

## LO QUE NO TIENE NOMBRE

### Manifestaciones del arte en la novela de Piedad Bonnett\*

Asdrúbal Valencia Londoño\*\*  
[joasva@gmail.com](mailto:joasva@gmail.com)

**Resumen:** Este artículo presenta en el libro *Lo que no tiene nombre* de la escritora colombiana Piedad Bonnet una suerte de paralelo entre el objeto verbal enunciado a través de la narración y el objeto plástico que abre cada capítulo o que, en algunos casos se referencia en él. Para ello se abordan diferentes manifestaciones del arte que se encuentran diseminadas a lo largo del texto y que son analizadas desde su función de predecesoras de la narración, desde la teoría de la ékphrasis y como constructo de la memoria y el recuerdo.

**Palabras claves:** Piedad Bonnett, imagen, memoria, pintura, ékphrasis, Daniel Segura Bonnett, *Lo que no tiene nombre*.

**Abstract:** This article introduces in Piedad Bonnet's book *Lo que no tiene nombre* a sort of parallel between the verbal object announced throughout the narrative and the plastic object that opens each chapter or, in some cases, is referenced by it. In order of accomplish this objective, the article contemplates different forms of art that are disseminated throughout the text and these are analyzed from its function as predecessors in terms of the narrative, from the theory of ekphrasis, and as a construction of memory and remembrance.

**Keywords:** Piedad Bonnett, image, memory, painting, ekphrasis, Daniel Segura Bonnett, *Lo que no tiene nombre*.

\* Este artículo es resultado del trabajo de grado para optar al título de Magister en Hermenéutica Literaria de la universidad Eafit, Medellín Colombia 2015.

\*\* Especialista en Literatura Latinoamericana de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana UNILA. Paraná - Brasil

*El arte es sobre todo  
un estado del alma.*  
Marc Chagall

## **Introducción**

*Lo que no tiene nombre* es un libro de la escritora colombiana Piedad Bonnett<sup>1</sup> en el que narra parte de la historia de su hijo Daniel, un artista plástico que lleva una vida normal hasta que a los 20 años de edad es diagnosticado con esquizofrenia y, desde entonces empieza a batallar, junto a su familia, contra esta enfermedad mental. Ocho años después de ser diagnosticado, el 14 de mayo de 2011, mientras cursaba una maestría en la universidad de Columbia en Nueva York, decide quitarse la vida arrojándose desde la terraza de su apartamento.

Por su contenido narrativo, referencialidad e identidades nominales, es un libro que en primera instancia puede inscribirse en lo que ha sido denominado por Philip Forest y Manuel Alberca como “Novela-del-yo”, que “invitan simultáneamente (y conjuntamente) a ser leídas como autobiografía y como novela” (cit. en Casas, 2012, p. 29), textos en los que los hechos narrados guardan estrecha relación con la realidad objetiva del escritor, pero que son enunciados a través de los elementos literarios de los que este disponga. Ahora bien, aunque encaje en esta categoría, este texto no puede ser llamado novela puesto que no hay trazos de ficción que permitan suponerlo, ni hay un distanciamiento entre el autor y los personajes; Piedad es Piedad y Daniel es Daniel. Así las cosas, podría pensarse entonces el texto como una autobiografía, y aunque el grado altamente autobiográfico del contenido, la posibilidad de constatar las fechas, los personajes y los escenarios avalen esta postura; los trazos literarios y narrativos que se evidencian en el texto, el manejo del lenguaje y la facultad de la autora para generar imágenes con palabras, no permiten que se reduzca este texto a una simple autobiografía expositiva, a la mera enunciación episódica de la vida de alguien.

---

<sup>1</sup> Piedad Bonnett (Amalfi, Antioquia, 1951) es licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes y profesora de esta universidad desde 1981. Tiene una maestría en Teoría del Arte, la Arquitectura y el Diseño en la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado ocho libros de poemas: *De círculo y ceniza* (Ediciones Uniandes, 1989, reedición de 1995), *Nadie en casa* (Ediciones Simón y Lola Gubereck, 1994), *El hilo de los días* (Norma, 1995), *Ese animal triste* (Norma 1996), *Todos los amantes son guerreros* (Norma 1998), *Tretas del débil* (Alfaguara, Punto de lectura, 2004), *Las herencias* (Visor, 2008) y *Explicaciones no pedidas* (Visor, 2011). También ha escrito cuatro novelas: *Después de todo* (2001), *Para otros es el cielo* (2004), *Siempre fue invierno* (2007), *El prestigio de la belleza* (2010), y lo que podría denominarse como las memorias sobre la muerte de su hijo, *Lo que no tiene nombre* (2013).

Frente a esta problemática y teniendo en cuenta las características del texto anteriormente mencionadas, es preciso pensar que *Lo que no tiene nombre* encaja de mejor manera en la categoría de “autonarración” propuesta por Arnaud Schmitt<sup>2</sup> y que Ana Casas define de la siguiente forma: “La autonarración no buscaría por lo tanto, evitar la confrontación con lo real ni protegerse tras la máscara de la ficción, sino, todo lo contrario, su objetivo sería decir lo real pero adoptando una forma literaria” (2012, p. 31). Con esta concepción se acepta la condición del texto en cuestión, es decir, la literalidad de la narración autobiográfica, la aceptación del compromiso del autor de hablar desde una verdad íntima, subjetiva<sup>3</sup>. Es precisamente esto lo que hace este libro, narrar de forma literaria los acontecimientos y sentimientos reales, acaecidos en el centro de una familia, y sobre todo una madre que sufrió la pérdida de un hijo y que a través de las pinturas de este, de las referencias al arte, del sociolecto que remite al arte, da a conocer el estado emocional de su hijo. Desde la perspectiva de Lejeune (1975) este texto plantea un pacto autobiográfico<sup>4</sup>, es decir, en la relación contractual entre lector-texto-autor, “este último se compromete a decir la verdad sobre sí mismo” (Alberca, 2007, p. 66)

En *Lo que no tiene nombre* además de las letras, el arte plástico cruza de inicio a fin el relato, no solo porque Daniel fuera pintor y porque se referencian sus obras en el texto, sino porque al ser Piedad Bonnett una conocedora de la rama, dados sus estudios, se expresa constantemente con tecnicismos o sociolectos propios de las artes plásticas. Esto da un efecto de verosimilitud al texto, pues sugiere en el lector la confianza necesaria para creer en los paralelos que la autora establece entre las obras de su hijo y el estado psicológico que estas representan. Así pues, por medio de estos paralelos se puede guiar la lectura a la obra, en tanto se tenga presente la interacción creadora y dialógica entre el texto verbal y el objeto plástico, entre el relato y las pinturas que lo acompañan o que referencia.

---

<sup>2</sup> Para ahondar en la concepción de Schmitt sobre la autonarración, remitirse a: Schmitt, A. (2007). “La perspective de l’autonarration”. *Poétique*, 149. pp 15 – 29.

<sup>3</sup> Schmitt en “La perspective de l’autonarration” (2007), plantea la idea de que tras la caída del principio de autoridad en la era postmoderna, la autonarración ya no precisa de una base de veracidad sino una de base compromiso, es decir, el autor narrará desde una verdad subjetiva, su verdad.

<sup>4</sup> La teoría del pacto autobiográfico fue expuesta por primera vez por Philippe Lejeune en 1973 y ampliada en 1975 en su libro *Le pacte autobiographique*.

## 1. Entre la imagen y el relato

*Lo que no tiene nombre* está dividido en cuatro partes (“Lo irreparable”, “Un precario equilibrio”, “La cuarta pared” y “El final”) y cada una de ellas está precedida o presentada por una imagen que al parecer juega un papel significativo para la narración que le precede, casi un elemento catafórico<sup>5</sup>, pues anticipa una idea de lo que a continuación presentará el narrador de la obra. Es una estrategia que prepara al lector sensorialmente para la cruda y realista narración utilizada en el texto. Es considerable la idea de que las imágenes no fueron elegidas al azar y que no están solo por dotar de un elemento pintoresco el libro, o que se trata de un homenaje más al hijo al publicar por este medio sus pinturas. La imagen se erige, “más que en accesorio o elemento de decorado, en la propia clave de lectura para entender la pretensión ideológica del texto” (Giraldo, 2015, p. 212). El texto que habla sobre el suicidio y los sentimientos reprimidos que tenía el hijo de la narradora, presenta una relación de cohesión entre las imágenes y el contenido, pues las pinturas expuestas hacen parte de la colección en que Daniel Segura Bonnett pintaba sujetos apesadumbrados, perros amordazados y al borde de la muerte. Es importante resaltar que constantemente en el texto se salta de la figura representada en el objeto plástico pintado por el hijo a un personaje representado o descrito verbalmente por la madre. Se está frente a una estrategia de narración efrástica por contigüidad, se da el paso de figura a personaje, de un sujeto presentado en el espacio a un sujeto evidenciado en el tiempo. La narración ejemplifica la asociación de entidades sucesivas: ubica al objeto en un eje temporal y lo propone como un proceso de modificaciones (Dorrá, 1983, p. 509), mientras la pintura ejemplifica la asociación de entidades simultáneas: sustrae al objeto de la temporalidad y entrega una idea conclusa de este.

La primera parte del libro, cuenta los momentos en que la familia acude al apartamento de Daniel en Nueva York y recoge sus pertenencias. La asistencia a la cremación y los momentos en que develan a la sociedad los móviles de su muerte, de su enfermedad, de su sufrimiento constante a causa de esta, de su suicidio. Lo irreparable, la muerte de Daniel. Una muerte que no es fácil de narrar porque implica el suceso violento al haberse aventado por el techo del edificio.

---

<sup>5</sup> Si bien gramaticalmente la catáfora es definida como el tipo de deixis que desempeñan algunas palabras, como los pronombres, para anticipar el significado de una parte del discurso que va a ser emitida a continuación; algunos expertos en el campo de la narrativa audiovisual, como Emeterio Diez Puertas (Investigador español, especialista en historia y teoría de los géneros audiovisuales), sostienen que es posible que una imagen pueda cumplir esta misma función. En su blog <http://ediez-narrativaaudiovisual.blogspot.com.co/> Diez Puertas desarrolla esta idea.

Figura 1. Daniel Segura Bonnett (2008).  
*Perro embozalado*. Óleo.



Fuente: <http://danielsegurabonnett.blogspot.com.co/>  
 (Consultado: agosto 16 de 2015)

La imagen que abre este capítulo es la de un perro *rottweiler* aparentemente muerto, no como resultado de un proceso natural y plácido, sino con violencia, pues tiene bozal, collar de castigo y se encuentra atado a un lazo. Una muerte no apacible como la muerte de Daniel. “Daniel no ha muerto plácidamente en su cama, adormecido por calmantes, como todos soñamos morir, sino que ha saltado desde el techo de un edificio de cinco pisos para ir a estrellarse sobre el asfalto” (Bonnett, 2013, p. 20). Al igual que el joven Segura, que se sentía reprimido y abatido por la enfermedad, el perro tumbado, amarrado y embozalado, no da la opción de creer que pudo expresar abiertamente su dolor. El bozal que le impide al perro ladrar podría asemejarse a la sensación de encierro que sentía Daniel, como si también tuviera uno que no le permitía ser él mismo, como si la esquizofrenia lo embozalara, le impidiera expresarse, expresar su dolor.

La figura del perro aparece de nuevo en la narración y de forma más explícita, si se quiere, en una comparación un tanto más directa desde la enunciación y la imagen; pues en el pasaje de la ceremonia que se realiza a Daniel en la Universidad Javeriana, se ubica a la entrada una foto del joven y “una obra suya, de formato pequeño, que muestra la cabeza de un perro semiembozalado que pareciera gemir” (p. 39). Ahora, la comparación queda sugerida en este punto, pero luego la narradora indica que también se encuentra dentro del recinto, en un gran atril, el autorretrato en carboncillo que hizo Daniel “cuando tenía veinte años y el sufrimiento comenzaba a arrasarlo” (p. 39). Se presenta en forma contigua esta semejanza, entre el perro

sufriendo o ya muerto y el retrato de Daniel, esbozando, según la narradora, la misma situación, un gesto de desespero en los labios. Se crea por tanto un campo de comparación entre el perro que pareciera gemir, la sensación de estar tratando de exteriorizar un dolor y, el rictus que la autora detalla en la boca de su hijo en la pintura<sup>6</sup>.

Figura 2. Daniel Segura Bonnett (2008).  
De la serie embozalados. Óleo.



Fuente: <http://danielsegurabonnett.blogspot.com.co/>  
(Consultado: agosto 16 de 2015)

Figura 3. Daniel Segura Bonnett (2001).  
*Autorretrato*. Carboncillo.



Fuente: <http://danielsegurabonnett.blogspot.com.co/>  
(Consultado: agosto 16 de 2015)

La imagen que abre el segundo capítulo es un dibujo a lápiz sobre papel elaborado por Daniel Segura Bonnett. *Hombre con mordaza*, consiste en una imagen que muestra a un sujeto que voluntaria o involuntariamente oculta las palabras, que no puede o no quiere expresar lo que piensa o siente. Esa pintura guarda una estrecha relación con el capítulo, pues en este se narran algunos de los pasajes de la vida de Daniel cuando aún no se conocía la enfermedad y cuando ya conociéndola era capaz de sostener una vida que se tornaba relativamente normal. Ello hasta que tenía alguna crisis de esquizofrenia y no era capaz de relacionarse ni expresarse con naturalidad, como si la enfermedad que en el capítulo anterior se representaba con un bozal, esta vez se convirtiera en una mordaza que no le permitía ser él mismo.

---

<sup>6</sup> Es preciso aclarar que la relación en el libro solo se establece desde la narración, pues estas dos imágenes no están expuestas, solo se referencian.

Figura 4. Daniel Segura Bonnett (s.f).  
*Hombre con Mordaza*. Lápiz sobre papel.



Fuente: <http://danielsegurabonnett.blogspot.com.co/>  
 (Consultado: agosto 16 de 2015)

El hombre con una mordaza es la muestra de un sujeto que es víctima de algo o alguien y que ha de callar. La mordaza al igual que el bozal y que la esquizofrenia, inhiben al sujeto y lo privan de su control, de su albedrío, de su voluntad. El hombre con la mordaza podría ser Daniel, que no puede expresar los motivos de su pesadumbre y ha decidido no decirle a la sociedad la enfermedad que lo acongoja y que no le permite ser un hombre normal. Daniel Segura, de acuerdo con el texto literario, luego de comprender la magnitud de su enfermedad, decide cambiar sus estudios y encaminarse a la arquitectura para frenar, amordazar si se quiere, sus impulsos emocionales y poder controlar, en cierta medida, su esquizofrenia. Se presenta otra forma de interpretar al hombre amordazado, es Daniel quien encuentra las formas de reprimir la enfermedad para no perder el control, “*A mí me conviene la rutina, un jefe, un trabajo impuesto desde fuera, que me amarre a un ritmo, a unos deberes, a un proceso de concentración y no de divagación [cursiva original]*” (Bonnett, 2013, p. 106).

El sujeto amordazado rodeado por un contexto confuso y desorientado, es la imagen que en este capítulo se presenta de Daniel, envuelto en un mundo de obsesiones y confusiones que lo desorientan y que él revelaba en sus pinturas. “Daniel vivió durante muchos meses en estado de

confusión y desasosiego, amenazado por la paranoia.” (p. 47). Al estudiar la obra de su hijo la narradora llega a esta conclusión: “La obra me ratifica, cada vez con mayor claridad, que más allá de las búsquedas estéticas hay una línea coherente trazada a partir de sus obsesiones y sus conflictos.” (p. 53).

En este capítulo la relación entre la obra plástica y la verbal se va haciendo latente a medida que la misma narradora avanza en la historia, va haciendo nexos entre la obra plástica de su hijo y el estado emocional que ella misma va verbalizando. Se crea una suerte de interrelación entre los momentos psicológicos de Daniel y la narración. “En las pinturas y dibujos – más de cien, que dejó perfectamente clasificados y cuidadosamente empacados – es fácil ver no solo la naturaleza hipersensible de Daniel, sino también la plasmación simbólica de su angustia, un sentido trágico del mundo” (p. 54). Las pinturas ya son en sí una representación de Daniel, de sus emociones y estados psicológicos, son una válvula de escape a esa mordaza que la enfermedad pone sobre él. Piedad Bonnett elabora una nueva representación de su hijo y trata de sustentarla remitiéndose directa o indirectamente a sus obras. Es la verbalización una ratificación de lo que el artista ya evidenciaba en su obra. Se levanta aquí una relación intersemiótica e intertextual entre la representación del objeto plástico y el texto escrito.

*La cuarta pared*<sup>7</sup> es un término médico que alude a la idea de pared que levantan los suicidas para reafirmar su sensación de atrapamiento, el momento en que el enfermo descarta toda esperanza de curación y vislumbra como única opción el suicidio, lo que se configura en el texto como el salto del edificio. Este capítulo habla de los últimos días de Daniel y reflexiona en torno al sufrimiento que pudo padecer y las contradicciones que acaso rondaron su cabeza para tomar la decisión de suicidarse.

El texto es así, una representación verbal de una representación visual, una especie de traducción las pinturas de Daniel que se van narrando y que no precisamente se describen pero que sí se acentúan y van dando un sentido a su producción como artista y a su estado psicológico. Piedad Bonnett toma las pinturas de su hijo y las extrae del eje espacial en que estas reposan y mediante la verbalización les da un nuevo estatus dentro del eje temporal, en un intento por darle

---

<sup>7</sup> En la narrativa audiovisual y el teatro, la cuarta pared es una estrategia que utilizan los actores para internarse en su papel actoral y desprenderse de la idea de un público; la cuarta pared es la que permite sentirse dentro de un mundo único diferente al exterior, al del espectador.



vida al sujeto que se presenta inmóvil en la pintura. A través de la narración genera sucesividad al objeto plástico que se encuentra mediado por la simultaneidad (Dorrá. 1983).

Hago venir la imagen de mi hijo hasta donde yo estoy, para abrazarlo, darle un beso en la frente, acariciar su cabeza como hice cuantas veces pude, y decirle al oído que su opción fue legítima, que es mejor la muerte a una vida indigna atravesada por el terror de saber que el yo, que es todo lo que somos, está habitado por otro. (Bonnett, 2013, p. 120)

Claro está, lo que hace la narradora no es, en un sentido estricto, una traducción de las imágenes, sino “una instancia intermedia entre la percepción y la apreciación de la obra de arte” (Giraldo, 2015, p. 204), su interpretación de las mismas y, a través de la verbalización pone de manifiesto lo que ella considera expresan, a saber: el proceso de sufrimiento de su hijo, que a su vez, este ya había plasmado en su obra. Este capítulo es introducido por una pintura de Daniel, y al igual que en los anteriores, sirve como introducción al desarrollo del mismo, brinda una primera impresión visual de lo que posteriormente se encontrará en palabras, aunque como lo expresa Riffaterre, en este proceso el objeto visual se va desvaneciendo y se ve desplazado por las representaciones verbales, “al texto de la écfrasis se incorpora un relato explicativo que permanece periférico, exterior a la imagen comentada” (2000, p. 163). “Sin embargo esos dibujos y pinturas, todos posteriores al 2000, jamás serán explicados por él [Daniel] como lo que evidentemente son: transposiciones estéticas de sus conflictos o emociones” (Bonnett, 2013, p. 55).

Figura 5. Daniel Segura Bonnett (2002).  
*Pierre Menard, autor del Quijote. Lección de Anatomía del Doctor Tulp. Óleo.*



Fuente: <http://danielsegurabonnett.blogspot.com.co/> (Consultado: agosto 16 de 2015)

La pintura en cuestión es un óleo, *Pierre Menard, autor del Quijote. Lección de Anatomía del Doctor Tulp*. Una pintura que hace parte de su serie de Rembrandt<sup>8</sup>, pintadas después del 2002, luego del diagnóstico. Si bien es una representación de un fragmento del Rembrandt, lo rescata volviéndolo a crear en la misma forma en que fue concebido pero enfocándolo en el sujeto y sus tejidos, en su interior, lo envuelve en la experiencia propia, en la voz y el contexto del mundo de su nuevo creador. A lo *Pierre Menard, autor del Quijote*<sup>9</sup>, lo que pinta Daniel no es una copia del original, aunque sea idéntico en el fragmento que presenta. Es pues una manifestación de su estado anímico y psicológico, pues lo pintó en la época en que las crisis de esquizofrenia ya lo tenían atormentado y sufría grandes angustias a raíz de ello. El capítulo habla sobre el examen interno que realizaba Daniel de su estado y la posibilidad de encontrar en la muerte un alivio y solución a lo que le acontecía. La narradora plantea en este apartado una mirada al interior de su hijo, a su problemática y los tejidos que conformaban su pesadumbre. El mismo Daniel, dice la autora, escribió en uno de sus autorretratos: “En mi cabeza había una pared que no me dejaba actuar felizmente” (Bonnett, 2013, p. 54). Sin embargo no se deja de lado la relación directa con el cuerpo, el malestar que podría presentar y como en la pintura, la dualidad entre el interior y el exterior de la fisonomía,

Daniel amaba su cuerpo, lo cuidaba, lo llenaba de mimos, lo vestía con esmero [...] Pero también debía odiar aquel cuerpo que lo traicionaba, que lo agredía, que lo exponía al miedo, a la confusión, al delirio, y que de forma solapada lo hacía diferente a los otros, frente a los que se veía forzado a representar serenidad y cordura. (p. 117)

La última parte está cargada de digresiones de la autora en torno al suicidio de su hijo, al hecho de escribir sobre este tema y los acontecimientos posteriores a la muerte de Daniel. Este capítulo está, también, fuertemente marcado por el descubrimiento de un álbum en el que el hijo guardaba los dibujos de cuando era niño, de la adolescencia y de edades posteriores. La imagen que acompaña este aparte es precisamente la de un folder de pinturas, lo mismo que ella piensa hacer con las de su hijo, un inventario, una memoria, un recuerdo que al igual que el libro

---

<sup>8</sup> En el blog del artista: <http://danielsegurabonnett.blogspot.com.co/> se pueden encontrar gran parte de las obras de Daniel Segura Bonnett. Se presentan agrupadas por año y por temáticas.

<sup>9</sup> *Pierre Menard, autor del Quijote* es un relato del argentino Jorge Luis Borges, incluido en su libro *Ficciones* de 1994, cuyo argumento radica en la creación fragmentaria que Menard realiza del Quijote, que aunque igual en palabras y en la disposición de los signos de puntuación, no es una copia.

mantengan presente a Daniel, en el espacio y en el tiempo. Ella misma lo enuncia “darle a tu vida, a tu muerte y a mi pena un sentido” (p. 131).

## 2. De la imagen, una verbal

Como se ha mencionado, a lo largo del texto se hallan diseminadas alusiones a la terminología de las artes plásticas<sup>10</sup>, fundamentalmente de la pintura. Además se evidencia un constante acompañamiento de la misma en una función de representación bidireccional en tanto que el objeto plástico presenta una imagen espacial de lo que la descripción verbal ubica en el eje temporal; y en ocasiones es la narración una forma de hacer hablar a la pintura, que es muda por naturaleza (Guash, 2003, p. 217). Dicho fenómeno de relación entre objeto verbal y objeto plástico también se presenta en forma de écfrasis en la obra, que como bien se sabe, establece su origen en el mundo clásico, en el capítulo XVIII de la *Iliada*, con la aparición de la excelsa descripción que realiza Homero del escudo que Hefestos –dios griego del fuego– forja para Aquiles; convirtiéndose “hasta cierto punto, [en] modelo para las écfrasis posteriores” (Giraldo, 2015, p. 203), como la descripción que realiza Virgilio del escudo de Eneas en *La Eneida* o la descripción por parte de Dante de algunas esculturas en el purgatorio. Desde los postulados de Krieger (1992), se entiende el concepto de écfrasis como el intento de imitar con palabras algún objeto de las artes plásticas, en especial de la pintura o la escultura; o también como cualquier equivalente de una imagen visual buscado en palabras<sup>11</sup>.

Atendiendo a los estudios de Pimentel se pueden encontrar dos tipos: *écfrasis referenciales* cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma; y *écfrasis nocionales* cuando el objeto existe únicamente en y por el lenguaje<sup>12</sup> (2004, p. 207), como el caso del escudo de Aquiles.

---

<sup>10</sup> Utilizo la frase “artes plásticas” desde el punto de vista de la tradición estética, en tanto hace referencia a las artes en que el artista crea, modela, moldea o forma un material en un objeto físico, generalmente pintura o escultura. Sin embargo habrán algunos pasajes en que la frase “objeto plástico” se refiera a la fotografía.

<sup>11</sup> En Pimentel (2003, p. 205) se pueden encontrar otras definiciones de écfrasis como: Leo Spitzer define la écfrasis como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1962, p. 72); James Heffernan como “la representación verbal de una representación visual” (1993, p. 3), y Claus Clüver como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema signico no verbal” (1994, p. 26).

<sup>12</sup> Riffaterre también plantea dos categorías para écfrasis: crítica y literaria. La primera “se refiere a un cuadro existente, y solo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la écfrasis literaria presupone el cuadro, sea éste real o ficticio.” (2000, p. 162).

En *Lo que no tiene nombre* se evidencian varias écfrasis con diferentes matices y generalmente cortas, referenciales y por principio descriptivas. Aunque no se presenten con mucha frecuencia, pueden contarse cuatro, dos de ellas sobre pinturas de Daniel, una sobre fotografías suyas y una más sobre la obra de otro autor. Ahora bien, la autora utiliza la écfrasis sobre las pinturas de Daniel para hacer referencia a los estados de ánimo y la confusión psicológica que su hijo presentaba, sobre todo a partir de los 20 años de edad. La écfrasis que no es basada en la obra de su hijo, es sobre una pintora, Jenny Saville, que como Daniel, plasma en el objeto plástico las pesadumbres del hombre, la muerte no solo física sino en cualquier forma que se le pueda representar.

En orden de aparición en el texto, la primera écfrasis se da en el capítulo uno, cuando la madre está en el apartamento de New York y se dispone a empacar los materiales de estudio de Daniel, y entre ellos fija la mirada en la portada de uno que reproduce una pintura que posteriormente pasa a describir:

Figura 6. Jenny Saville (2003). *Reverse*. Óleo.



Fuente <https://www.pinterest.com/hk660411/jenny-saville/>  
(Consultado: agosto 16 de 2015)

Una pintura que muestra un rostro joven, hinchado, apoyado de costado sobre una superficie brillante que devuelve parcialmente su reflejo. Las pinceladas sugieren que hay sangre en él, y también que la boca, que se entrea bre en un gesto grotesco. Sus ojos abiertos están atrozmente vacíos. (Bonnert, 2013, p. 22)

Es una obra de Jenny Saville, pintora inglesa que se ha destacado por sus enormes cuadros de desnudos femeninos y por retratar en sus pinturas imágenes aparentemente macabras de una sociedad real y enferma, una pintura que lejos de la ficción remite al mundo cotidiano que en ocasiones se esconde de la mirada pública. Este autorretrato, de colores aplicados a base de grandes pinceladas y como lo dice Fernández-Villaverde: “Hay que ser muy bueno para conseguir un resultado tan realista utilizando manchas de este tamaño” (2015, ¶ 3), consigue atrapar al espectador, no permite huir de su mirada, tumbada en el suelo sin saber qué le ha pasado, si está viva, si necesita ayuda.

No es gratuito entonces que sea esta la primera pintura a la que Bonnett se refiere en el texto, pues genera la misma sensación que sugiere la serie de autorretratos de Daniel Segura. Además enfatiza el hecho de que era, Jenny Saville, una de las artistas favoritas de su hijo. Pudiera verse esta quizás como una intertextualidad que pasa por en la interpretación y formas de plasmar el dolor entre la obra de esta artista, la pintura lúgubre (si se acepta este término) de Daniel y el texto de Piedad Bonnett. Ahora bien, el hecho de hablar de écfrasis es ya hacer una alusión a la intertextualidad, “pues no solo está dada por la alusión directa al objeto visual, sino también por la vinculación de los elementos de la descripción con el discurso de la tradición de la historia del arte” (Giraldo, 2015, p.207).

Una segunda écfrasis se da en el instante en que se hace alusión a la fotografía, la narradora va en busca de los álbumes que retratan a su hijo, y quiere en ellos encontrar la forma de darle vida, de abstraerlo, de tenerlo presente, no en términos de tiempo sino de espacio. En este apartado emplea un método de narración ecfástica por contigüidad, pues utiliza el álbum para realizar una descripción ininterrumpida entre varias fotos y épocas. Se desliza de una a otra foto sin reparar en el tiempo o el espacio que las separa, va y viene como si se tratara de una sola imagen compuesta por todos estos elementos. De acuerdo con Pimentel esta sería una especie de *écfrasis referencial genérica*, una categoría intermedia entre la referencial y la nocional, una en la que “sin designar el objeto plástico preciso, se proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos” (2003, p. 207).

Días después, ya en la soledad de mi casa me dedico a repasar mis álbumes. Y en ellos veo al niño que habla o simula hablar por teléfono, al adolescente de huesos firmes, pelo largo y mirada

divertida, al veinteañero de quijada angulosa que se asoma a la cámara con una sonrisa cómplice. Veo a Daniel en Machu Pichu, en Berlín, en Lisboa, con la “imprevista belleza” de sus últimos años, posando con la sonrisa plena de quien descubre el mundo. (Bonnett, 2013, p. 35)

Aunque efectivamente acude, la narradora, a las fotografías para encontrar sosiego a la sensación de pérdida, de soledad, a la tristeza de encontrar la luctuosa realidad que representa la muerte de su hijo; son las mismas fotografías una idealización del sujeto que ahora no está. Sin embargo – y sin perder de vista la constante relación que a lo largo del presente texto se ha establecido entre el objeto plástico y la narración, una relación mediada por la idea de que las referencias visuales ya ejemplifican los estados de ánimo suscitados en Daniel a causa de la enfermedad– devela Bonnett un vestigio de pesadumbre y malestar en las mismas. “Es verdad que a veces esa sonrisa me resulta forzada. Y que la mirada en algunas fotografías – sólo yo podría verlo – tiene un brillo exaltado que me produce malestar.” (p. 35)

Haciendo referencia a uno de los autorretratos que Daniel pintara luego del año 2002, aparece una tercera écfrasis; en ella la autora esboza ya la idea de sufrimiento de su hijo. Es una écfrasis referencial y de carácter descriptiva, aunque corta. Esta se encuentra inmersa en el pasaje en que celebran una eucaristía en la universidad donde Daniel había estudiado en Colombia. La pintura que presenta al joven ya un tanto apesadumbrado (Figura 3), es la imagen que la familia quiere mostrar a los asistentes, pues no piensan ocultar los móviles de la muerte. “allí se ve con el brazo derecho cruzado sobre el pecho, los ojos entre tristes y enojados, y un rictus desesperanzado en la boca” (Bonnet, 2013, p. 39). Esta imagen, a la que ya se aludió anteriormente relacionándola con los perros *rottweiler*, “muestra una agresiva tristeza en los ojos” (p. 54) y es la contraposición a las fotografías que ocultaban el conflicto interno de Daniel, es la exteriorización de su condición, de su temor, de su lucha por ser y no poder, de las crisis que ya no solo conocía su familia sino muchos de sus allegados, como lo deja ver la narradora cuando habla de sus entrevistas con el círculo de amigos de su hijo.

Sé por alguna novia que a media noche despertaba muchas veces aterrorizado, daba un salto, y salía de la habitación para regresar al rato. Que más de una vez oyó voces, algunas de hombres que venían a atacarlo. Que en sus crisis, según le confesó a su psiquiatra, una de esas voces le decía al oído: “mátese, mátese”. Que por temporadas sentía que era vigilado, censurado, perseguido. (p. 90)

La cuarta écfrasis se presenta cuando la madre habla de la obra de Daniel luego del 2001, una écfrasis referencial genérica que más allá de referirse a una sola pintura, hace alusión a un conjunto de objetos plásticos que descifran o proponen la tendencia o el estilo del artista, su hijo. Y de acuerdo con Heffernan (1993) esta écfrasis puede ser vista como “dinámica y obstétrica porque ayuda al arte visual, preñado de narratividad, a partir ese impulso embrionariamente narrativo, haciendo explícita la historia implícita en el arte visual” (cit. en Pimentel, 2004, p. 208). Al igual que en todo el recorrido hasta ahora mencionado, no pierde ocasión la autora para denotar que en las obras de Daniel había una constante representación de su estado mental; para ella las pinturas son la representación estética de su dolor. Puntualmente, esta vez la écfrasis apunta a las pinturas que vienen luego de su época de autorretratos:

Mucho más tarde vendrá su obra más profundamente simbólica, en la que Daniel camufla sus pesares, los transfigura: sus hombres y perros con mordaza, de miradas penetrantes. Imágenes que causan en el espectador un inevitable estremecimiento porque aluden con fuerza monstruosa a rabias sofocadas, a un secreto guardado, a la amenaza del miedo. (Bonnett, 2013, p. 55)

### **3. De la imagen, formas**

Al interior del texto se alude a la imagen, a la fotografía y a la pintura reiterativamente, y se hace desde diferentes posturas o definiciones implícitas que la autora va descubriendo a medida que la narración avanza. Hay un acercamiento desde el mismo sociolecto de las artes plásticas a estas manifestaciones, que más allá de la existencia o referencia en el texto son, en cierta medida, un complemento y a la vez una guía del relato. La imagen se aborda o se refiere desde la pintura, la fotografía, la memoria, se le da estatus espacial y atemporal, se le proclama estática. Hay ocasiones, como la escena en que Piedad Bonnett habla con la enfermera que toma los datos para la donación de órganos de su hijo, en que la imagen es reducida a la simple relación que se establece entre la voz y la idea que se recrea mentalmente de alguien, “Siempre pasa que una voz crea un rostro imaginario, y yo pensé en una cara morena, la de una mujer gruesa de ojos grandes y compasivos.” (Bonnett, 2013, p. 24).

No en pocas ocasiones se hace alusión a la imagen en una trivialización de su referencia en las artes, pues se postula como la idea que se crea o se tiene de alguien; se aleja de su concepción de representación de la realidad en su cualidad icónica y adquiere una carga figurativa más social que artística; más que objeto plástico creado bajo unos estándares artísticos y estéticos, es una especie de cúmulo de valores o cualidades que posee un sujeto. Una idea de alguien, pero no una imagen en el sentido propio de la palabra. Hay ocasiones en que la narradora deja de la lado las pinturas, los dibujos y demás representaciones artísticas de Daniel –en las que generalmente encuentra una idea de su hijo– y abre paso a la construcción de una imagen basada en las ideas y testimonios, una imagen ficticia, no tangible, ni temporal ni espacial: “Y lentamente va emergiendo, a medida que lo recuerdan sus maestros, sus compañeros, sus hermanas, una imagen de Daniel que es más amplia de la que yo tengo.” (Bonnett, 2013, p. 40). Una imagen recreada por y a través de la memoria.

“Recordar es una acción ética, tiene un valor ético, la memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos.” (Sontag, 2004, p.134). Susan Sontag enuncia de manera lúcida la innegable relación que puede establecerse entre la memoria y la muerte, relación que sin lugar a dudas se encuentra latente en *Lo que no tiene nombre*, una que se evidencia mediada por la idea de imagen como memoria, como tabernáculo que al ser abierto evoca el recuerdo de alguien y por instantes permite romper el eje temporal de los acontecimientos y devuelve la vida al ser querido:

Entonces cierro los ojos y lo convoco con desesperación, lo hago nacer entre la bruma de la memoria, lo hago realidad de carne y hueso. Ahí está, recostado contra la puerta, mirándome, sonriente [...] y toco su mejilla con el dorso de mi mano, y le acaricio el pelo, y le agarro la mano, sintiendo su calor. El dolor abre otra vez su chorro y las imágenes se multiplican y mi hijo vuelve a estar vivo. (Bonnet, 2013, p. 45)

Ante una imagen, sin importar la distancia temporal entre su creación y el momento de la contemplación, el pasado siempre sigue reconfigurándose (Didi-Huberman, 2008, p. 32) puesto que la imagen deviene a ser pensada solo en una construcción de la memoria y es en la misma que adquiere sentido y validez, en tanto constructo atemporal. Sin embargo, al convertirse la imagen en memoria, trasciende la idea espacial de la pintura y representa a un sujeto también en un tiempo determinado. La misma autora lo menciona: “Imágenes. Es todo o casi todo lo que nos queda de



aquel muerto que tanto quisimos, que aún queremos” (Bonnett, 2013, p. 35). La memoria se configura en la obra de Bonnett como un mecanismo para transgredir el estado espacial de la pintura y darle movilidad al sujeto, trascender la idea de quietud, pasar el objeto plástico a uno verbal, más aún, si se quiere, pasar de objeto a sujeto. Darle vida a alguien a través de la imagen y la interpretación de esta: “Cuando me doy por vencida, me dedico a examinar con atención su obra [...] en un esfuerzo doloroso por mantenerlo vivo.” (p. 53).

Desde su nacimiento, el arte de la memoria ha sido siempre vinculado al recuerdo, a la imagen y a los muertos. De acuerdo con Frances A. Yates<sup>13</sup>, Simónides de Ceos pudo identificar los cuerpos sepultados por el derrumbe donde se ofrecía el banquete de Scopas, apelando solo a la memoria de la imagen que tenía del lugar que ocupaban, en la mesa, cada uno de los asistentes. De allí el nacimiento del *ars memorativa* y su intrínseca relación con la muerte. La imagen a su vez, ha sido el medio por el cual se ha querido preservar la memoria de los muertos, de permitirles en cierto sentido una sobrevivencia, pues “desde su génesis se tejió el vínculo entre *eikom*, *eidolon* y *phantasmata*<sup>14</sup>. La imagen como fantasma de los muertos. La imagen en representación de la ausencia, como recuerdo” (Diéguez, 2014, p. 203). No ajena a esta concepción, la obra de Bonnett también la evidencia: “Siempre vendrá quien me diga que nos queda la memoria, que nuestro hijo vive de una manera distinta dentro de nosotros, que nos consolemos con los recuerdos felices, que dejó una obra...” (Bonnett, 2013, p. 23).

En las imágenes se encuentran vestigios de las experiencias, las imágenes acumulan emociones que sobreviven al paso del tiempo, en ellas están presentes los “residuos vitales”<sup>15</sup> que se condensan en la memoria y que constantemente remiten al espectro de recuerdos que conforman la idea que se conserva de un sujeto. En las imágenes que suscita la memoria, encuentra Piedad Bonnett un espacio de regocijo y calma para acercarse de nuevo a su hijo, imágenes que,

---

<sup>13</sup> Historiadora y ensayista inglesa autora del libro *El arte de la memoria*, en el que presenta algunos ensayos sobre los métodos mnemotécnicos que han empleado grandes intelectuales de la historia, entre ellos Simónides de Ceos.

<sup>14</sup> En *La memoria adviene en las imágenes* (2014), Ileana Diéguez presenta las palabras griegas *eikon* y *eidolon* como dos formas de expresar las imágenes: ícono e ídolo. Además se cita a Pascal Quignard para especificar que en latín los *simulacra* o *simul* indican las imágenes luminosas que son soporte de los fantasmas, *simulacra* no solamente es la traducción de *eidolon* sino de *phantasmata*.

<sup>15</sup> Tomo esta expresión de Ileana Diéguez, en el estudio que realiza sobre la noción de supervivencia en las imágenes, para aplicarla en el contexto del presente artículo.

como pocas veces en el libro, no necesitan de una pintura, un dibujo, una fotografía o un encuentro con conocidos para propiciar el recuerdo.

Ahí arriba en medio de la oscuridad de la noche, me asaltan implacables las imágenes. Imágenes de vida, imágenes de muerte. Y revivo el nacimiento de Daniel entre el agua, la luz tenue de la sala de partos, la música, el pequeño cuerpo todavía atado al cordón umbilical colocado cuidadosamente sobre mi pecho para que pudiera acariciarlo y besar su cabeza aún embadurnada. (p. 21)

En *Lo que no tiene nombre* también subyace la idea de que la imagen es algo distinto a la pintura, en términos de movilidad y temporalidad. La imagen se recrea en la mente de quien recuerda o menciona a alguien, es la ficción de un sujeto que se percibe dinámico, cambiante, que tiene movimiento, que se desplaza en el tiempo. Por el contrario, la pintura o la fotografía dan la impresión de estaticismo, de negación al cambio, de petrificación. La imagen es un sujeto, la fotografía es un objeto. Hay un pasaje del texto en el que la madre luego de observar los álbumes de fotos en que aparece su hijo, enuncia y ejemplifica un poco esta tensión de la imagen con la fotografía: “Y me rebelo contra esas imágenes [fotografías], porque lo petrifican, lo fijan, lo condenan a una realidad estática” (Bonnett, 2013, p. 36). La fotografía congela al sujeto en el espacio y lo abstrae del tiempo, no le permite movimiento, le quita el ideal de la vida, el cambio, la mutación, los ciclos. Se muestra como elemento que trae al presente al sujeto allí retratado, que no permite olvidarlo. Pero a la vez va borrando la idea de sujeto móvil, de verbo, de acción.

La fotografía, qué paradoja, recupera y mata. Muy pronto esas veinte o treinta fotografías se tragarán al ser vivo. Y habrá un día en que ya nadie sobre la faz de la tierra recordará a Daniel a través de una imagen móvil, cambiante. (p. 36)

La autora trata de mantener la noción de que las imágenes, en este caso las pinturas de su hijo, guardan siempre un mensaje, una idea que este ha plasmado. Insiste en el arquetipo de artista como aquel que evidencia un estado de ánimo, testimonia una pulsión interior, expone frente a otros y para otros; una idea de artista como testimoniante (Diéguez, 2014) y por ello se acerca a la obra de Daniel como un explorador que busca pistas o indicios. “También encuentro un dossier de dibujos y pinturas que Daniel hizo con meticulosidad durante toda su carrera y lo ojeo de una manera distinta, buscando revelaciones” (p. 22). Esto en un intento de interpretación de la imagen,

de buscar un sentido en la obra de su hijo. Y en ocasiones da la impresión no solo de encontrar una interpretación a estas pinturas y a través de ellas encaminar su narración, sino que finalmente pareciera descifrar el sentido de la obra de su hijo: “La obra me ratifica, cada vez con mayor claridad, que más allá de las búsquedas estéticas hay una línea coherente trazada a partir de sus obsesiones y sus conflictos.” (p. 53).

### Referencias

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.

Bonnett, P. (2013). *Lo que no tiene nombre*. Bogotá: Alfaguara.

Casas, A. (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. (comp.) Madrid: Arco libros.

Didi\_Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Diéguez, I. (2014). La memoria adviene en las imágenes. En: Domínguez, J. et al. (eds.) *El arte y la fragilidad de la memoria*. Medellín: Sílabas Editores

Dorrá, R. (1983). La actividad descriptiva de la narración. En: Garrido, A. *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos: volumen I de las actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*. España: Editoriales Taravilla.

Fernández-Villaverde, M. (2015). *Jenny Saville. Reverse*. Recuperado de <http://www.elcuadrodeldia.com/post/110883140104/jenny-saville-reverse-2002-2003-%C3%B3leo-sobre>

Giraldo, Efrén. (2015). “Entrar en los cuadros”. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama. *Co-herencia*, 22(12), 201-226.

Guasch, A. (2003). Las estrategias de la crítica de arte. En: *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Krieger, M. (2000). El problema de la écfrasis. Imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria). En: Monegal, A. (comp.) *Literatura y pintura*. España: Arco Libros.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga: Megazul S.A.

Pimentel, L. (2004). Écfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías*, N° 4, 205 – 218.

Riffaterre, M. (2000). La ilusión de écfrasis. En: Monegal, A. (comp.) *Literatura y pintura*. España: Arco Libros.

Schmitt, A. (2007). La perspective de l'autonarration. *Poétique*, 149, 15 – 29.

Sontag, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.