



Universidad Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Lienzos de letra: *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi.
Un recorrido por la historia de la écfrasis en el ámbito hispánico.

Letter canvases: *Las musas inquietantes* of Cristina Peri Rossi
A journey through ecphrasis's history in Hispanic area.

Autora:

Alba Irún Ros

Directora:

Carmen Peña Ardid

Facultad de Filosofía y Letras

Curso 2020-2021

*A mi prima Bea, a Lara por ser mis musas
deconstruidas, por ayudarme siempre a
“hacer de la angustia un color”.*

*A mis amigos, mi pareja y Bustar por ser
lo más bonito que me ha dado este largo
camino de cuatro años, por hacer que todo
haya merecido la pena.*

Os quiero, siempre.

Resumen

En el presente trabajo, se va a realizar un recorrido a lo largo de la historia de la écfrasis en el ámbito hispánico. En primer lugar, se atenderá a la definición del propio concepto, sus orígenes y su evolución. Además, se explicará la comparación entre poesía y pintura. Posteriormente, para ilustrar el desarrollo de este fenómeno, se proporcionarán los ejemplos más significativos desde los Siglos de Oro hasta la actualidad. Finalmente, se abordará el análisis de la propuesta en cuestión: *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi.

Abstract

In the present work, it is going to do a journey through ecphrasis's history in Hispanic area. Firstly, it is going to attend to the definition of concept, its origins and its evolution. Moreover, it is going to explicate the comparation between poetry and painting. Then, to illustrate the development of this phenomenon, it going to provide the most significant examples from the Siglos de Oro to the present. Finally, it going to do the review of the proposal: *Las musas inquietantes* of Cristina Peri Rossi.

Palabras clave: écfrasis, poesía, pintura, artes, *Las musas inquietantes*, Cristina Peri Rossi.

Key words: ecphrasis, poetry, painting, arts, *Las musas inquietantes*, Cristina Peri Rossi

Índice

1. La éfrasis desde sus orígenes hasta la época contemporánea.	
1. Definición y primer acercamiento al concepto de éfrasis.....	5
2. La comparación entre poesía y pintura.....	11
3. Breve panorama del vínculo poesía-pintura en la literatura española.....	14
2. La éfrasis pictórica en la poesía hispánica desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.....	21
3. <i>Las musas inquietantes</i> de Cristina Peri Rossi.	
1. Breve introducción a la autora.....	30
2. La literatura y las otras artes en Cristina Peri Rossi.....	32
3. <i>Las musas inquietantes</i>	35
4. Conclusiones.....	54
5. Bibliografía.....	55

Introducción

El recurso de la écfrasis ha sido muy estudiado e investigado por diversos autores y a autoras a lo largo de la historia de la literatura, es por ello por lo que encontramos numerosas teorías acerca de este. En el presente trabajo vamos a realizar un recorrido a través de una serie de teorías que hemos considerado las más relevantes para entender el qué consiste este fenómeno. Posteriormente, atenderemos a la relación poesía-pintura puesto que es imprescindible para conocer en qué consiste la écfrasis y sus orígenes. Si bien, es preciso aclarar que en ocasiones puede confundir ambos conceptos – écfrasis y relación poesía-pintura – por ello le hemos dedicado un apartado exclusivamente a esta relación. Tras ello, vamos a ilustrar los diferentes ejemplos de écfrasis más relevantes que se han desarrollado en la literatura hispánica a lo largo de la historia – comenzaremos en los Siglos de Oro hasta llegar a la actualidad –.

El último apartado del trabajo es la propuesta ecfrástica que hemos querido analizar: *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi. Es un poemario que tan solo cuenta con una edición en Lumen (1999) por lo que acceder a él ha sido realmente complejo y lo sigue siendo. Es un poemario muy significativo en el que la poeta refleja su gran amor por la pintura y la poesía. Por ello, se sirve del recurso de la écfrasis para unir ambas artes y crear un diálogo realmente bello. Un poemario cargado de carácter social y reivindicativo, como toda la obra y vida de la poeta, pero este libro es mucho más que esto. Lo que realmente se puede observar en estos poemas es una gran capacidad de observación, imaginación y pasión. Los poemas que hemos seleccionado para su comentario son “Claroscuro”, “Europa después de la lluvia”, “Las musas inquietantes I”, “Las mutantes” y “El origen del mundo”. Para su análisis hemos seguido el orden de aparición en el poemario. Nuestra elección atiende, principalmente, al contundente y significativo mensaje que estos presentan, en ellos la poeta introduce temas como la condición de las mujeres desde niñas, la sexualidad femenina y la guerra, todo ello obviamente, teniendo en cuenta la perspectiva de género. Con estos comentarios se puede observar que el sentido del poemario no gira únicamente en torno al contenido de carácter feminista, sino que también se tratan otros temas, algunos incluso, únicamente plasman la admiración de la poeta por esas obras. Sin duda, la lectura de este poemario es imprescindible para aquellos y aquellas amantes de la poesía y la pintura y, en definitiva, del arte.

1. La écfrasis desde sus orígenes hasta la época contemporánea.

1.1 Definición y primer acercamiento al concepto de écfrasis

Quizá cuando uno o una piensa en el concepto de écfrasis le viene a la memoria la Égloga III de Garcilaso de la Vega, pues este es el ejemplo más conocido y probablemente más representativo de este fenómeno. Pero este concepto tiene un recorrido mucho más amplio y complejo. Definir la écfrasis ha sido un ejercicio realmente arduo y que ha suscitado diferentes teorías a lo largo de su historia. Todavía hoy en día sigue existiendo un debate acerca de este fenómeno, sobre todo a la hora de establecer sus límites. En el presente apartado se va a tratar de hacer un breve recorrido por estas diversas teorías para establecer una definición concreta que nos acerque al concepto que se va a tratar a lo largo de la investigación.

Para encontrar el primer ejemplo de écfrasis hasta el momento conocido, hay que remontarse hasta la famosísima *Ilíada* (762 a. C) de Homero. Esta, aparte de ser toda ella un perfecto cuadro de la sociedad y vida en la Antigüedad griega, incluye el primer caso de écfrasis conocido, la descripción del escudo de Aquiles:

Comenzó fabricando un escudo muy grande y muy fuerte
y por todas sus partes labrado, con triple cenefa
reluciente y brillante; de plata era la abrazadera.
Cinco capas tenía el escudo y el dios grabó en ellas
con su sabia maestría muy bellas escenas artísticas.

Hizo un bello labrado del mar, de la tierra y los cielos
y del sol incansable y también el de la luna llena;
allí hallábanse todos los astros que el cielo coronan¹

Otro ejemplo que se remonta a la Antigüedad se encuentra en la *Eneida* (19 a. C) de Virgilio, donde de nuevo se refiere a la descripción de un escudo, en este caso de Eneas:²

Estaba allí estampado el gran linaje
Y descendencia toda desde Ascanio
Y todas, por su orden, las batallas (...)

¹ Homero, *Ilíada*, trad. Fernando Gutiérrez, RDA editores, Barcelona, 1992, canto XVIII, pág. 355

² Versos extraídos del artículo “La écfrasis en el siglo XV: maravilla, metatexto y alegoría” (2016) de Barry Taylor

Estaba de una parte el divo Augusto,
Gran capitán de la romana armada (...)
Aquesto todo contemplaba Eneas
Maravillado en el insigne escudo,
Don de su madre y de Vulcano,
Y, aunque ignorante de los que el entalle
Daba a entender, tomaba extraño gusto
Sólo mirando la pintura muda (...)

Tal y como explica Barry Taylor “en estos dos pasajes se ve una constante de la écfrasis: los dos escudos engloban material que lógicamente excede las capacidades físicas de un artefacto” (Taylor, 2016, pág. 312) Como se puede observar, en estos casos, se trata de ejemplos de écfrasis de una obra de arte imaginada por el autor. La écfrasis tal y como la entendemos hoy, no puede encontrarse en los textos antiguos. Sin embargo, admite Barry Taylor (Taylor, 2016, pág. 312) que sí existieron descripciones de obras de arte entre los *Progymnasmata* (ejercicios de retórica) griegos, aunque estos se empleaban para un concepto más amplio del que existe hoy en día. En efecto, se está hablando aquí del concepto de *enargeia* que consistía en poner el material delante de los ojos. Otro caso particular que Taylor añade es las *Images* de Filostrato, en este caso sí se trataban de descripciones de obras de arte que se incluyen en este concepto de *enargeia*

La écfrasis es, en primer lugar, uno de los múltiples ejercicios que muestran la relación entre la imagen y la palabra. Si bien, se debe tener claro que, tal y como afirma Antonio Monegal, la écfrasis “ha de leerse mediante los recursos e instrumentos propios de la literatura” (Monegal, 2000, pág.14) En efecto, no se debe confundir con el proceso inverso—un cuadro inspirado en un tema literario— ni con el caligrama, la poesía visual o con una minuciosa descripción de un aspecto del mundo cualquiera, puesto que, la écfrasis se trata de “una descripción literaria de una obra de arte” (Monegal, 2000, pág. 14)

Uno de los primeros postulados acerca de la écfrasis fue planteado por Lessing, quien reaccionó ante la insistencia crítica de su época en el lema *ut pictura poesis* y la contaminación o confusión excesiva entre las artes, fruto de su interrelación. Lessing en la obra *Laocoonte* (1766) se refiere única y exclusivamente al ámbito de la literatura y la pintura. Este distinguió entre artes espaciales (que incluyen la pintura, escultura, arquitectura) y temporales (la literatura, la música, la danza), pues afirmaba que cada arte tiene unos límites propios que no puede superar salvo de forma indirecta o alusiva. Reflexión que, vinculó al concepto de mimesis, de modo que, tal y como afirma Antonio

Monegal esto sugiere que “los debates sobre las relaciones interartísticas son indisociables de la reflexión acerca del problema de la referencialidad, de la relación entre realidad y representación” (Monegal, 200, pág. 10) Así pues, Lessing planteó tres ámbitos de estudio que son la interrelación de la naturaleza al arte, de un arte a otro y de una teoría artística a otra. Sin embargo, ante esta definición y limitación que planteaba Lessing, Monegal (Monegal, 2000, pág. 10) ha planteado que hoy en día estos postulados no se pueden aplicar a nuestra realidad, puesto que, están surgiendo nuevas artes híbridas que están rompiendo con estas barreras, como es el ejemplo del cine.

Un papel crucial en el estudio de la écfrasis es el que cumple la literatura comparada, puesto que, desde hace tiempo, trasciende el comparatismo exclusivamente literario y se interesa por esta relación entre las diferentes artes. Sin embargo, Monegal (Monegal, 2000, pág. 11) afirma que, una vez más, las nuevas formas de arte que están surgiendo plantean problemas a la hora de aplicar los mecanismos y herramientas propios de la literatura comparada. En este sentido, el crítico Mitchell, mostró su escepticismo ante los estudios comparatistas, ya que, los consideraba limitantes e insuficientes:

En el mejor de los casos, el método comparativo puede ofrecer una especie de limpieza doméstica intelectual, estableciendo las diferencias y similitudes entre varios tipos de objetos culturales como entre los lenguajes críticos que se aplican.

En resumen, la “comparación interartística” adolece de comparación, de artisticidad y de su incapacidad para hacer otra cosa que confirmar las versiones recibidas de la historia cultural. (Mitchell, 1994, pág. 82)

En efecto, tal y como él mismo afirma, “la comparación no es un procedimiento necesario para el estudio de las relaciones imagen-texto.” (Mitchell, 1994, pág. 84) Para Mitchell existen muchos más aspectos a tratar en relación a las interrelaciones artísticas, aspectos que van más allá de la similitud, la semejanza o la analogía. Para argumentar sus propuestas, Mitchell se basa en artes como el cine, la televisión y el teatro³, en las que la estructura imagen-texto es crucial, es un todo indisoluble que, “no constituyen nunca un problema meramente formal, ni una cuestión que se pueda resolver con una semiótica “científica”” (Mitchell, 1994, pág. 85) De modo que, la cuestión que Mitchell considera necesaria para el estudio de las relaciones entre las artes es plantearse por qué es

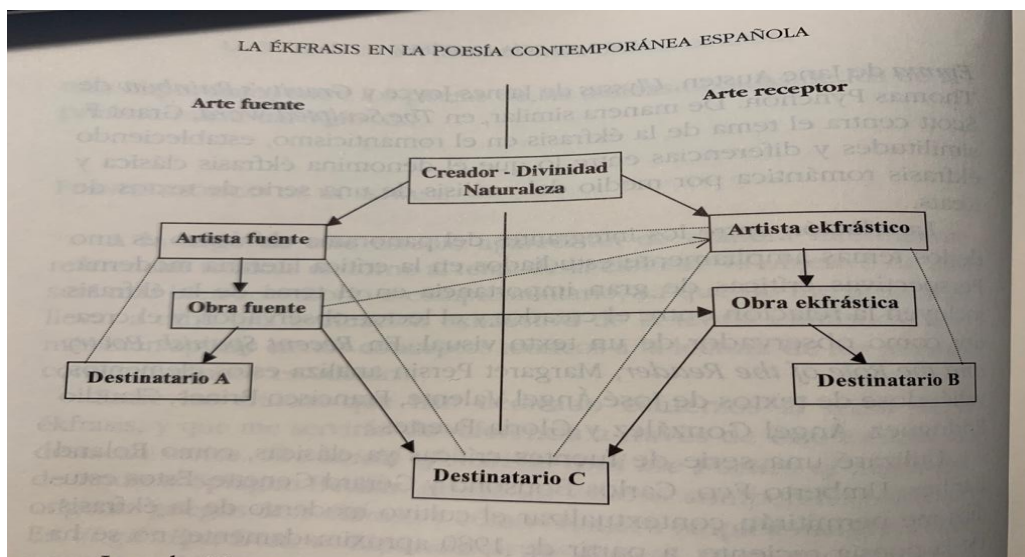
³ Otros autores hablan de “artes mixtas”, las que combinan varias materias de expresión y modalidades artísticas: como la ópera, lírica, el cine, cómic, y por supuesto el teatro. Vid. Franco Brioschi y Constanzo di Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1992, pp.254-259

importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan. Según Mitchell, todas las artes son compuestas, ya que, combinan diferentes códigos, canales, modos sensoriales y cognitivos.

Considera Ana María Moix en el prólogo de Luis F. García Martínez a *La ékfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero* (2011) que la ékfrasis ha dominado tradicionalmente la relación entre los distintos lenguajes artísticos, pero el autor va mucho más allá en su estudio. Este no ve en la ékfrasis un intento de apropiación de un lenguaje artístico por otro, sino la posibilidad de “crear más bien un enlace íntimo y simbiótico entre las artes implicadas” (García, 2011, pág. 14)

Una vez más, como se explicaba anteriormente, García Martínez también afirma que actualmente se está produciendo una especie de “explosión ekfrástica” debido al desarrollo de los nuevos medios de comunicación. Quizá el objetivo primario de la ékfrasis siempre ha sido superar las limitaciones comunicativas del lenguaje—superar la abstracción de las palabras—es por ello por lo que estos nuevos medios de comunicación adquieren matices ekfrásticos. Asimismo, la rapidez y facilidad con la que se puede acceder a través de internet a reproducciones de las obras de arte, hace que el esfuerzo de los artistas sea menor, ya que, ahora no tienen que conservar en su memoria obras que vieron mucho tiempo atrás, sino que pueden hacerlo simultáneamente. Paralelamente, tampoco los escritores y escritoras pueden limitarse a nombrar muchos fenómenos y objetos artísticos, sin necesidad de describirlos, por la accesibilidad.

Centrándonos ya en el recurso de la ékfrasis, García Martínez (2011, pág.20) proporciona un esquema que muestra en términos generales el funcionamiento de la ékfrasis y los elementos que, tradicionalmente, han intervenido en este procedimiento:



En el pasado, cuando dominaban las creencias religiosas, se tenía en cuenta la diferencia entre Dios (que crea de la nada) y el artista creador (que siempre crea a partir de lo existente). Hoy en día esta relación no se aplica, puesto que las creencias han evolucionado. Por otro lado, expone diferentes tipos de relación entre los artistas implicados, estas son:

Bidireccional (artistas contemporáneos que se conocen mutuamente, ya sea directa o indirectamente), unidireccional (el artista ekfrástico sigue la evolución del artista fuente) o no existente (el artista ekfrástico sólo tiene acceso a la obra del artista fuente) (García, 2011, pág.20)

La clave fundamental para comprender la obra efrástica es la relación entre el artista efrástico y la obra fuente en la que se inspira.

Asimismo, existen distintos tipos de destinatario, como se puede observar en la imagen anterior: A, solo tiene acceso a la obra fuente; B, solo tiene acceso a la obra efrástica; y C, tiene acceso a ambas. Sin duda, afirma García Martínez (García, 2011, pág. 21) el acceso tanto a la obra efrástica como a la fuente, enriquece la apreciación de la propia obra efrástica, ya que, de esta forma se tiene acceso a detalles que quizá se podrían haber pasado por alto.

Por su parte, Marta Plaza Velasco en su estudio “Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en *Exposición de Olvido García Valdés*” sintetiza con gran claridad los tres significados que el crítico Murray Krieger estableció a propósito de este fenómeno:

- 1.Descripción verbal detallada de una imagen visual, el intento de representar con palabras algo que vemos (...) que pretende crear en el lector una imagen visual del objeto descrito.
- 2.Descripción literaria de una obra de las artes plásticas (en principio, pintura y escultura, pero también otras) Este significado haría referencia a una figura o recurso literario.
- 3.Obra literaria que se construye como equivalente verbal de una obra u objeto de las artes plásticas. En este caso, nos encontraríamos ante un género literario menor (o un subgénero) surgido a partir de la figura de la écfrasis. (Plaza, 2018, pág. 34)

En definitiva, la écfrasis se trata de un recurso literario que describe, evoca o recrea una obra de arte real o imaginaria.

Por otro lado, la écfrasis se trata de una imitación, una mimesis, pero esta es a su vez una imitación de otra imitación de la realidad, de modo que se da una doble mimesis. Esto ha suscitado que diferentes autores y autoras definan la écfrasis en relación con la interpretación, traducción e intertextualidad o intermedialidad. A propósito de ello, Marta Plaza Velasco dice lo siguiente:

- 1.La écfrasis como interpretación. La descripción ecfrástica se basa en una obra de arte, pero no se limita a describirla o representarla, es decir, incluye más aspectos que la simple descripción de la obra inicial (...) En este sentido, podemos describir la écfrasis como metalenguaje, como discurso interpretativo.
- 2.La écfrasis como traducción. La écfrasis también puede ser considerada como la traducción verbal de una imagen visual, una traducción que afectaría tanto al código como al canal (...) el escritor lleva a cabo inevitablemente una recreación de la obra de arte original.
- 3.La écfrasis como intertextualidad o intermedialidad. La écfrasis supone la puesta en relación de un texto literario con una obra de arte, por eso puede ser entendida como una práctica intertextual o intermedial. Esta remisión a la obra de arte por parte del texto literario, por un lado, lleva a cabo una resignificación de la obra de arte, y por otro, produce en el texto literario una transformación, futo de la interacción y la hibridez que se da entre lo lingüístico y lo visual a través de ella. (Plaza, 2018, pág. 36)

En definitiva, lo que se puede sacar en claro de estas afirmaciones es que mediante la écfrasis el o la artista no solo realiza una descripción de la obra fuente, sino que la interpreta, la transforma e incluso le aporta una nueva resignificación. Evidentemente, en

este proceso intervienen otros aspectos como la ideología y principios de la o el artista ecfrástico, su contexto, su conocimiento de la obra...

Por último, Plaza Velasco expone una serie de posibles funciones que la écfrasis puede desempeñar:

El encomio. La écfrasis supone siempre un elogio, un ensalzamiento de la obra de arte. Pero no se trata de un elogio directo, sino de un elogio indirecto resultante de la elección de la obra o cuadro...

Proporcionar estatismo y quietud para propiciar reflexión. La descripción de la obra de arte puede ser el punto de partida para la introducción de digresiones, pensamientos etc. Dinamizar la imagen visual dotando a la descripción de un impulso narrativo. La écfrasis puede representar la obra añadiendo un antes y un después, sus causas, efectos etc. (Plaza, 2018, pág. 41)

Para finalizar el presenta apartado de la investigación es interesante recordar que para el teórico Michael Riffaterre, en la écfrasis, la obra fuente (la obra visual) cumple función de pretexto para la composición del poema ecfrástico que está compuesto, en último término, de palabras, es una nueva obra hecha de palabras (y de nuevas reflexiones, sugerencias...)

Así pues, a través de este breve recorrido por algunas de las diferentes y más relevantes teorías acerca de la écfrasis se ha podido conocer a qué hace referencia este concepto, en el siguiente apartado se ampliarán aspectos clave acerca de la comparación pintura y literatura para completar este acercamiento al fenómeno ecfrástico.

1.2La comparación entre poesía y pintura

En el estudio sobre las relaciones entre poesía y pintura suele citarse siempre la famosa frase atribuida a Simónides de Ceos “la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla”. Wendy Steiner se cuestionó el porqué de esta afirmación y vinculación entre poesía y pintura y llegó a la conclusión de que:

El deseo de una pintura hablante es el deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación, y los seres humanos, cuyo lenguaje y presencia física combinan una semiosis que apela a todos los sentidos.

El intento de sobrepasar los límites entre un arte y otro es por tanto el intento de disolver (o al menos enmascarar) los límites entre arte y vida, entre signo y cosa, entre escritura y diálogo. (Monegal, 2000, pág. 32)

Con esta afirmación se puede entender que la pintura representa las cosas sin palabras y la poesía las representa con las palabras, las dos tienen en común la representación de la realidad. Sin embargo, añade Steiner, se debe tener en cuenta que esta interpretación puede ser diversa según se considere. Así pues, también se pueden extraer otras conclusiones como las siguientes:

La fórmula de Simónides revela la inclinación más común de la comparación interartística—que la poesía necesita ser suplementada con la presencia física para ser totalmente estética, mientras que la pintura tiene presencia y es también poética (esto es, estética) sin necesidad de usar el lenguaje. (Monegal, 2000, pág. 33)

Siguiendo esta línea de interpretación, el pintor Leonardo se pronunció en un intento de defender la pintura, puesto que durante siglos la pintura fue considerada inferior a la poesía, pues se trataba de una actividad “manual” (al igual que la escultura y arquitectura). De modo que, invirtió la afirmación declarando que la pintura también podría ser poesía ciega. Sin embargo, con esta declaración, Leonardo “reconoce aquí los límites de cada una de las artes (una forma de conocimiento para el ciego, otra para el sordo) en lugar de declarar un salto heroico de las barreras” (Monegal, 2000, pág. 33)

Otro de los lemas más conocidos y significativos “ut pictura poesis” (como pintura así es la poesía) vino de la mano de Horacio. Se trata de un fragmento de *Epístola a los Pisones*. Esta afirmación no tenía el significado que se le aporta hoy en día. Las palabras de Horacio fueron las siguientes:

La poesía es como la pintura; habrá una que te cautivará más si te mantienes cerca, otra si te apartas algo lejos; ésta ama la penumbra; aquella, que no teme la penetrante mirada del que la juzga, quiere ser vista a plena luz; ésta agradó una sola vez; aquella se vuelva a ella diez veces, agrada (otras tantas)⁴

Tal y como explica Henry Markiewicz, su significado original determinaba que “la poesía, al igual que las otras artes, produce, mediante un lenguaje natural, representaciones visuales” (Monegal, 2000, pág. 52). Esta es la idea fundamental, si la

⁴ Fragmento recogido de “Ut pictura poesis”: historia del topos y del problema”, Henry Markiewicz en *Literatura y pintura* (2000) de Antonio Monegal, pág. 52.

poesía es capaz o no de “hacer ver” de apelar a los sentidos de quien la escucha o la lee, de permitirle imaginar la realidad. Sin embargo, a lo largo de la historia este sintagma ha sido modificado y reinterpretado: “ut pictura poesis erit”, “que la poesía sea como un cuadro” y “non erit dissimilis poética ars picturae” (S. V)

Asimismo, este lema también fue empleado en la Edad Media, pero iba unido a reflexiones acerca de la mayor dificultad de recepción de un texto que un cuadro. Además, otorgaba mayor valor al texto que a la pintura. Fue en el Renacimiento cuando este lema tuvo mayor propagación. Uno de los textos más representativos en este sentido fue el de Alfonso Du Fresnoy “De arte graphica” (1637)⁵

Ut pictura poesis erit; similisque poesi
Sit pictura: refert per aemula quaque sororem,
Alternantque vices et nomina; muta Poesis
Dicitur hace, Pictura loquens soleat illa vocari.⁶

Por otro lado, también destaca el tratado *Sobre la construcción literaria* (1462) de Angelo Decembrio en el que defiende que la poesía refleja la naturaleza con más claridad y sutilidad que la pintura, ya que, la poesía es capaz de acceder a detalles más concretos y minuciosos. Es por ello por lo que existía la creencia de “la superioridad de la poesía sobre la pintura” (Monegal, 2000, pág.55)

Años más adelante, en la Ilustración se afirmaba que la poesía tenía posibilidades y valores para crear imágenes. Markiewicz destaca las palabras de Joseph Addison “una descripción poética lograda puede dar una visión ideal de una cosa mucho más viva, y no sólo por su imagen, sino porque puede decirnos incluso más del objeto que la observación directa de este” (Monegal, 2000, pág.56) Es ya en el siglo XVIII cuando los teóricos recuperaron esas diferencias entre pintura y literatura. Su postura se basaba en que la poesía se servía de signos artificiales y arbitrarios y la pintura de signos naturales y coexistentes.

En el Romanticismo todavía se incrementó más este alejamiento momentáneo entre pintura y poesía—para dar prioridad a la relación con la música—ya que, cambió el concepto mimético de la poesía por uno más expresivo. Uno de los mayores impactos tuvo la

⁵ Versos extraídos de “Ut pictura poesis: historia del topos y del problema” Henry Markiewicz en *Literatura y pintura* de Antonio Monegal (2000), pág. 54

⁶ Que la poesía sea como la pintura; y que la pintura que sea como la poesía; las dos compitiendo, una imita a su hermana y se intercambian sus funciones y nombres; a una se la llama poesía muda, silenciosa; a la otra se la suele denominar pintura hablante.

opinión de Hegel, este abogaba que la poesía, igual que las demás artes, tenía el objetivo de representar ideas en forma de fenómeno sensorial. Finalmente, en el siglo XIX los simbolistas unieron todavía más las diferentes artes y sentidos: lo visual, lo musical, los olores que, confluyen en la poesía.

Por último, se debe destacar uno de los lemas más representativos de canto náhuatl, canto perteneciente al mundo azteca de México. Se trataba de un canto y poesía muy vinculado a la Naturaleza, cantaban a sus diferentes elementos, las estaciones y ciclos de esta. Una poesía que promovía la espiritualidad, la conexión con el mundo interior de cada uno o una. Pues bien, estos se referían al ejercicio de la poesía como “cantar pinturas”. Sin duda, es una afirmación realmente ilustrativa de todo lo que se viene tratando en nuestra investigación. Se puede entender que, concebían que las pinturas y los poemas eran una misma forma de arte, no trataban de compararlos o sobreponer una sobre otra, sino que, mediante la voz, el canto las pinturas se trasformaban en poesía. En efecto, se trata de una concepción totalmente diferente a lo que se desarrollaba en la historia europea desde la Antigüedad.

En definitiva, partiendo de los orígenes de la ékfrasis y la manera en que los lemas se han ido reinterpretando y modificando a lo largo de la historia, se ha podido observar cuáles fueron los significados de la ékfrasis en su origen. Como se ha podido apreciar también en el apartado anterior, el sentido actual es totalmente diferente. Son numerosas e inabarcables las diversas teorías y opiniones que surgieron a lo largo de la historia, de modo que, a través de estos dos apartados se ha tratado de exponer los elementos históricos más relevantes para aproximarnos a este concepto.

1.3 Breve panorama del vínculo poesía-pintura en la literatura española

La ékfrasis tiene un largo y complejo recorrido a lo largo de la historia literaria española. Ha sido cultivada por grandes autores y, aunque se pueden encontrar ejemplos de este fenómeno literario en cada época, se observa, sin embargo, una gran concentración de esta producción en determinados periodos. Estos periodos son el Siglo de Oro y la época contemporánea.

Durante los siglos XVI y XVII conoció España una época de esplendor literario, la de los llamados “Siglos de oro”, cuyos autores han pasado al canon literario y han sido

reconocidos internacionalmente. Pero también fue el periodo de gran auge de la écfrasis, ya que, se produjo la primera gran ola de la écfrasis. Autores como Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón contribuyeron en el desarrollo de este fenómeno literario. Paralelamente, se estaba produciendo un gran avance en pintura y escultura, lo que favoreció el crecimiento de este interés por la écfrasis, vinculado a un nuevo auge de la teoría mimética del arte, impulsada en gran medida por las nuevas traducciones que se hicieron en el siglo XVI de la *Poética* de Aristóteles. Esto provocó que, de nuevo, se recuperara el planeamiento platónico y aristotélico acerca de la mimesis. Aristóteles planteaba la imitación basada en la observación de las cosas. Por otro lado, Platón defendía la imitación de la idea que tenemos de las cosas, puesto que, las cosas del mundo son solo apariencias de la verdad, imitaciones de las ideas perfectas de las cosas. De modo que, cuando un pintor o pintora representa en su cuadro un objeto o lo que fuere, esta haciendo una copia de una copia: el objeto que copia la idea perfecta del objeto. Es por ello por lo que, en alguna ocasión, se ha referido a la écfrasis como una doble mimesis.

Sin embargo, García Martínez (2011, pág. 31) encuentra la respuesta a esta modificación en el concepto de mimesis, en el cambio que supuso la ruptura con las antiguas ideas medievales. Si en la Edad Media el centro de la vida lo ocupaba Dios, con la llegada del Renacimiento el hombre va a ocupar el centro del conocimiento. Se rompe con la idea mimética que planteó Platón, el arte ya no va a ser una representación de una representación de la idea. Por lo tanto, predomina la idea de arte como mimesis de la realidad, ya que, ahora lo humano se igualaba a la creación divina de la realidad. En el Siglo de Oro esta creatividad de los artistas fue conocida como “ingenio”.

El Siglo de Oro fue una época de gran innovación temática y artística, pero siguieron imperando grandes temas como son los religiosos. Así pues, el triángulo hombre-santidad-Dios se convirtió en el tema ecfástico por excelencia. Por otro lado, este afán por interpretar poéticamente la imagen pictórica y las esculturas experimentó una mayor libertad en el género del retrato. Los autores trataban de interpretar los sentimientos del personaje representado, así como de imaginar su personalidad. Destacan los poemas de Quevedo “Inscripción de la estatua augusta del César Carlos Quinto” inspirado en el grupo escultórico *Carlos V y el Furor* de Leone y Pompeo Leoni (1550-1553 y 1564) y “A la estatua de bronce del rey don Filipo III” que recrea la escultura de Giambologna y Pietro Tacca (1614). Ejemplos de poemas que “tienen valor porque esta

modalidad poética suele pasar mucho más desapercibida en los acercamientos interartísticos” (Sáez, 2017, pág. 213)

Otra forma de écfrasis se encuentra en la inclusión de poemas en los epitafios como sonetos fúnebres de Góngora y “El Escarmiento” (1645) de Quevedo. Como una especie de vuelta a los orígenes de la écfrasis, autores como Góngora realizaron descripciones de escudos nobiliarios, como haría Homero en la *Iliada*. Y, por último, otra forma de écfrasis se desarrolla a través de la imagen que el poeta conserva en su mente trasladándola al papel. Es decir, el autor no se inspira en ninguna obra artística, sino que mediante su observación de una realidad consigue describirla minuciosamente y con todo detalle. Destaca también el soneto XIII en el cual Garcilaso que toma como punto de partida el mito de Apolo y Dafne tal y como se narra en el poema *Las Metamorfosis* de Ovidio (siglo VIII d. de Cristo) Garcilaso se inspira en el cuadro, que recibe este mismo nombre, del pintor florentino Antonio de Pollaiuolo (1475) En este además de hacer una descripción de la imagen representada, el poeta va más allá e imagina los sentimientos exclusivamente de Apolo, indaga en el propio personaje a través de su expresión corporal. Asimismo, destaca también la *Égloga III* en la cual el poeta describe minuciosamente un paisaje idílico, un *locus amoenus*, los detalles son tan precisos que consigue crear una imagen perfecta de aquel lugar que tenía antes sus ojos, como si fuera la verbalización de un cuadro. Pero a continuación, el poeta va a describir minuciosamente los tapices que en ese momento están hilando cuatro ninfas. Alude a los materiales que emplean (el hilo dorado, la tinta de los colores) todos extraídos del río Tajo. Y describe con detalle cómo han representado los diferentes mitos: el paisaje de cada uno, los personajes, el acto de violencia, el dolor por la pérdida del ser amado.

Este es, sin duda, un ejemplo espléndido que muestra lo que es capaz de recrear a través de la écfrasis, su capacidad narrativa y las múltiples perspectivas que permite adoptar.

Como se ha podido observar, el Siglo de Oro es una época de ruptura e innovación en el paradigma ecfrástico. La écfrasis alcanza una gran consistencia y adhesión como fenómeno literario, sin duda, su desarrollo y, posterior influencia comenzó en este periodo.

Antes de dar paso al siguiente momento de auge de este fenómeno, como una especie de línea intermitente de conexión entre estas dos épocas, se encuentra la poesía

de Bécquer, poeta romántico. Este vínculo del poeta con la écfrasis no es sin duda fortuito, Bécquer procedía de una familia amante de la pintura y del arte en general. Su padre José Bécquer fue un gran pintor de cuadros costumbristas, además se formó en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Pintor reconocido incluso internacionalmente, de modo que, Bécquer ya desde su infancia se nutrió de este arte. En efecto, la temática costumbrista de estos cuadros influyó en sus obras, especialmente en las *Leyendas*. Como afirma José Rodríguez se puede observar “en la obra pictórica del maestro José Bécquer la simiente de la plenitud plástica y sensorial que alcanzará la prosa de Bécquer” (Rodríguez, 2015, pág. 22), Bécquer se enamoró de las escenas costumbristas y paisajes de la Andalucía de aquella época.

Toda la obra del poeta está impregnada de minuciosas descripciones ya no solo de obras de arte, sino de la propia imagen que el poeta tenía en su mente –importancia romántica de la imaginación como potencia creadora del ser humano– y trataba de plasmar. Como señala José Rodríguez “Muchos de los cuadros descriptivos de Bécquer nos remiten a obras conocidas de destacados pintores barrocos, románticos, prerrafaelistas o costumbristas, entre otros, aunque, insisto, no hay referencias a obras determinadas.” (Rodríguez, 2015, pág. 43) Bécquer era consciente de la insuficiencia de las palabras a la hora de realizar una descripción de una imagen, por ello, recurrió a la écfrasis, es decir, describía estas imágenes como si fueran cuadros reales, cuadros que él mismo había observado. Utilizó la écfrasis para “complementar lo que la literatura por sí misma no puede expresar completamente.” (Rodríguez, 2015, pág. 46)

Así pues, como se ha mencionado el siguiente gran auge se desarrolló a lo largo de la época contemporánea, aunque se observan diferentes episodios. Comienza a partir del último tercio del siglo XIX hasta el primero del XX en los cuales destacan los siguientes momentos: la generación de la revolución La Gloriosa (1868) (Galdós, Pereda, Clarín, Emilia Pardo Bazán...) en el marco de la corriente literaria realista y naturalista y el Modernismo (Unamuno, Antonio Machado, Pío Baroja, Azorín...). El Modernismo, con la obra fundamental del poeta nicaragüense Rubén Darío *Azul* (1888), que será una tendencia clave en el vínculo poesía-pintura. García Martínez incluso denominó este periodo como la “resurrección ecfrástica” (García, 2011, pág.42) Tal y como él mismo expone, el Modernismo se ubica en la denominada “crisis de fin de siglo” (en el paso del siglo XIX al siglo XX) que tiene resonancias nacionales e internacionales. Esta crisis desembocó en una crisis espiritual y sobre su función como artistas en relación a una

sociedad burguesa, mercantilizada, positivista...que provocó que los y las artistas se cuestionaran el valor de las expresiones artísticas hasta entonces existentes. Fijarán la mirada sobre todo en el género paisajístico europeo.

En el siglo XIX la aparición de la fotografía – en 1824 – ya deja su huella en el costumbrismo, aunque la literatura realista y naturalista (de Galdós, Emilia Pardo Bazán...está vinculada también a la pintura realista de la época en el propósito de ofrecer descripciones que a veces son cuadros plásticos de la realidad.

Serán, sin embargo, los modernistas lo que consiguen es crear un paisajismo literario semejante al pictórico y, en concreto, al impresionismo. La generación de la revolución de La Gloriosa (1868) tratará de adaptarse a esta corriente pictórica, sin embargo, los modernistas lo que consigue es crear un paisajismo literario semejante al pictórico. El gran interés por esta corriente llevó a los y las autoras a tratar de elevarlo a categoría de género literario y artístico. El género paisajístico como es preciso, ha evolucionado a lo largo de su historia, tanto geográfica como cronológicamente. Esto provocó que a través del mecanismo interpretativo de la écfrasis se vinculara el paisaje con el carácter nacional. Se van a realizar obras muy líricas en las cuales las emociones humanas se vinculan e identifican con el paisaje. Uno de los movimientos paisajísticos por excelencia es el impresionismo francés, así García Martínez (García, 2011, pág. 47) ha destacado la gran influencia que este presentó en la generación del 98. A partir de esta influencia surgieron dos líneas distintas en la plasmación del paisaje, por un lado, se localizó en ciudades y zonas aledañas y, por otro lado, se ubicó en zonas rurales aisladas. Un ejemplo es Azorín, quien desarrolló una técnica que consistía en eliminar lo superfluo, una especie de arte minimalista. Presentaba una concepción de tiempo como algo pasajero, su intención fue captar el instante, a la manera de los impresionistas su intención fue crear una especie de fotografía en este caso literaria. Respecto a esa vuelta al pasado, anteriormente mencionada, uno de los periodos en los que los autores encuentran mayor valor es en el Siglo de Oro. Así muchos autores van a publicar ensayos sobre obras pictóricas de este periodo, uno de los pintores más glorificados será El Greco. Por ejemplo, Pío Baroja en su novela *Camino de perfección* realiza un recorrido por los paisajes que este recorrió. En definitiva, a través de la vuelta al pasado, estos dos grandes grupos desarrollaron ya no solo una magnífica conexión artística con el pasado, sino que crearon un diálogo entre la literatura y pintura que trasciende los límites de la palabra y del tiempo. Si bien, se debe precisar que no se trata exactamente de un ejemplo del mismo

concepto de écfrasis—poema que recrea una pintura y/o escultura”—que se está abordando a lo largo de la investigación.

Otro momento clave en el siglo XIX en la historia de la visualidad y de la écfrasis es la fotografía y su impacto en la escritura literaria. A lo largo del siglo XX las formas y medios de expresión fueron cambiando y evolucionando hacia nuevas formas artísticas que se caracterizaban principalmente por la intertextualidad. También surgieron medios como la cinematografía que unificó lo visual y lo verbal. La écfrasis continuaba su desarrollo para alcanzar esa especie de hibridez que permitirá romper con las fronteras entre las diversas artes.

Ya en el marco de las literaturas de vanguardia podemos citar a Rafael Alberti, quien perteneció a la generación del 27, su condición de pintor y escritor hizo de su poesía ecfrástica una producción magnífica y realmente numerosa, es por ello por lo que consideramos oportuno dedicar un amplio espacio al análisis de su poesía ecfrástica. A una edad temprana Alberti ya mostró interés por el arte, en concreto, la pintura. Con su llegada a Madrid para iniciar sus estudios en la universidad, se dedicó a frecuentar el Casón del Buen Retiro y el Museo del Prado donde reproducía las obras de arte que allí contemplaba. Allí descubre su pasión por el color y las diferentes temáticas de los cuadros. En efecto, su gran revelación fue el Prado, pasaba horas recorriendo y analizando cada rincón del museo. Pero tal y como explica Almudena del Olmo (Del Olmo, 2018, pág.265) Alberti descubrió su verdadera vocación tras la muerte de su padre, trasladando el dolor al papel. En la poesía encontró un medio de expresión suficiente y adecuado para desnudar sus emociones. Pero no por ello se alejó de la pintura, sino que trató de encontrar una manera de conjugar ambas y, es aquí cuando el poeta descubrió las infinitas posibilidades que podía ofrecerla la écfrasis. El poemario más revelador en este sentido es *A la pintura*, se trata de un conjunto de poemas dedicados a diferentes elementos que conforman la pintura, tales como el color, la perspectiva, la línea...a través de los diferentes cuadros que durante tanto tiempo conservó en su memoria. Hecho que, en efecto, dificulta el ejercicio de la escritura, puesto que, el poeta escribe a través de la imagen que ha guardado en su retina y que probablemente observó hace mucho tiempo. Es por ello por lo que Del Olmo afirma que “*A la pintura* significa para Rafael, la posibilidad de volver. Volver desde la memoria a su primera vocación” (Del Olmo, 2018, pág.266) El poemario incluye poemas dedicados a pintores de Occidente desde Giotto a Picasso, entre ellos alterna poemas dedicados a elementos imprescindibles en la pintura,

como ya se ha mencionado. Alberti no se inspira en obras concretas de esos pintores, sino que aúna todas ellas y dedica el poema al propio pintor y su técnica. Su intención es, por tanto, realizar una especie de homenaje a estos pintores y toda su obra, sin dejar atrás la constante reflexión sobre la pintura. Ya en el tríptico de poemas que abre el poemario “se hace explícito el cambio vocacional hacia la poesía en un recorrido cuyo origen está en la pintura” (Del Olmo, 2018, pág.268) y el poeta escribe “Alberti en los rincones del Museo del Prado;/la sorprendente, agónica, desvelada alegría/de buscar la Pintura y hallar la Poesía”⁷ Afirmación que plasma claramente la gran conexión que existe entre estas dos artes. El sintagma que da título al poemario es una referencia al pintor renacentista Leon Battista Alberti, quien escribió un tratado que recibió este mismo nombre. El poemario comienza con un soneto dedicado a la pintura en general, llamando de esta misma forma. Los siguientes poemas son dedicados a cada uno de los instrumentos o elementos que Alberti considera imprescindibles para realizar el acto de la pintura. Comienza con “A la retina” que, tal y como afirma Almudena Del Olmo “es ahí donde la pintura empieza” (Del Olmo, 2018, pág.270) Esta secuencia culmina el poemario con un poema dedicado “A la divina proporción”.

Como se ha podido observar *A la pintura* es de un poemario realmente complejo y minuciosamente trabajado por Alberti. En él consiguió plasmar su visión y la importancia de la pintura en su trayectoria, que, sin duda, determinó también su trayectoria como poeta. No fue este su único trabajo ecfrástico, sino que Alberti dedicó toda su vida a ambas artes, a buscar un diálogo entre ellas y sobre todo a homenajear a aquellos pintores que admiraba. En este sentido también se puede destacar la obra *Los ocho nombres de Picasso y no digo más de lo que no digo*, donde la intertextualidad es primordial.

La trayectoria de la écfrasis a lo largo de la historia y cultura hispánica es realmente rica y compleja, en este apartado se ha tratado de atender a los hitos y momentos más relevantes, aquellos que han trascendido e influido en su posterior desarrollo. En síntesis, se ha podido observar que las grandes oleadas de écfrasis han coincidido con el desarrollo en el campo de la pintura, tanto nacional como internacionalmente. Asimismo, los poetas que más han cultivado este fenómeno mantenían un profundo vínculo con la pintura.

⁷ Rafael Alberti, *A la pintura*, 1983, pág.23, vv.84-86. A partir de ahora se remitirá a esta cita.

2.La écfrasis pictórica en la poesía hispánica desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

Desde la década de los cincuenta del siglo XX son muchos los y las poetas que han utilizado el recurso de la écfrasis para dar forma o expresar su amor a la pintura. Así, en el presente apartado del trabajo, la investigación abordará únicamente aquellos ejemplos de écfrasis pictórica en poesía. Principalmente, se atenderá a poetas del último tercio del siglo XX y principios del XXI, aunque con excepciones como es el caso de Ángel González, por ello, se ha delimitado este periodo de la historia (segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad) Muchos de los y las poetas que se van a citar, aun siendo ya suficientemente prestigiosas e incluso estudiadas, no han recibido todavía un reconocimiento suficiente para ser incluidas en el canon, puesto que su obra está todavía en proceso y no están bien delimitadas ni su influencia ni la vigencia posterior de su producción.

Una de las mayores exponentes de la poesía española de la democracia es Olvido García Valdés (1950), poeta que ha sido reconocida con diferentes premios entre ellos el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2021), el Premio Nacional de Poesía por su obra *Y todos estábamos vivos*, premio Ícaro de Literatura por el poemario *Exposición* (1990) y el premio Leonor de Poesía por el poemario *ella, los pájaros* (1994) Además, tal y como observó Marta Plaza Velasco (Plaza, 2018) el diálogo entre la poesía y la pintura es constante en la obra de García Valdés.

Exposición, anteriormente mencionado, es un poemario íntegramente ecfrástico. Este fue reunido conjuntamente con *El tercer jardín* dando lugar al poemario *La caída de Ícaro*, recibiendo el título de uno de los poemas que lo conforman. Si la palabra “exposición” ya determina su vinculación con el mundo del arte, el poemario de *La caída de Ícaro* es todavía más sugerente, ya que, recibe el título de uno de los cuadros de Brueghel el Viejo. Pintura renacentista realizada en los años 1554-1555 inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio. Finalmente, todos estos poemas fueron recogidos en 2008 en su poesía reunida *Esa polilla que delante de mi revolotea*, obra que hace una selección de textos pertenecientes a los dos primeros libros mencionados. Tal y como observó Marta Plaza Velasco (Plaza, 2018) el diálogo entre la poesía y la pintura es constante en la obra de García Valdés.

Así pues, en *Exposición* la autora recrea una serie de cuadros a través de sus poemas, pero como todo poema ecfrástico no se trata de una mera descripción de este, sino que se va a exponer la propia mirada de la autora, es decir, las interpretaciones que estos suscitan en ella. Sin embargo, encontrar la referencia exacta del cuadro que inspira el poema no es una tarea sencilla, ya que, la autora en ningún momento detalla cuál es, tan solo al final de cada poema incluye el nombre del artista al que se refiere. Tal y como observó Plaza Velasco esto “nos sugiere que esa identificación del cuadro tal vez no sea necesaria para la comprensión del poema” (Plaza, 2018). Por tanto, este mecanismo provoca que el poema se desvincule de su origen, adquiere autonomía. Una vez más, lo importante no es la descripción de lo representado en el cuadro, sino las interpretaciones que este suscita en la poeta. Asimismo, los poemas tampoco reciben ningún título, por tanto, el enigma se mantiene. Requiere el esfuerzo de los lectores y lectoras. Este mecanismo muestra además esa relación de la écfrasis con el homenaje, ya que, puede entenderse como un homenaje a los pintores y su obra en general.

En su estudio, Marta Plaza Velasco (Plaza, 2018) vinculó seis de los poemas de esta autora con los siguientes cuadros: *Castillo a la orilla del lago* de Ambrogio Lorenzetti, *Cristo resucitado se aparece a su madre* de Juan de Flandes, si bien, ninguno de los dos títulos es una referencia cierta. *El rey Cophetua y la muchacha mendiga* de Sir Edward Coley Burne-Jones, *Escenas de La historia de Nastagio degli Onesti* de Boticelli, *Anunciación del Políptico de San Antonio* de della Francesca y *Los galgos* de Amadeo de Souza-Cardoso. Plaza Velasco añade que el proceso de selección y ordenación de los cuadros no ha requerido un trabajo profundo en la autora, tan solo medió su interés por estas obras, un criterio totalmente personal y subjetivo.

Las características que se extraen de estos poemas definen, en definitiva, la poética de García Valdés. La poeta otorga una gran importancia a lo sensorial y a la presencia de la luz como un elemento más del poema. Hace uso de un léxico propio de la pintura como son las referencias a los colores, creando así un lenguaje único y que une las dos artes. Como se ha mencionado anteriormente, un aspecto fundamental es la subjetividad, una subjetividad que surge de lo extraño, que invita a la reflexión. Otro elemento clave que tiene que ver con la elección de los cuadros, es que todos ellos están a su vez inspirados en obras literarias, de modo que, se puede hablar de una doble mimesis, una representación de la representación, sin duda, es “una intertextualidad muy compleja” (Plaza, 2018, pág. 59). Asimismo, una característica que García Valdés comparte con Peri

Rossi, como se verá en el siguiente apartado del trabajo, es su interés por fijar la atención en las figuras femeninas y analizar la imagen que de ellas transmite el cuadro.

Otra autora que también ha cultivado el recurso de la écfrasis es Irene Sánchez Carrón (1967) Obtuvo el premio Adonáis de Poesía por el poemario *Escenas principales de un actor secundario*, también en 1997 el premio Hermanos Argensola con *Porque no somos dioses*, en 2008 el premio Internacional de Poesía Antonio Machado por *Ningún mensaje nuevo* y, finalmente, el premio de Poesía Emilio Alarcos en 2017 con el poemario *Micrografías*. La poeta se licenció en Filología Inglesa y posteriormente en Filología Hispánica. Las aportaciones al fenómeno de la écfrasis se encuentran precisamente en los dos primeros poemarios mencionados. En primer lugar, “Habitación de hotel”, perteneciente a *Escenas principales de un actor secundario*, la autora recrea la pintura homónima del estadounidense Hopper. El cuadro está estructurado siguiendo una ordenada geometría, a través de tres líneas diagonales y una serie de trazos verticales el pintor construye el cuadro de forma ordenada, de modo que, “está dominado por fuertes paralelismos constructivos” (Redondo, 2008, pág.95)

Irene Sánchez se ha servido de esta idea para estructurar su composición en torno a una serie de paralelismos, la verticalidad y la horizontalidad que provocan “una tensión entre el avance y la pausa similar a la analizada en el cuadro de Hopper” (Redondo, 2008, pág. 96) El tercero de los paralelismos se atiene a la sintaxis del poema y se observa en la reiteración anafórica de la estructura sintáctica: sujeto, verbo y complemento. Por otro lado, uno de los aspectos más interesantes del poema es su significado, Irene Sánchez evoca una concepción muy cercana a la del propio pintor. En ambas obras la figura de la mujer es la protagonista, pero los elementos a su alrededor son clave para comprender su significado. Así, Irene Sánchez lo que consigue es, a través de las palabras, decir aquello que Hopper trataba de mostrar a través de los elementos del cuadro. Esto se observa claramente en los siguientes versos “Una mujer se quita el abrigo gris, /el sombrero, el vestido y los recuerdos”⁸ (vv.3-4) tal y como explica Carlos Redondo “el vestido de la mujer entra en equivalencia con sus “recuerdos” esto es con su identidad perdida” (Redondo, 2008, pág. 98) También se observa en el verso 8 “sentada al borde de su vida” como en el cuadro, la mujer aparece sentada al borde de la cama, es decir, la poeta identifica ambas ideas. En definitiva, lo que consigue Irene Sánchez es decir con palabras

⁸ Referencia extraída Carlos Redondo Sánchez “La écfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón”, 2008.

todo aquello que la pintura no ha podido expresar, se trata de un ejercicio de écfrasis en esencia, puesto que, además de realizar una descripción del cuadro, la poeta trata de ponerle nombre a aquello de lo que Hopper trata de expresar.

Finalmente, en *Porque no somos dioses* se encuentra otro caso similar al anterior, en este caso la poeta recrea en su poema “Después del baño, mujer secándose” el cuadro homónimo del francés Edgar Degas. El poemario ya en sí mismo incluye una profunda reflexión metaartística y constantes referencias culturales. En “Después del baño, mujer secándose” Irene Sánchez, de nuevo, evoca tanto la descripción de la pintura como el mundo psicológico que el pintor trató de crear. En este sentido, los aspectos que ha destacado Carlos Redondo han sido “la contemplación y la sublimación de la belleza femenina (...) la angustia por la imposibilidad de la comunicación” (Redondo, 2008, pág. 88) Asimismo, la poeta se inspira en aspectos estructurales de la propia pintura, para construir el poema, tales como la centralidad, el aislamiento de la figura femenina, la perspectiva de arriba abajo... Por un lado, en el poema la presencia de la figura femenina se construye a través de los elementos que el propio pintor pretendía resaltar, todos ellos vinculados a la sensualidad de la mujer “la roja cabellera” “la nuca desnuda”... La postura de la mujer es de espaldas al espectador, es por ello por lo que la poeta lo representa a través del verso “ajena a la mirada que en ti atrapas” (v.11)⁹ Una idea relevante en el poema es que la voz lírica se identifica con el propio pintor, de modo que, tal y como ha observado Carlos Redondo “sitúa el discurso como simultáneo a la creación del cuadro y mediado por la figura del creador plástico” (Redondo, 2008, pág. 92) Son, asimismo, constantes las referencias a elementos propiamente pictóricos tales como el color, la forma, los trazos que facilitan la evocación de la pintura “roja cabellera”, “hecha de cera”... En definitiva, tanto el cuadro como el poema están atravesados por la sensualidad, su presencia es fundamental para la construcción de ambas obras. En este caso, Irene Sánchez imagina los pensamientos que han llevado al pintor a plasmar esta imagen de la figura femenina. Al contrario de lo que ocurría en el primer poema “Habitación de hotel”, la poeta no indaga en los pensamientos de la mujer representada. A través de estos dos poemas, breves, pero realmente cautivadores, se ha podido entender cómo concibe Irene Sánchez este fenómeno y su forma de emplearlo. Ya no es solo un mecanismo descriptivo, sino que requiere de un profundo y complejo análisis introspectivo de lo representado.

⁹ Remite a la nota 8

A continuación, otra gran aportación al fenómeno ecfrástico ha venido de la mano de Ángel González. Poeta asturiano de la generación del 50 al que le fueron otorgados varios premios entre ellos el Príncipe de Asturias de las Letras en 1985, el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1996 y el Premio Antonio Machado por su libro *Grado elemental* (1962) Su poesía está significativamente marcada por los acontecimientos históricos que le tocó vivir, la Guerra Civil y posguerra y el régimen franquista, todo ello inunda su poesía de frustración, sufrimiento, dolor y desesperanza. Su poesía es muy sensitiva, los sentidos tales como el tacto, el olor, el sonido y la vista y lo que provocan en él, recorren todos sus poemas. Todos sus poemas recogen una variada serie de mensajes, muchos de ellos subyacentes, que el lector o lectora tiene que descubrir. Serán los elementos ecfrásticos los que permitan identificar estas segundas lecturas. Mediante la écfrasis el poeta supera las limitaciones de la palabra y le permite alcanzar la representación de la realidad que buscaba. Tal y como observa García Martínez “Existe un constante afán de atrapar imágenes de todo tipo, ya sean objetos, paisajes o personas.” (García, 2011, pág. 95) El poeta difiere de los demás casos de écfrasis que se han analizado, puesto que, este no pretende realizar una minuciosa descripción del cuadro que recrea, sino que pretende dejar volar la imaginación del lector, hacerlo partícipe en el poema. Por ejemplo, a través de la sensación de movimiento en el poema consigue llamar la atención del lector o lectora y que este o esta se sumerjan en la propia acción. Este interés por la imagen surge porque para él “es la imagen el único comprobante de la realidad. Lo no visto no existe” (García, 2011, pág. 97) Asimismo, el poeta también se vale de elementos propios de la pintura como el espacio, la luz para trasladar sus emociones. Uno de los elementos pictóricos que más emplea en sus versos es el color “Este proceso es esencialmente ekfrástico, ya que toma la función interpretativa del pintor para definir la función del poeta” (García, 2011, pág.98) Si bien es necesario destacar que, en su primer periodo, dedicado a la poesía de carácter social, los elementos ecfrásticos son restringidos o limitados, ya que, consideraba que podían desviar el objetivo de su mensaje. En definitiva, tal y como explica García Martínez para Ángel González la écfrasis es una herramienta de descubrimiento, que le permite superar las limitaciones de la palabra, la écfrasis es para él “un medio a la verdad” (García, 2011, pág. 99)

Su producción es realmente abundante, entre los poemarios más significativos cabe destacar *Áspero mundo*, en el cual “se encuentra el germen ekfrástico de la poesía de

González” (García, 2011, pág. 75). Ya en este incipiente poemario el poeta muestra la importancia de la imagen, de lo mirado como el único camino para descubrir la verdad. En *Sin esperanza con convencimiento* continúa la línea del anterior poemario, pero destaca la presencia del poema “Mensaje a las estatuas” donde su fuente de inspiración serán precisamente las estatuas. En *Palabra sobre palabra* el poeta realiza un ejercicio de introspección que a través de imágenes ecfrásticas se hace más rico y complejo. Como ya se ha mencionado, su aportación al fenómeno es realmente numerosa. Sin duda, González abre un nuevo camino en la écfrasis contemporánea española, a partir de él sus objetivos y herramientas serán diferentes.

Continuando en la generación del 50, destacan varias poetas que, en mayor o menor medida, cultivaron este fenómeno. Todas ellas emplean este recurso para asociar o vincular lo que el cuadro ha provocado en ellas y su mundo interior. Generalmente son poetas que recrean pinturas en las que aparecen figuras femeninas, de modo que, se indaga en la situación y concepción de las mujeres. A continuación, mencionaremos las que se han considerado más significativas e interesantes para comprender la écfrasis.

En primer lugar, destaca María Victoria Atencia, poeta malagueña que ha sido galardonada con varios premios entre ellos el Premio Nacional de la Crítica (1998), el Premio Andalucía de la Crítica (1998), el Premio Real Academia Española por su libro *El umbral* (2012) y el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca (2010) Respecto a su poesía, destaca la importancia de la presencia de lo sensorial y sensitivo, sobre todo lo visual, las proyecciones de la mirada “Su práctica incide insistentemente en el poder de la mirada y de la observación como correlatos esenciales en la configuración del objeto artístico lírico” (Sánchez, 2021, pág. 649) M.^a Victoria Atencia tiene un gran número de poemas que recrean obra de pintores como Goya recogidos en su poemario *Compás binario*. Sin embargo, la poeta ha cultivado numerosos poemas en los que construye estampas, paisajes y mundos realmente visuales que le permiten indagar en la figura de la mujer que contempla, que descubre el mundo exterior y su propio mundo interior. En efecto, la poeta “ha elaborado una amplia galería artística de écfrasis lingüísticas imaginadas mediante el arte de la descripción proyectada en poemas figurativos o en iconografías imaginarias sin referentes objetivos.” (Sánchez, 2021, pág. 666)

Como ejemplo de écfrasis pictórica destacan dos poemas. En primer lugar, “El mundo de Cristina”, en él la poeta recrea el cuadro homónimo de Andrew Wyeth (1948).

Atencia no pretende realizar una descripción del cuadro, sino que reflexiona sobre este sirviéndose de elementos que aparecen en él. La voz poética es la figura femenina representada en el cuadro, Cristina, pero modifica rasgos de esta. Según María Peyeras Grau, la poeta se identifica con la voz poética, ambas son reflejo de:

la enorme distancia que separa a las dos mujeres de sus respectivos hogares, de difícil acceso para la joven paralítica por la distancia espacial que la separa de ella, e inaccesible para Atencia debido a las barreras que el tiempo ha interpuesto entre ambas (Del Olmo y Díaz, 2012, pág.71)

Otro elemento común es la casa, aunque de nuevo, este elemento se usa con un propósito diferente, en el poema representa la degradación del tiempo, pues a diferencia del cuadro donde simboliza la incapacidad de llegar a ella debido a la incapacidad de la mujer representada. Junto a la casa aparecen unas aves que son clave para comprender el significado de lo que quieren transmitir. En ambos aparecen ánsares y glicinias que en esencia prevén la muerte. El paisaje se identifica con un verano en su ciudad natal de Málaga. Lo que, en definitiva, quiere evocar la poeta en este poema es “la imagen de la muerte como la acometida súbita de algo cotidiano, conjurando el horror de esa realidad con la belleza de la palabra” (Del Olmo y Díaz, 2012, pág. 72) El segundo poema destacado es una especie de continuación del anterior, en “El mundo de M.V.” de nuevo vuelve a evocar a Cristina y resalta su limitada movilidad y la lejanía del hogar. Asimismo, se recrea un espacio doméstico y cotidiano, pero el personaje se sumerge en un tapiz y el poema cobra una nueva dimensión que le permite descubrirse a sí misma. Lo que en esencia pretendía Atencia es mostrar que la palabra poética es “un vehículo para trascender las limitaciones personales” (Del Olmo y Díaz, 2012, pág. 73) Como se ha podido comprobar la poeta emplea la écfrasis como medio para reflexionar sobre su propia vida y experiencia, los cuadros son un pretexto que le conducen a una profunda reflexión existencial.

Otro ejemplo es la poeta asturiana Aurora de Albornoz, de ella destaca “Paisaje doble”, poema que evoca un cuadro Van Gogh, según María Peyeras Grau (Del Olmo y Díaz, 2012, pág.79) se trataría del cuadro “Campo de trigo con cuervos”, pero es solo una hipótesis. Se ha creído relevante mencionar este ejemplo, puesto que, la autora toma un camino diferente al resto de poetas en relación al tratamiento de la temática. Este poema pertenece al poemario *Canciones para alcanzar un segundo* (1961) En este caso la autora se inspira en un cuadro paisajístico, no hay presencia de ninguna figura femenina que le

haga identificarse. De Albornoz indaga en la el significado que subyace en el cuadro que, sin duda, transmite una especie de premonición de la propia vida del pintor. Así pues, tal y como observó María Payeras Grau (Del Olmo y Díaz, 2012, pág. 78) la poeta describe tres caminos que se cortan abruptamente por un “hachazo”, símbolo del disparo que acabó con la vida del pintor. Los caminos abiertos simbolizan la perplejidad ante la vida y la estampa veraniega denotan ciertas connotaciones siniestras debido a la presencia de cuervos. De modo que, todo ello conduce a una encrucijada que produce la aniquilación del yo, es decir, el suicidio del pintor. Como se ha podido apreciar, la temática difiere totalmente de lo que se ha venido exponiendo, en este caso la poeta trata de buscar en el cuadro las respuestas a la propia vida del pintor quien, sin duda, dejó plasmadas sus intenciones.

Llegando ya a propuestas más actuales, se encuentra el trabajo de Clara Janés y Eduardo Chillida, un proyecto realmente innovador e interesante. Se trata de una obra conjunta en la que ambos dialogan para crear una perfecta homogeneización de la poesía y la pintura. Es una obra completamente diferente a lo que se viene analizando, puesto que, en este caso ambos artistas se pusieron en contacto para crear una obra simultánea. Según Natalia Vara Ferrero “tratan de superar los límites que imponen formas, líneas y palabras en un proyecto armónico y equilibrado, dispuestos a explorar un proyecto común” (Del Olmo y Díaz, 2012, pág. 202)

La indetenible quietud (1998) consta de treinta y dos poemas de Janés y seis grabados de Chillida. El funcionamiento de esta obra logró superar la dimensión artística para alcanzar la ontológica. Si bien, aunque el diálogo es constante, se observa que el poema es el que predomina sobre el grabado. De modo que, la interpretación de los grabados siempre va a la par que la perspectiva aportada en los poemas. El principal móvil y objetivo de ambos artistas ha sido, sin duda, trascender los límites que, aparentemente, existían entre los diferentes lenguajes artísticos para alcanzar una profunda reflexión acerca de la realidad y el proceso creativo. Esto provoca que ambos estén constantemente meditando acerca de la obra del otro y de la suya propia. En definitiva, lo que consiguen con este proyecto es “un diálogo creador de enorme sensibilidad” (Del Olmo y Díaz, 2012, pág. 217)

Otra propuesta muy cercana a estos tiempos es *Ashes to ashes* (2011) de la poeta Ada Salas y el pintor Jesús Placencia. Un proyecto que, como el anterior, es realmente innovador e interesante, puesto que, ambos artistas realizaron el libro conjunto,

unificando ambas artes. El libro recibe el subtítulo de “Catorce poemas a partir de catorce dibujos a partir de T.S. Eliot”, es decir, Ada Salas recreó catorce poemas a partir de catorce dibujos que Jesús Placencia había pintado inspirándose en los *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot. En efecto, se trata de un complejo trabajo ecfástico, una écfrasis doble que, sin duda, rompe los límites del lenguaje artístico concebido hasta entonces. Ada Salas se inspira en estos dibujos, propone una mimesis que va más allá de la mera descripción de los dibujos, así “el fundamento mismo del libro es la écfrasis, y este sería incomprensible (...) sin dicho elemento” (Del Olmo y Díaz, 2012, pág. 171)

Placencia recrea una reescritura de la poesía de Eliot a través de sus dibujos, estos “están hechos de palabras” (Del Olmo y Díaz, 2012, pág. 172) En definitiva, con este trabajo consiguen crear una idea de circularidad entre las artes, los límites entre la palabra y la imagen se difuminan, son apenas perceptibles. Crean, en efecto, “un auténtico palimpsesto” (Del Olmo y Díaz, 2012, pág. 179)

En la actualidad, son numerosas y muy variadas las diferentes propuestas que están apareciendo, sobre todo, debido al gran avance tecnológico que permite acceder al instante a cualquier forma artística y fomentar el auge de este fenómeno.

3.Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi

3.1 Breve acercamiento a la autora

Cristina Peri Rossi es una autora uruguaya nacida en 1941 en Montevideo. Escritora, traductora y activista política. Militante de la coalición izquierdista *Frente Amplio* y revistas como *Marcha*. A raíz de los acontecimientos políticos que desembocaron en la dictadura cívico-militar de Juan María Bordaberry, se exilió a España en 1972 y más tarde en París. Aunque su familia no contaba con muchos recursos, pudo estudiar para dedicarse a la literatura comparada y la enseñanza, tareas que compaginó en Uruguay con un intenso compromiso hasta su exilio. Paralelamente se desarrollaba su carrera como escritora.

Su primera obra fue publicada en 1963 *Viviendo*, una recopilación de cuentos y su primera novela *El libro de mis primos* en 1969. Ganó varios premios tales como el Premio de los Jóvenes de Arca (1968) con su obra *Los museos abandonados* y el Premio Marcha con la obra *El libro de mis primos* (1969) y más recientemente el premio Internacional de Relatos Mario Vargas Llosa por *Habitaciones privadas* (2010). De modo que, la autora comenzó a ser reconocida, sobre todo en el ámbito hispanoamericano. Peri Rossi ha cultivado diferentes géneros literarios, desde la narrativa breve pasando por la novela hasta la poesía. Entre sus poemarios podemos destacar *Estrategias del deseo* (2004), *Estado del exilio* (2003), *Mi casa es la escritura* (2006) y *Habitación de hotel* (2007). Ha escrito también un trabajo autobiográfico sobre su amistad con Julio Cortázar *Julio Cortázar y Cris* (2014). Destaca su autobiografía *La insumisa* (2000) donde aborda su infancia y primera adolescencia. Respecto al género novelesco destaca *La nave de los locos* (1984), considerada una de las más importantes novelas después del boom latinoamericano, en ella reflexiona acerca de temas como la política, el género y la sexualidad. Peri Rossi también ha escrito ensayos donde indaga en la política y el feminismo, principalmente, entre ellos destacan *Fantasías eróticas* (1991), *Acerca de la escritura* (1991), *Julio Cortázar* (2000) y la ya mencionada *La insumisa* (2020).

La autora uruguaya es adscrita a la “generación de los 60”, que, a pesar de la problemática de su denominación y periodización, su adscripción a ella es indiscutible. Por tanto, se trata de una mujer que ha entrado en el canon de la literatura. Generación caracterizada por la liberación en lo político, conciben que la patria literaria es universal. Cristina Peri Rossi ha sido denominada “una mujer a contracorriente” (Rivas, 2020, pág.)

La figura de Peri Rossi ha sido relacionada con escritores del boom latinoamericano, tales como Felisberto Hernández, ya que, este desarrolló temas que posteriormente Peri Rossi cultivó, como por ejemplo la imaginación, la fantasía, la metáfora y la alegoría. Por otro lado, Leyshack Sánchez (Sánchez, 2007, pág. 55) destaca la influencia de Cortázar y Onetti en su empleo de lo lúdico y lo alegórico. Sin duda, su relación personal con escritores como Cortázar, Arreola o Pizarnik influyó en su escritura, pues los admiraba. Finalmente, Leyshack Sánchez (Sánchez, 2007, pág. 55) menciona una serie de escritores, algunos fuera del ámbito latinoamericano, que también forman parte de su educación como escritora estos son Kafka, Armonía Sommers, Augusto Monterroso, Ambrose Bierce, Homero, Salinger y Octavio Paz. Por otro lado, Sánchez (Sánchez, 2007, pág. 56) ha destacado la importancia de la poética fragmentaria “Del libro de la memoria”, publicada en la revista *Quimera*, donde Peri Rossi hace referencia a sus influencias más significativas. En ellas se encuentran nombres muy diversos como Freud, Lacan, Roland Barthes, Dostoievski, Sartre, Woolf, Baudelaire, García Márquez... Pero además añade diferentes pintores que, precisamente, tienen un espacio en el poemario que se analizará posteriormente, estos son Magritte, Hopper, Max Ernst, Giorgio de Chirico...

Por otro lado, dentro de las diferentes corrientes literarias, se observa en su escritura una importante influencia de las vanguardias, sobre todo en el léxico. Destacan los juegos de palabras, experimentos topográficos, rupturas sintácticas y poetización de la narración. Asimismo, del Surrealismo la autora ha adoptado el humor negro “La ironía, con su carga crítica y su acidez, opera una función clara de compromiso con la realidad histórica vivida por la autora.” (Sánchez, 2007, pág. 651)

La obra de Peri Rossi se caracteriza por la libertad expresiva, incluye juegos de palabras, multiperspectivismo, trama no cronológica... La autora ha cultivado diferentes temáticas, sin duda, es una pionera en la introducción de temas como la homosexualidad, identidad de género, feminismo, erotismo y deseo sexual... Temas candentes desde la revolución sexual, los movimientos del 68 y el avance del feminismo. Con la imposición de la dictadura en Uruguay comenzó un periodo de represión y censura que, en efecto, afectó a la poeta, ya que, tuvo que exiliarse y su obra fue censurada. Esta situación se reflejó en la obra de Peri Rossi, así sus obras comenzaron a adoptar un tinte político. Peri Rossi constituye “uno de los universos literario femeninos, más sugerentes, por plurales, de las letras hispánicas de la última década” (Mérida Jiménez, 2015, pág. 130)

Por otro lado, es una mujer activista feminista que se inscribe dentro de la corriente del “Feminismo de la diferencia”, es decir, propone reivindicar lo femenino, que ha sido infravalorado, emplear esa “diferencia” de las mujeres, que ha servido a la sociedad patriarcal para marginarlas, y darle un nuevo significado. Como expone Leyshack Sánchez:

Su feminismo se orienta hacia la igualdad total entre hombres y mujeres desde el punto de vista social, económico, político y laboral. No apuesta por la imitación de comportamientos de un sexo a otro, pues valora la especificidad de cada uno, añadido a ello, critica muy duramente el machismo y la homofobia. Manifiesta la necesidad de mayor aprecio por el valor de la mujer tanto en el trabajo como en la familia y la sociedad. (Sánchez, 2007, pág.610)

3.2La literatura y las otras artes en Cristina Peri Rossi

Peri Rossi es una autora comprometida, curiosa, que concibe el arte como un todo, es decir, para ella no se debe distinguir entre las artes, ya que, todas beben de cada una de ellas. La característica o hilo conductor que une las artes visuales y la música es, para la autora, la belleza. La belleza provoca un gran efecto en el espectador o la lectora llevándolos incluso a experimentar una pasión desatada, un sentimiento que les sobrepasa, que va más allá de lo meramente visual, es un sentimiento que trasciende los sentidos. Para explicar este fenómeno Peri Rossi en el artículo “Poesía y pintura” (Peri Rossi, 2003, pág. 11) se refiere a la psicoanalista Graziella Magherini, quien desarrolló la teoría del famoso “síndrome de Stendhal”, el cual consiste en que, tras la exposición a una serie de obras de arte, de cualquier género, la persona que las observa experimenta una sensación tan intensa que incluso le provoca dolor, se siente desbordada y puede llevarle a la obsesión. Como es bien sabido, fue el escritor francés Stendhal el que describió estos síntomas y emociones que experimentó al visitar Italia por primera vez. Peri Rossi ha afirmado que ella misma experimentó este sentimiento, es por ello por lo que adquirió esta denominación. Y es que ya a una edad temprana la autora se vio atraída por la música de esta manera. En su artículo “Poesía y pintura” (2003) lo expone de la siguiente forma:

Yo, sin saberlo, había parecido el síndrome de Stendhal durante toda mi vida, es decir, desde la adolescencia. La primera vez que escuché el aria de “Ámor, locura y muerte” de

la ópera *Tristán e Isolda*, de Wagner, experimenté una serie compleja y profunda de emociones: excitación sensual y sexual, aumento de la adrenalina, éxtasis, necesidad de compañía, arrebatos líricos y pasionales. (Peri Rossi, 2003, pág. 12)

Pero, la autora afirma que cuando verdaderamente fue consciente de los trastornos psicosomáticos que produce la belleza fue con su visita en 1974 al Musée de L'Homme, donde pudo encontrar dos cuadros de su pintor favorito por aquel entonces, Turner. Explica que sintió excitación, agitación, nerviosismo...y por ello tuvo que darse un tiempo antes de detenerse a observarlos.

Peri Rossi se ha referido a “la belleza” en muchos de sus escritos, en *El amor es una droga dura* define la belleza como una adicción que provoca placer, pero también dependencia. Asimismo, en una entrevista ha declarado que “la belleza se está perdiendo, en parte por la aceleración del capitalismo” (Sigüenza, 2020)¹⁰ La cultura de la inmediatez, la rapidez con la que se puede acceder a cualquier cosa hoy en día y presión que se ejerce sobre los artistas para que escriban sus obras está provocando que se pierda esa belleza, a cambio de un tener un gran número de ventas. La poeta tiene claro que se debe educar para apreciar la belleza. En una entrevista con el escritor José Luis Merino (2014) Peri Rossi definía así su idea de belleza:

La belleza es un poder frente al cual la única actitud espontánea es la contemplación. De inmediato, surge la fascinación. La belleza no se puede poseer, por lo tanto, nos angustia: siempre está *afuera*, en lo otro a nosotros mismos. Sin embargo, para reconocerla, es necesario haberla tenido dentro, como memoria antigua, evocación o sueño. (Merino, 2014)¹¹

En definitiva, Peri Rossi es una autora fascinada por la belleza, que ha encontrado principalmente en la pintura, la fotografía, la música y el cine, enamorada de todas sus formas y medios de expresión. Esto se plasma también en sus propias obras, ya que, en ellas se observa un diálogo entre la pintura y la literatura. Uno de sus poemarios recibe el título de un cuadro *Europa después de la lluvia* (1941) de Max Ernst. De la misma forma el poemario que se va a tratar posteriormente también lleva el título de un cuadro de Chirico *Las musas inquietantes* (1999)

¹⁰

¹¹ Entrevista disponible en: <https://blogs.elpais.com/ladrones-de-fuego/2014/07/per-rossi.html>

Por otro lado, en su producción narrativa destacan *El amor es una droga dura* (1999) donde uno de los personajes está fascinado por el cuadro *El origen del mundo* (1866) de Coubert. También se hace referencia a *El baño turco* (1862) de Ingres. Como señala Molina “toda la novela podría leerse en correspondencia con los retratos y desnudos femeninos de Tamara Lempicka.” (Molina, 2010, pág. 90) *La nave de los locos* (1984) es una novela que también recibe el título de uno de los cuadros de El Bosco, ubicado en el Louvre. En esta misma novela también se describen el *Tapiz de la Creación* (f. s. XI-c. s. XII), obra que se localiza en el museo de la catedral de Gerona, la pintura de Brueghel la *Torre de Babel* (1563) y el retrato *Dama con unicornio* (1505-6) de Rafael Sanzio. Todas las obras tienen una funcionalidad en la novela, contribuyen a la creación de la ficción narrativa, se introducen con naturalidad y desempeñan un papel esencial en el sentido de la obra.

En efecto, la escritura de Peri Rossi crea un diálogo entre la imagen y la palabra que enriquecen la ficción. Como se puede apreciar, destaca especialmente su predilección por la pintura. Ella misma ha afirmado en varias ocasiones que de joven incluso “quería vivir en un museo, escribir en un museo, amar en un museo”¹², puesto que, era el lugar adecuado para la creación, para la invención y para desatar la imaginación. Con su instalación en Europa, la autora visitaba numerosos museos, consultaba manuales que reproducían los cuadros, no se limitaba a la mera observación de estas obras, sino que se hace preguntas, va más allá de lo visual, quiere conocer lo que sienten las figuras representadas en esos cuadros. Y aquí entra en juego la imaginación, como se observará posteriormente en el análisis del poemario. De modo que, se podría decir que la autora trata de empatizar con los personajes de esos cuadros, es un sentimiento muy vital, humano, que la ha llevado a escribir poemas sobre estos.

Asimismo, Peri Rossi definió en el artículo “Poesía y pintura” su propia forma de concebir la poesía:

“*Poesía* es una forma de sentir, de mirar, de vivir, de aproximarse a la realidad que tiene diversos cauces de expresión: hay arias de ópera poéticas, como hay secuencias cinematográficas poéticas, atardeceres poéticos, miradas poéticas, cuadros poéticos, canciones poéticas y vestido poéticos” (Peri Rossi, 2003, pág. 11)

¹²Disponible en: http://www.cristinaperirossi.es/web/?page_id=32

Como para el arte de vanguardia, para Cristina Peri Rossi “la poesía no es el verso, aunque a veces se exprese a través del poema. Poesía es una manera de sentir, de mirar, de vivir, de aproximarse a la realidad que tiene diversos cauces de expresión” (Peri Rossi, 2003, pág. 11) Por tanto, la poesía se puede encontrar en cada rincón, en cada arte y mecanismo de expresión. La poesía es una de las tantas formas que adquiere la belleza. La poeta incluso llega a equipararlas “para mí la poesía es sinónimo de belleza” (Peri Rossi, 2003, pág. 11) Y este contacto con la belleza, con la poesía, nos transforma. Para la poeta la poesía es un sentimiento vital, primitivo, tan humano que se puede hallar en todo aquello que nos rodea. Y es por ello, por lo que la autora encuentra también esta poesía, esta belleza, en la pintura. Y es que la pintura siempre ha sido para ella una fuente de inspiración. Peri Rossi sabía que su vocación no era pintar y como la gran escritora que es, sus cuadros existían en su imaginación, eran cuadros todavía sin pintar, como ella misma explicó. Así posteriormente, en el análisis del poemario se mostrarán estas relaciones y cómo la autora ha contribuido a ellas.

Por otro lado, también se ha interesado por otras artes como la fotografía, en especial las relaciones que mantiene con la poesía. Incluso ha realizado conferencias acerca de ello. En definitiva “la escritura de Cristina Peri Rossi está impregnada por la cultura de la imagen, por citas directas o alusiones relacionadas con el cine, la fotografía, las artes plásticas.” (Molina, 2010, pág. 90)

3.2 *Las musas inquietantes*

Las musas inquietantes fue publicado por primera vez en 1999 en la editorial Lumen en Barcelona¹³. Consta de cincuenta poemas ecfrásticos donde la autora hace un recorrido por diferentes obras maestras del arte que han pasado a la historia y conforman el canon pictórico. En su mayoría son obras pictóricas desde *La Gioconda* de Da Vinci, *San Jorge y el dragón* de Paolo Ucello, *La mañana después de diluvio* o *El naufragio* de Turner, *El origen del mundo* de Coubert hasta *El grito* de Munch, de Chirico y Dalí, pasando por Magritte, entre otros, es decir, recorre varios periodos y movimientos artísticos. La única excepción se encuentra en la *Dama de Elche* puesto que se trata de

¹³ Hoy en día se encuentra descatalogado.

una escultura de origen íbero, pero que se inserta en el poemario de manera coherente y no rompe con el sentido de este.

El proceso de elección de los cuadros no fue fortuito y la autora ha hecho referencia a ello en su artículo “Poesía y pintura” (2003) en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Muchos de los pintores que aparecen en el poemario—Turner, Caspar David Friedrich o Edward Hopper—fueron grandes revelaciones para ella y, en su mayor parte, son sus obras favoritas de estos y otros pintores las que le sirven de inspiración: *Vista del gran canal* de Francesco Guardi, *El jardín de las delicias* de Jerónimo Bosco, *El viejo sobre el mar de nubes* de Caspar David Friedrich, *La mañana después del diluvio* de W. Turner, *Tormenta de nieve* de W. Turner, *La memoria* de René Magritte, *Oficina en Nueva York* de Edward Hopper, *El pabellón del muelle* de Michael Andrews y *Habitación de hotel* de Edward Hopper.

Como señala la propia Peri Rossi “Mi fascinación por la pintura y por la poesía habían encontrado una canalización: elegiría aquellos cuadros que más me inspiraban” (Peri Rossi, 2003, pág. 13). Pero, más allá de sus preferencias personales, para componer el libro la escritora se adentró en un periodo de investigación: recorrió diferentes museos, contempló láminas, reproducciones, asistió a exposiciones...para escribir sus poemas no solo desde la emoción sino desde la reflexión crítica, histórica y estética. Es evidente que sus preferencias tienen especial importancia, pero ella misma ha querido dejar claro que se propuso que estas obras mantuvieran un hilo conductor: “elegí aquellos que me parecieron más significativos y más literarios, sin ser, por eso, siempre narrativos” (Peri Rossi, 2003, pág. 13) Es realmente interesante esta referencia al hecho de que sean narrativos puesto que esto significa que las pinturas “con argumento”, en las que aparecen personajes en situación, le parecen más aptas para ser recreadas en el poema, ya que la poesía es el arte del tiempo, de la representación de acciones que se desarrollan en el tiempo. De modo que, conjugó dos criterios de elección: su importancia con relación a la historia de la humanidad y su gusto personal.

El poemario refleja el amor y la admiración que la pintura despierta en la poeta. De modo que, es cierto que existe una intención reivindicativa y comprometida en torno a determinadas creencias, pero este no es el objetivo principal del poemario. En alguno de los casos, como pueden ser “La encajera” o “Así nace el fascismo” Peri Rossi se enfrenta a la cultura patriarcal sin tapujos tratando de deconstruir la imagen que esas pinturas trasladan de las mujeres. Sin embargo, en otros casos, Peri Rossi escribe acerca del

contexto en el que se ubica ese cuadro, la visión que traslada de la naturaleza, además de incluir poemas meramente descriptivos...Es decir, el poemario conjuga su compromiso con la realidad y su gran admiración por la pintura.

Otro aspecto a destacar con respecto a la elección de los cuadros es su autoría, ya que todos ellos son obra de hombres, excepto el último, *Las mutantes* (1971), obra de la pintora surrealista argentina Leonor Fini, lo que, en última instancia, pone de manifiesto al casi absoluta ausencia de la obra realizada por pintoras en los museos, en los libros de texto, en la tradición en la que pudo formarse el gusto estético de Peri Rossi. Posteriormente, se analizará el sentido de esta pintura, su importancia en el poemario, su ubicación y su significado. Actualmente, observando con distancia el poemario, surge la pregunta de por qué una mujer tan comprometida con la causa feminista realizó un poemario donde predomina la autoría masculina. La respuesta es bien conocida: los hombres han sido los que más han podido dedicarse a la pintura y los que han pasado a la historia, solo ellos han ocupado el canon, los manuales, los museos durante cientos de años. A pesar de que Peri Rossi fuese una mujer con la inmensa suerte de poder visitar diferentes museos y acceder a diferentes obras, en todos aquellos lugares no existía la autoría femenina. Y no hay que olvidar que una de las direcciones de la interpretación feminista de la cultura es la que Judith Fetterley denominó “resisting reader”, la lectura crítica del canon (tanto literario como pictórico). Por otro lado, la cultura de las mujeres ha sido conformada también por la tradición masculina. Es relevante tener en cuenta que en obras como las de Hopper se observa un cambio en este sentido y la autora lo plasmará. Si bien es cierto que Peri Rossi ha declarado en alguna ocasión que, si volviera a comenzar un poemario semejante, probablemente incluiría la autoría de más mujeres (Peri Rossi, 2003, pág. 14) Afortunadamente, en la actualidad se puede acceder a una gran producción de obras de mujeres que fueron silenciadas, sin embargo, muchas de ellas se encuentran en los sótanos de los museos, sus obras no han sido apenas exhibidas, ni difundidas, ni estudiadas. Todavía queda mucho por hacer hasta que todas ellas formen parte del canon y la historia. Sin duda, este hecho fue una gran limitación para la autora, pero que le permitió apostar por la deconstrucción del significado que estas obras representaban. En efecto, Peri Rossi no trataba de denigrar la obra de estos artistas, ya que, ciertamente lo admiraba, sino que su objetivo fue revelar una nueva perspectiva de estas obras.

Asimismo, todos ellos son artistas occidentales, la mayoría europeos, tan solo dos son latinoamericanos: Leonor Fini (Argentina) y Botero (Colombia). Y el estadounidense

Hopper. Por tanto, en el poemario se va a reflejar tan solo la cultura occidental y este hecho es clave. Realizando una agrupación de los artistas según su origen, el esquema sería el siguiente: Procedentes de Italia son seis pintores, Da Vinci, Pisanello, Guardi, Longhi, Ucello y de Chirico. Procedentes de Países Bajos son dos, Vermeer de Delf y El Bosco. De origen belga son dos, Brueghel el Viejo y Magritte. De origen alemán son tres, Friedrich, Grosz y Max Ernst. De España provienen cuatro artistas, Antonio López, Sorolla, Dalí y la escultura anónima de *La dama de Elche*. De Inglaterra proceden cuatro pintores, Turner, Michael Andrews y Francis Bacon. Procedentes de Francia son seis, Duchamp, Monet, Rousseau, Coubert, Jules Garnier y Balthus. Finalmente hay una serie de países que tan solo tienen un representante como son Munch procedente de Noruega, Hopper procedente de EEUU, Botero procedente de Colombia y Leonor Fini de Argentina. Se observa un claro predominio de artistas procedentes de Italia y Francia, dos países con una gran producción artística que han pasado a la historia del arte. Por otro lado, se debe precisar que de los siguientes pintores: Munch, Turner, Magritte, Friedrich, Andrews, Rousseau, Hopper, Botero y de Chirico se incluyen varias obras, en ocasiones un gran número de ellas como en el caso de Magritte. Las obras de cada autor aparecen unidas, es decir, hay una continuidad en ellas.

Por otro lado, aunque el criterio de ordenación de los poemas en el libro no se ajusta a la cronología estricta de los cuadros en los que se inspiran, sí que se observa una continuidad en las épocas, es decir, no hay saltos abruptos de una época a otra anterior. Se observa claramente una diferenciación en el estilo pictórico entre aquellas obras pertenecientes al periodo renacentista y barroco, al prerromántico y romántico y, aquellas que pertenecen a la época de vanguardias. Todos los cuadros abarcan desde el siglo XIV hasta el XX. Algunas críticas han considerado que “ello tendería a señalar que es la escritura la que construye fundamentalmente el orden de los poemas” (Suárez, 2004, pág. 4)

Atendiendo al orden en que aparecen los poemas, los dieciséis primeros se incluyen en el periodo del renacimiento, barroco y romántico y, hasta el último poema pertenecen a la época de vanguardias. Respecto a esta última agrupación hay un claro predominio de la vanguardia surrealista. Vanguardia por la que Peri Rossi ha mostrado siempre una gran admiración¹⁴. Una vanguardia que apostó por la libertad de expresión del subconsciente,

¹⁴ De hecho, el cuadro “La encajera” de Vermeer era no de los favoritos de Salvador Dalí, que hizo una recreación de la pintura con la figura de gala en el papel de la joven encajera. También Luis Buñuel

lo irracional... pero que, sin embargo, trasladó un mensaje contradictorio, puesto que, esa libertad se concebía desde la perspectiva fundamentalmente del deseo masculino, era androcéntrica e inconsistentemente sexista. El papel que las mujeres representaron en estas obras ha sido abordado por autoras como Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*; también se ha estudiado en relación con la obra del cineasta Luis Buñuel. Asimismo, las artistas surrealistas compañeras de los artistas varones se vieron obligadas a enfrentarse a ellos, sin duda, sufrieron muchas acusaciones.

Todos los poemas son introducidos por una cita de Jacques Lacan “la mirada es la erección del ojo”. Esta afirmación denota que los cuadros han pasado por el filtro de la mirada de la autora. La mirada implica “deseo”, el deseo que, principalmente entra por los ojos (sobre todo para los hombres), idea que Peri Rossi definirá en algunos de los poemas, como es el caso de “Así nace el fascismo”. Tal y como explica Eva Lloréns Celadés esta cita hace referencia a dos procesos que la autora llevó a cabo para la creación del poemario (Lloréns, 2005, pág. 358). Por un lado, la mirada que le lleva a la selección de determinados cuadros y, por otro lado, la mirada que le lleva a posar su interés sobre unos aspectos determinados del cuadro, a destacar unos detalles sobre otros. Pero también supone una eliminación, puesto que, de esa pintura se desechan aspectos a los cuales la autora no presta atención. Tanto la elección como la eliminación de determinados aspectos del cuadro tienen importancia en la configuración del poema. En efecto, se trata de un mecanismo realmente subjetivo que muestra claramente cuál es el pensamiento e ideología de la poeta. Esta es, en definitiva, la gran aportación de la écfrasis, la capacidad de mostrarnos una nueva perspectiva, una nueva mirada de un cuadro hasta entonces no tenida en consideración. Esta nueva mirada se plasma no como una paráfrasis crítica (propia de un ensayo) sino como la creación artística con significados que trasciende el de la pintura inspiradora del poema y Peri Rossi va más allá, ya que, como se ha explicado con anterioridad, su mirada busca en las acciones, los sentimientos y pensamientos de las figuras representadas en esas pinturas. La poeta trata de mirar en el interior de ellos y ellas y plasmarlo en sus poemas. Sin duda, adentrarse en este poemario supone romper con muchos de los esquemas mentales de nuestra cultura patriarcal, romper con las interpretaciones canónicas de estos cuadros, que han formado parte de la historia del arte.

recurrió a esta imagen en varios de sus filmes, desde *Un perro andaluz* (1929) hasta *Ese oscuro objeto de deseo* (1981)

Por otro lado, respecto a los aspectos formales y estructurales de los poemas, estos no siguen ninguna regla o norma estructural o métrica, sino que son en su mayoría poemas de escasos versos, poliestróficos, de verso libre y sin rima. El poema más breve consta de tan solo tres versos “Autorretrato” y el más extenso consta de veintisiete versos “La dama de Elche”. De modo que la autora juega con la libertad y versatilidad que confiere el uso del verso libre. Esto es una muestra más de sus intenciones con este poemario, esto es, enfocar la atención y construir el interés del poema en torno a la interpretación que hace de estas pinturas. Este verso le permite, en definitiva, una mayor libertad de expresión y singularidad.

Como ya se ha mencionado, todos los poemas reciben un título que en la mayoría de los casos coinciden con el título del cuadro al que se refieren. Tan solo diez de ellos difieren completamente de su respectiva pintura, estos son “Claroscuro” (*La encajera* de Vermeer), “Ca’D’Oro” (*El muelle, las góndolas y la iglesia de la Salud* de Guardi), “La seducción” (*San Jorge y el dragón* de Ucello), “El nuevo mundo” (*Paisaje con la caída de Ícaro* de Brueghel el Viejo), “La pasión” (*Tormenta de nieve* de Turner), “Megalópolis” (*Metrópolis* de Grosz), “El perdedor” (Variación sobre *El nacimiento del ídolo* de Magritte), “A cada cual su isla” (*La isla del tesoro* de Rousseau), “Homenaje a Antonio Machado” (*En el lindero del bosque* de Rousseau) “Babel” (*La gran torre* de de Chirico) y “Así nace el fascismo” (*La lección de guitarra* de Balthus) Así pues, la autora anticipa lo expuesto en el poema. Por otro lado, hay una serie de poemas que sí reciben el nombre de su respectivo cuadro, pero introduce una pequeña variación, ya sea eliminando palabras como en “El océano glacial” (*El océano glacial o El naufragio de la Esperanza* de Friedrich), “Tiempo gris” (*La catedral de Rouen, el portal, tiempo gris* de Monet), “El pabellón” (*El pabellón del muelle* de Andrews) y “Luces” (*Luces VI: The Spa* de Andrews). O bien, variando o añadiendo palabras sin alterar el sentido original del título como en “El cuarto de hotel” (*La habitación de hotel* de Hopper) y “Madrid, otoño en los jardines” (*Madrid* de Antonio López)

Sin embargo, todos ellos van acompañados de una referencia explícita al cuadro y pintor que corresponde en cada caso. Referencia que se puede interpretar como una especie de subtítulo que pretende precisar el origen del poema y es de gran utilidad para permitir que el lector o lectora pueda identificar el referente. Se debe tener en cuenta que en la época en la que fue publicado no existía la facilidad que se puede tener en la actualidad para observar el cuadro al que hace referencia. Es por ello por lo que en la

edición de Lumen se incluyeron dos grandes láminas al final del poemario en las que aparece una reproducción, en color y de muy buena calidad de todos los cuadros. Asimismo, aunque las obras que aparecen son en su mayoría conocidas, la inclusión de estas herramientas facilita la lectura y comprensión del poema, puesto que, se puede leer el poema al mismo tiempo que observar el cuadro correspondiente, lo que, sin duda, enriquece la lectura.

Algunos de ellos adoptan una forma narrativa como “Cada cual su isla” o se circunscriben al tiempo en que se pintó el cuadro como “Tiempo gris” (“una tarde de otoño/de mil ochocientos noventa...”) Otros son propiamente descriptivos como “La fuerza de las cosas”, “Europa después de la lluvia”, otros imaginan la situación del personaje representado “La encajera”, “La Princesa del Este” o cuestionan la idea que esas pinturas trasladan como “El rinoceronte”, “Así nace el fascismo”.

Todos los cuadros son figurativos, es decir, todo lo representado en ellos es perfectamente identificable, no hay presencia de ninguna obra abstracta. Hay una clara distinción entre la temática de los cuadros que se observa a primera vista. Así, se pueden establecer dos grandes grupos de poemas: por un lado, aquellos en los que lo representado son paisajes y, por otro, aquellos en los que aparecen representados determinados personajes. Aunque también hay una serie de obras en las que confluye ambas representaciones como en *Paisaje con la caída de Ícaro*, *El viajero sobre el mar de nubes*, *En el lindero del bosque*, *Habitación de hotel* y *Oficina en Nueva York*. Existe un equilibrio en el número de obras de cada temática. Esta clara división marca también el tratamiento que Peri Rossi hace de ellos en sus poemas. Especial importancia van a tener aquellos en los que la figura representada es una mujer, ya que, será en estos poemas donde la poeta plasme una acusada crítica al sistema patriarcal de nuestra sociedad. En aquellos cuadros paisajísticos se muestra una naturaleza dominante, con una fuerza que el ser humano es incapaz de sostener. Será además en estos poemas donde Peri Rossi introduzca el tema de la guerra, la desolación que ha causado en la sociedad, los desastres que ha provocado, materiales y humanos. “Como en un prisma, los poemas van construyendo cristales partidos de una misma imagen, la mujer, el mar, la guerra, la poesía y una poética (a veces con los puntos, otras con los espacios, la sintaxis, los significados).” (Baltar, 2004)

Así pues, siguiendo esta división, se va a proceder a analizar algunas de las composiciones. Se atenderá a aquellos poemas más relevantes, que sirvan como principal representante de la temática a la que se adscriban y aquellos cuyo mensaje sea más significativo. De este modo, se facilitará la exposición de los comentarios y la comprensión del sentido global del poemario. En el análisis tan solo se va a atender al sentido del mensaje que la poeta ha querido transmitir a través del mecanismo de la écfrasis. Los poemas a comentar van a ser los siguientes: “Clarooscuro”, “Las musas inquietantes I”, “Las mutantes” y “Europa después de la lluvia”. Para su análisis se va a seguir el orden de aparición de los poemas en el libro.

“Clarooscuro” (*La encajera*, Jan Vermeer de Delft)

La aplicación de las manos
de los dedos
la concentrada inclinación de la cabeza
el sometimiento
una tarea tan minuciosa
como obsesiva
El aprendizaje de la sumisión
y del silencio
Madre, yo no quiero hacer encaje
no quiero los bolillos
no quiero la pesarosa saga
No quiero ser mujer.¹⁵



“Clarooscuro” es un poema que recrea la obra *La encajera* (1669-1670) de Jan Vermeer de Delft, pintor de origen holandés perteneciente al Barroco. En los primeros versos (1-3) se describe la imagen de la pintura: una niña realizando encaje de bolillo, su postura inclinada y en tensión refleja la concentración que mantiene la figura en su tarea que está ejerciendo. En los siguientes versos la poeta plasma lo que esa imagen le transmite: una niña – como indica la palabra sometimiento – obligada a realizar con

¹⁵ Cristina Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, Lumen, Barcelona, 1999, pág. 13

esfuerzo una tarea que siempre ha sido objeto de las mujeres. Un aprendizaje que comienza desde niñas y que debían aceptar sin cuestionarlo, pero aquí Cristina Peri Rossi ha querido plasmar la revelación de la niña que no quiere seguir los pasos que tradicionalmente se les ha inculcado a estas.

El “yo” poético aparece en el verso 9, adquiere la voz de la niña representada en el cuadro, voz que puede identificarse con la de la propia autora. Ante la inexpresividad y silencio al que se ve obligada debido a la difícil labor que está ejerciendo en el cuadro, en el poema, Cristina Peri Rossi ha querido otorgarle voz, opinión, la oportunidad de mostrar sus sentimientos y de indagar en ellos. La poeta “lee” e interpreta los pensamientos de esta a través del cuadro. Al adquirir esa voz, la niña rompe con “El aprendizaje de la sumisión/ y del silencio” (vv.7-8) De modo que, como explica Rosalía Baltar “El poema, así, es la voz que denuncia su propia condición de prisionero/a al declarar que aquello para lo que está hecha –eternamente veremos a “La encajera” haciendo su encaje mínimo en una sala del Louvre– es precisamente lo que se niega a ser” (Baltar, 2004) Vermeer de Delft no retrató únicamente a esa niña haciendo encaje, sino que retrató a todas las niñas que, en aquella época (siglo XVII y posteriores) estaban obligadas a realizar esas tareas exclusivamente. Pero, es más, el carácter atemporal de toda pintura, la condenó a toda una eternidad sumida en el ejercicio del encaje. Un ejercicio que requiere perfeccionismo y delicadeza, valores que toda mujer debía tener. Y Cristina Peri Rossi quiere acabar con “la pesarosa saga” (v.12) que debían seguir las mujeres. En el poema la voz poética se revela ante el ejercicio del encaje, pero en realidad, es en el último verso: “No quiero ser mujer” (v.13) donde se descubre que este tan solo era un pretexto: no querer hacer encaje, es querer romper con todo aquello a lo que las mujeres habían estado obligadas: las tareas del hogar, el silencio, la sumisión, la pasividad o la incapacidad de mostrar sentimientos y opiniones. La voz poética no es que no quiera ser mujer, sino que no quiere ser todo lo que supone ser mujer. “El sometimiento”, “la concentrada inclinación” “la sumisión” a la que todas niñas y mujeres han estado subyugadas se representa a través de la figura de esta niña.

Por otro lado, destaca la ausencia de puntuación a lo largo del poema, tan solo aparece un punto al final de este. Rosalía Baltar, en el artículo mencionado, ha explicado a propósito de ello que la ausencia de comas, de pausas, remarca ese silencio y el punto final es la metáfora del silencio. Pausas y descansos que son inexistentes en la tarea de ser mujer, como la puntuación en el poema. (Baltar, 2004)

Cabe mencionar que la represión de la mujer representada mediante la actividad de coser se remonta a la Antigüedad clásica pues ya en la *Odisea* encontramos como Penélope se ve obligada a tejer y destejer un tapiz para evitar a los pretendientes que la acechaban desde que Ulises, su marido, se marcha de casa. La relación que hay en este mito entre la represión de la mujer y la actividad de tejer es que es la única labor que hace durante la ausencia de su marido, ausencia durante la cual se ve obligada a reprimir todo deseo sexual o amoroso que siente y que es completamente natural, por miedo a los comentarios ajenos, mientras que Ulises tiene multitud de amantes a lo largo de sus periplos y no es juzgado por nadie. Así pues, en el poema “Claroscuro” vemos también como al igual que Penélope, la protagonista del poema a través de la labor de tejer refleja un mundo de represión que solo afecta a la mujer.

También en la Antigüedad clásica encontramos otro mito que pone en relación a la mujer y la actividad de tejer: el mito de Aracne que aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio. En él se observa cómo el tejer es una labor asignada a la mujer de forma “natural”. Además, ya no solo en este mito se establece una relación unilateral supuestamente entre la actividad de tejer y la mujer, sino que también encontramos que tejer se convierte en la condena de Aracne durante toda la eternidad al igual que en “Claroscuro” y sobre todo en el cuadro *La encajera* la niña está condenada perpetuamente a tejer.

Respecto al título el claroscuro es una técnica pictórica usada por el pintor, que consiste en contrastes fuertes entre luces y sombras para resaltar ciertos elementos del cuadro. Pero el concepto claroscuro en el poema se puede decir que puede tomar un significado diferente, pues en él, vemos cómo la voz poética de la niña expresa su disconformidad con la situación de represión en la que se ve sumida por el mero hecho de ser mujer. Sin embargo, su voluntad de querer liberarse de dicha injusticia no quiere decir que pueda conseguirlo. Así pues, hay dentro del poema un final abierto que puede finalizar o con la liberación de la niña o con la continuidad de ese sometimiento, de ahí que el título sea tal, pues puede haber una continuación de la oscuridad o la continuación del poema hacia la luz.¹⁶

¹⁶ Cabe mencionar que en el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot se puede encontrar el simbolismo que la luz ha tenido a lo largo de la tradición. Al estar relacionada con el simbolismo del aire, la luz adquiere su simbolismo: la libertad. Además, la luz en sí en la tradición según menciona Cirlot es símbolo del espíritu. Por otro lado, mencionando a Carlo Jung, el autor destaca al sol como símbolo de fuente de vida y de la definitiva libertad del hombre. Por otro lado, el sol aparte de iluminar y de dar calor, a lo largo de la tradición ha sido considerado como un distribuidor de las riquezas supremas y, en un sentido

“Europa después de la lluvia” (*Europa después de la lluvia*, Max Ernst)

Ha llovido magma hirviente

licuando todas las formas

(el hombre-pájaro que pende

Solidificado, rehúsa mirarnos,

último reproche)

Solitarios monolitos se elevan sobre el cielo luminoso,

como inverosímiles dioses (después de la tormenta).

Europa es una masa indefinible de deshechos.

La lava ha corroído la superficie de las piedras,

perforado los metales,

mineralizando los árboles y las plantas.

Licuó las montañas,

Obstruyó los ríos.

En medio de la descomposición,

sopla la inmutabilidad de la muerte.

Cuelgan fósiles, miembros desplazados,

Tótems rotos, cuerpos devorados por el magma.

La luz apocalíptica ilumina restos retorcidos.

Pero quedamente

por debajo de las formas fosilizadas

y la confusión de restos,

se sospecha

La vida larvaria

que comienza a latir,

con un espasmo de horror.

Círculo infernal del eterno retorno.¹⁷

afirmativo, es considerado a lo largo de los tiempos como un símbolo de gloria, iluminación y espiritualidad.

¹⁷ Cristina Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, Lumen, Barcelona, 1999, pág. 45-46



“Europa después de la lluvia” evoca el cuadro homónimo (1941) del pintor alemán Max Ernst, perteneciente a la vanguardia del Surrealismo. En el poema se describe el paisaje de una Europa en la plena catástrofe que supuso la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Se observa un panorama dantesco, inundado de restos de desolación y cuerpos inertes que, incluso se refleja en la naturaleza. El panorama tan desolador que produce una guerra también ha sido inspiración para otros autores como el español Dámaso Alonso, en cuyo poema “Insomnio” -poema inaugural de su poemario *Hijos de la ira* (1944)- encontramos el siguiente verso “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)”, verso que refleja la devastación de un conflicto armado que, en concreto, afecta en a la guerra civil española. Además, este verso guarda cierto parecido con el siguiente de Peri Rossi: “Europa es una masa indefinible de deshechos” (v.8)

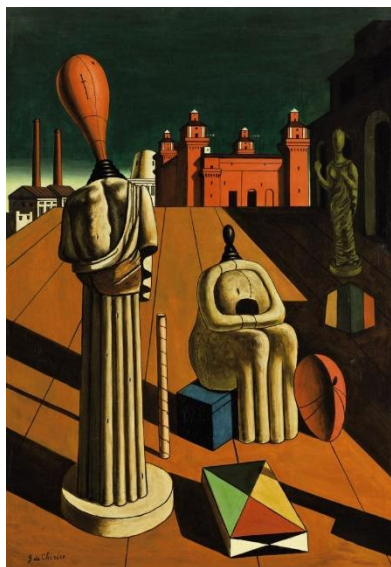
Una posibilidad de análisis podría ser dividir el poema en dos partes: la primera comprendería desde el primer verso hasta el decimotercero; y la segunda desde el decimonoveno hasta el vigesimosexto. En el cuadro, entre las diversas figuras que podemos sospechar: cuerpos, escombros, edificios... Observamos una especie de formas que Peri Rossi identifica como monolitos y que en el poema son una parte simbólica del panorama desolador y lleno, entre otras cosas, de soledad tal y como se plasma en la segunda estrofa “solitarios monolitos se elevan sobre el cielo luminoso, / como inverosímiles dioses (después de la tormenta). / Europa es una masa indefinible de deshechos.” (vv.6-8) En el cuadro podemos observar el predominio de colores cálidos como el rojo, naranja, amarillos que Peri Rossi identifica como lava y magma y, que en el poema los transforma en símbolos de la fuerza destructora de la guerra, corroen cada recoveco del mundo: “Ha llovido magma hirviente / licuando todas las formas [...] La lava ha corroído la superficie de las piedras, / perforado los metales, / mineralizado los árboles y las plantas. / Licuó las montañas, / obstruyó los ríos.” (vv. 1-2 y 9-13). También

vemos en el poema que el mundo en la posguerra es considerado un mundo en completa descomposición: “En medio de la descomposición, / sopla la inmutabilidad de la muerte.” (vv.14-15) Según Rosalía Baltar “A través de la mutación (que encubre metáforas y comparaciones) el sujeto es capaz de descentrar el mundo referido y convierte así lo que podría ser un museo muerto” (Baltar 2004) Esta imagen es algo importante porque en la segunda parte vamos a encontrar que se habla de que la vida que comienza a surgir tras la guerra es una vida larvaria. En los versos que acabamos de citar también vemos la imagen de que la muerte es algo permanente que se mantiene constante a lo largo de la historia de la humanidad. Además, se muestra cómo la muerte y la destrucción que van de la mano de la guerra reinan sobre la naturaleza destruyéndola. Lo que se refleja en el poema es que: no es la humanidad la que destruye la naturaleza y, por ende, el mundo, sino la propia guerra la cual aparece como un ente con voluntad propia. Pero la palabra “guerra” no aparece en el poema, sino que está metaforizada como un volcán: el elemento destructor es el magma hirviente.

A continuación, en la segunda parte del poema se muestra cómo la vida comienza a abrirse paso entre los escombros: “Pero quedamente / por debajo de las formas fosilizadas / y la confusión de restos, / se sospecha / la vida larvaria / que comienza a latir” (vv.19-24) De nuevo, en el cuadro, observamos la estampa de un cielo claro y despejado que se contrapone al resto de colores de la pintura y que podría simbolizar cierta esperanza. Esta esperanza también se ve atisbada levemente en la primera parte del poema: “Solitarios monolitos se elevan sobre el cielo luminoso” (v.6) Sin embargo, la vida que empieza a surgir para Peri Rossi está marcada por el horror sufrido en el pasado. Es una vida que, como ya hemos dicho, comienza “con un espasmo de horro” (v.25) quedando marcada completamente por un signo fatal. Además, el último verso es muy simbólico “Círculo infernal del eterno retorno” (v. 26). A partir de él podemos deducir que para Peri Rossi el fin de esta guerra no es el fin de las guerras y que otras pueden surgir.

“Las musas inquietantes I” (*Las musas inquietantes*, de Giorgio de Chirico)

En el suelo rojo
De madera
Que conduce de la actualidad
Al pasado
Se eleva
Monumental
Una musa sin brazos.
(A lo lejos,
Una estatua romana,
Una fábrica
Un templo.)
Hay máscaras en el suelo
Cubos de colores,
Un bastón y un pedestal.
Otra espera, sentada,
Sin cabeza,
Como una madre cansada de viajar.
Yo os invoco:
Haced de la angustia
Un color.¹⁸



Este poema evoca el cuadro homónimo de Giorgio de Chirico *Las musas inquietantes* (1916). Es un cuadro que pertenece a la llamada pintura metafísica. En relación con esta obra destacan las palabras de Mara Donat en su artículo “Nuevas síntesis textuales en la obra *Las musas inquietantes* de Peri Rossi”:

Empezando por el título, ya podemos reconocer una cita directa que funciona como paratexto para toda la obra poética y define con claridad el proyecto político y estético en acto. De hecho, el título de la obra cita y remite a *Las musas inquietantes* del pintor italiano De Chirico. Más allá de las intenciones discursivas del artista plástico, la obra pintada

¹⁸ Cristina Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, Lumen, Barcelona 1999, pp.77-78

ofrece a Peri Rossi el pretexto y la ocasión de entramar su discurso crítico en sentido estético y político a la vez. (Donar, 2015, pág.192)

En un primer momento Peri Rossi realiza una descripción del cuadro, mencionando el suelo rojo de madera que, por efecto de la perspectiva, lleva del presente – el primer término del cuadro donde aparecen las musas sin brazos o sin cabeza – al pasado – el fondo del cuadro: donde surge una estatua romana, una fábrica y, más lejos, por más antiguo, un templo –.Pero lo que en el poema, al igual que en el cuadro, adquieren importancia son las dos figuras femeninas que aparecen en el cuadro: dos estatuas que simbolizan una imagen de las musas clásicas muy deteriorada, angustiosa. Las musas clásicas eran representadas como diosas, estas ocupaban un lugar vital en la creación artística en la Antigua Grecia. Estas diosas eran nueve, las dos que aparecen representadas en el cuadro podemos identificarlas con Melpómene (la figura sentada) ya que esta era representada con una máscara trágica – la que se observa en el suelo – y con Terpsícore – la figura en pie – ya que era representada con un cayado de pastor, además Peri Rossi menciona la presencia de este elemento “un bastón” (v.14)

Sin embargo, en el cuadro ambas musas aparecen fragmentadas ya que de Chirico rompió con el canon – representa la estatua con un balón por cabeza y un maniquí – hasta ese momento establecido en lo que se refiere a la figura de las diosas. Peri Rossi comparte este ideal de deconstrucción, pero llevándolo más lejos. Mientras de Chirico pretendía, como hemos dicho, solamente deconstruir el ideal clásico de las musas. Peri Rossi, en poema, reacción ante esa imagen de las musas descabezadas. Además, es relevante que tome este cuadro como motivo para la crítica que hace porque en él aparece la imagen de las musas clásicas fragmentada lo que puede simbolizar el poder que tiene el artista sobre estas, convirtiéndola en un elemento a su servicio. Cabe mencionar que esta idea de la fragmentación del cuerpo de la mujer también ha aparecido en poemas de Pablo Neruda como la composición I de su poemario *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924): “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos”. Por otro lado, la imagen del cuerpo fragmentado de la mujer es el motivo de otros cuadros tales como *El nacimiento del ídolo* o *El tiempo amenazador*, ambos cuadros del pintor René Magritte a los que Peri Rossi dedica dos poemas en el poemario que estamos tratando.

Por otro lado, es un poema muy descriptivo ya que Peri Rossi incluso contempla la figura sin cabeza que está sentada como una figura maternal – porque es más gruesa, con pechos más amplios –: “Otra espera, sentada, / sin cabeza, / como una madre cansada de

viajar” (vv.15-17) Pero es en los últimos versos Peri Rossi invoca a las musas para pedir que la angustia de verlas descabezadas, se transforme en color – como el color del cuadro –: “Yo os invoco: / Haced de la angustia / un color” (vv.18-20)

“Las mutantes” (*Las mutantes*, Leonor Fini)

Falsas niñas
mujer y pájaro
pastoras en un campo de esfinges
a punto de convertirse en gatos
como si la mutación fuera uno
de los juegos infantiles,
la manera que tiene toda Alicia
de mirarse en el espejo.¹⁹



Este poema se inspira en el cuadro homónimo de Leonor Fini – pintado en el año 1971 – y que pertenece al Surrealismo. En el cuadro encontramos a tres niñas sentadas en un columpio con aspecto de muñecas antiguas que sostienen un gato en su regazo. A partir del poema podemos deducir que Peri Rossi aborda el tema de la mujer-bruja puesto que el gato es símbolo de las brujas. El poema comienza caracterizando a las figuras femeninas como “falsas niñas”, “mujer-pájaro” porque están en el aire, en el columpio, sin que los pies toquen el suelo. Además, esto puede aludir al color de la piel de las niñas, pues dos la tienen azulada y la otra de un color rosa poco natural. Pero también estos versos pueden entenderse de otra manera pues, como se indica en el título, son mutantes. Esta mutación se refiere concretamente a los gatos, parecen niñas que están a punto de convertirse en gatos (como si fuera uno de sus juegos). La figura de la derecha parece que vaya a ponerse un disfraz de gato o que vaya a convertirse en un gato y cabeza de mujer. Las llama pastoras en un campo de esfinges porque la mirada de estas niñas-muñeca es inexpresiva, sin vida.

¹⁹ Cristina Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, Lumen, Barcelona, 1999, pág. 111

También destaca la alusión a la esfinge: figura mitológica cuyo cuerpo era de león y su cabeza era de mujer, además de que poseían el poder de volar gracias a que tenían dos alas, de ahí que Peri Rossi en el poema hable de la mujer y el pájaro en el verso 2. La esfinge está marcada por el misterio, el enigma y la muerte ya que planteaba acertijos que, si no eran resueltos, la esfinge asesinaba a aquellas personas incapaces de esclarecerlo. No es extraño que Peri Rossi hable de brujas y de la esfinge en el poema puesto que, como ya acabamos de decir, ambas figuras están marcadas por el misterio, el ocultismo, características que también han sido atribuidas a la mujer a lo largo del tiempo.

En cuanto al poema, el hecho de que aparezcan tres gatos – uno por cada niña – es muy relevante ya que aparte de relacionarlas con las brujas también las relaciona en cierta manera con la esfinge porque tanto el león como el gato son felinos y, al ser niñas, las protagonistas las identifica con un animal más pequeño. También es relevante la mujer pájaro ya que tanto la esfinge como las brujas tienen la capacidad de volar, la primera por sus alas y las segundas por artes mágicas.

Los últimos versos son muy significativos, pues Alicia – referencia a la obra de Lewis Carroll – a través del espejo ve un mundo al revés. Pero lo interesante del poema es que la entrada a dicho mundo es tomada por las niñas como un juego infantil, reflejando quizás que las niñas reciben desde que nacen una educación marcada por roles de género impuestos por la sociedad.

Con esta composición se cierra el poemario. Esto es muy significativo ya que es el único cuadro tratado en el poemario pintado por una mujer. A lo largo de todo el poemario eran hombres los que representaban a las mujeres, pero ahora tenemos a una mujer que, desde su perspectiva, pinta a mujeres. También puede entenderse que, de esta manera, Peri Rossi da voz al arte creado por mujeres.

“El origen del mundo” (*El origen del mundo* de Courbet)

Un sexo de mujer descubierto
(solitario ojo de Dios que todo lo contempla
sin inmutarse)

perfecto en su redondez
completo en su esfericidad
impenetrable en la mismidad de su orificio
imposeñble en la espesura de su pubis
intocable en la turgencia mórbida de sus senos
incomparable en su facultad de procrear

sometido desde siempre
(por imposeñble, por inaccesible)
a todas las metáforas
a todos los deseos
a todos los tormentos



genera partenogenéticamente al mundo
que sólo necesita su temblor.²⁰

La composición “El origen del mundo” evoca el cuadro homónimo – realizado en 1866 – del pintor francés Gustave Courbet. Es una obra que se adscribe a la corriente realista, pintura que fue motivo de escándalo en la época (siglo XIX) pues mostraba al descubierto el sexo de una mujer que, además, se muestra en posición de reposo. Tal y como explica Mara Donat: “la vitalidad y el papel activo del sujeto poético femenino en la obra poética de Peri Rossi alcanza el ápice en *este* poema” (Donat, 2015, pág. 195) Como es bien sabido, el cuerpo de las mujeres y sobre todo su sexo debía mantenerse siempre oculto a la vista de la sociedad. En el poema, Peri Rossi comienza describiendo la imagen representada: “un sexo de mujer descubierto / (solitario ojo de Dios que todo lo contempla / sin inmutarse)” (vv.1-3) Esta metáfora con la figura de Dios es realmente interesante, se puede vincular con el propio título del poema – y del cuadro – ya que, no es Dios quien – por gracia divina – da origen al mundo, sino que es el sexo de la mujer. De ahí que, Peri

²⁰ Cristina Peri Rossi, *Las musas inquietantes*, Lumen, Barcelona, 1999, pág. 75

Rossi equipare el sexo femenino con Dios (con el ojo de él que todo lo ve y lo contempla sin que nada le afecte). La poeta juega aquí con la propia polémica que ya supuso el cuadro en aquel momento, la lleva más allá acercándola incluso al humor negro. Tal y como dice Mara Donat “así el cuerpo femenino toma una dimensión cósmica, vital, para nada mística” (Donat, 2015, pág.196) Peri Rossi continúa describiendo la pintura: “perfecto en su redondez / completo en su esfericidad” (vv.4,5) En los siguientes versos (6-8) se califica al sexo con los adjetivos “impenetrable”, “imposeíble” e “intocable” por el hecho de ser una pintura es imposible aproximarse a él. Pero, es un sexo “incomparable en su facultad de procrear / sometido desde siempre (por imposeíble, por innacesible) / a todas las metáforas / a todos los deseos / a todos los tormentos” (vv.9-14) El cuerpo de las mujeres que siempre ha estado sometido a los hombres, utilizado a su antojo, que ha sido y es víctima de multitud de atrocidades. En el poema, Peri Rossi quiere mostrar el valor verdadero del sexo femenino que “genera partenogénicamente al mundo / que sólo necesita su temblor” (vv.15-16) Así pues, lo presenta como un agente activo en sentido biológico, social y artístico (Donat, 2015, pág.195)

Por otro lado, en el cuadro tan solo se observa el sexo de la mujer, esta no tiene rostro, es despersonalizada. El título *El origen del mundo* nos hace entender que, el sexo de la mujer tan solo está hecho para procrear, parece que es un mero objeto sumiso a la espera de una relación sexual, como si el sexo femenino tan solo tuviera valor o sentido si procrea. Esto nos recuerda a las conocidas palabras que Rousseau dijo a este respecto “La hembra es hembra durante toda su vida, o por lo menos durante toda su juventud; todo la atrae hacia su sexo, y para desempeñar bien sus funciones precisa de una constitución que se refiera a él.” (Rousseau, 1762, pág. 504) Sin embargo, en el poema, el sexo femenino cobra poder, se libera de esas riendas impuestas por la sociedad. De este modo, tal y como explica Mara Donat “Peri Rossi polemiza con la pasividad solo para subrayar que la sexualidad femenina siempre ha tenido poder” (Donat, 2015, pág. 196) De ahí que exponga en estos versos lo siguiente: “perfecto en su redondez / completo en su esfericidad” (vv.4-5) es decir, el sexo femenino, las propias mujeres no necesitan procrear para ser completas o suficientes, ya lo son por el mero hecho de existir. Esta idea es todavía más significativa en los dos últimos versos “genera partenogénicamente al mundo / que sólo necesita su temblor”. La partenogénesis es de una forma de reproducción que consiste en que un óvulo, sin necesidad de ser fecundado, se fragmenta

y se reproduce. Se refuerza así la idea de que el sexo femenino y la mujer son suficientes por sí mismos.

4. Conclusiones

El fenómeno de la écfrasis y la relación poesía-pintura ha sido una constante a lo largo de la historia de la literatura hispánica e hispanoamericana. A lo largo de este trabajo hemos recorrido su evolución desde los orígenes que se remontan a la Antigüedad clásica y que todavía hoy sigue vigente. Las teorías acerca de este fenómeno son numerosas y realmente complejas, pues ha sido y es un recurso muy cultivado por diferentes autores y autoras. Hoy en día, los nuevos medios tecnológicos están haciendo de este fenómeno algo todavía más recurrente, debido a la constante interacción entre estas artes y, además, gracias a la accesibilidad que tenemos para poder ver las obras de arte a través de internet. En definitiva, es evidente que la écfrasis y la relación poesía-pintura va a continuar desarrollándose y evolucionando.

Nuestra propuesta de análisis ha sido *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi, un poemario que consideramos no ha tenido el reconocimiento del que, sin duda, es merecedor y, por ello, hemos considerado oportuno abordar esta obra – y poeta – a la que se tiene que dar más visibilidad y reconocimiento. En él, la autora uruguaya ha mostrado su gran pasión y amor por la pintura y la poesía, un sentimiento vital que la ha llevado a crear esta magnífica obra de arte en la que, sobre todo, hemos querido resaltar el carácter social y reivindicativo de esta, pues es una constante en la obra y vida de la poeta.

5. Bibliografía

Primaria

ALONSO, DÁMASO, *Hijos de la ira*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973

HOMERO, *Ilíada*, trad. Fernando Gutiérrez, RBA editores, Barcelona, 1992

JEAN-JACQUES, ROUSSEAU, *Emilio o la educación* [1762], Barcelona, Bruguera, 1971

NERUDA, PABLO, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Losada, Buenos Aires, 1974

PERI, ROSSI, CRISTINA, *Las musas inquietantes*, ed. Lumen, Barcelona, 1999

Secundaria

AGUDELO, PEDRO ANTONIO, “Los ojos de la palabra. Construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”, *Lingüística y literatura*, nº59, 2011

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5028651>

BALTAR, ROSALÍA “Pragmática particular: una lectura de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi, *Espéculo: revista de Estudios Literarios*, nº26, 2004

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=859497>

BRIOSCHI, FRANCO Y DI GIROLAMO, CONSTANZO, *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1992

CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2004.

DEL OLMO, ITURRIARTE, ALMUDENA “*Ut pictura poesis: A la pintura de Rafael Alberti*”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº27, 2018, pp.263-292

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6364317>

DÍAZ, DE CASTRO, FRANCISCO Y DEL OLMO, ITURRIARTE, ALMUDENA (coord.), *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea: diez propuestas*, Sevilla: Renacimiento, 2012

DONAT, MARA, “Nuevas síntesis textuales en la obra *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi”, *Confluenze*, vol. 7, nº 1, 2015, pp.185-200

Disponible en: <https://confluenze.unibo.it/article/view/5396/5127>

GARCÍA-GONZÁLEZ, ARIANNA, “La caída de Ícaro, de Olvido García Valdés: (re)lectura de un mito”, *Castilla. Estudios de literatura*, 12, 2021, pp.457-483

Disponible en: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/4974>

GARCÍA, MARTÍNEZ, LUIS FRANCISCO, *La ékfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*, Devenir/Juan Pastor, editor, 2011

LLORES, CELADÉS, EVA “Los usos de las imágenes. *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi” *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, editado por Eva Valcárcer, A Coruña, Universidade da Coruña, 2005, pp.355-364

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1995708>

MÉRIDA, JIMÉNEZ, RAFAEL M. “Cristina Peri Rossi en *Triunfo*: género y sexualidad en la prensa de la transición española”, *Cuadernos de investigación filológica*, tomo 41, pp. 129-139, Universitat de Lleida, 2015

Disponible en:

<https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/57143/023591.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

MERINO, JOSÉ LUIS, “Cristina Peri Rossi: sobre la belleza...”, *El país*, 21 de julio de 2014

Disponible en: <https://blogs.elpais.com/ladrones-de-fuego/2014/07/per-rossi.html>

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Madrid: Akal D.L.,2009

MOLINA, MOLINA, JUAN JOSÉ, *Escribir sobre lo pintado. El registro pictórico en textos de la narrativa latinoamericana moderna*, directora de tesis Sonia Mattalía, Valencia, 2010

Disponible en:

<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=DQhedL1koWY%3D>

MONEGAL, ANTONIO (coord.) *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/libros S.L., 2000

REDONDO, SÁNCHEZ, CARLOS, “La écfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón”, *Extravío: revista electrónica de literatura comparada*, nº3, 2018, pp.87-103

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2683926>

RODRÍGUEZ, JOSÉ, *Écfrasis y Lecturas Icono-textuales en las “Leyendas” de Gustavo Adolfo Bécquer*, FIU Electronic Theses and Dissertations, 2015

Disponible en: <https://digitalcommons.fiu.edu/etd/1822/>

SÁEZ, ADRIÁN J. “Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo”, *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, nº6, 2017, pp.211-229

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6182716>

SÁNCHEZ, DUEÑAS, BLAS “El arte de la contemplación y la sensorialidad en la génesis creativa de María Victoria Atencia”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 30, UNED, 2021, pág.647-668

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7712767>

SÁNCHEZ, FERNÁNDEZ, LEYSHACK, *La narrativa de Cristina Peri Rossi*, Universidad da Coruña, A Coruña, 2007

Disponible en: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/1187>

SIGÜENZA, CARMEN, “Cristina Peri Rossi: la belleza se está perdiendo, en parte por la aceleración del capitalismo”, efeminista, Madrid, 2020

Disponible en: <https://efeminista.com/cristina-peri-rossi-novela-la-insumisa/>

SUÁREZ, MODESTA, “De la forma y el caos: interdiscursividad en Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi”, *Escritura femenina y reivindicación de género en América latina* (Roland Forgues et Jean-Marie Flores Ed.), Thélès, pp.229-249, 2004

Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00406012/document>

PLAZA, VELASCO, MARÍA “Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en *Exposición de Olvido García Valdés*”, *Actio nova: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº2, 2018, pp. 29-64

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6735689>

