. (1998). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam, VU University Press.
- Sánchez Carrón, Isabel. (1997). *Porque no somos dioses*. Madrid: Premios de poesía hermanos Argensola.
- Valdivia Baselli, Alberto. (2009). “Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde ‘Museo interior’ de José Watanabe”. *Agulha - Revista de Cultura*. Recuperado el 01/08/2009 en: <http://www.revista.agulha.nom.br/>.