

“Entrar en los cuadros”. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama*

Recibido: 9 de marzo de 2014 | Aprobado: 27 de abril de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.9

Efrén Giraldo**

egiral25@eafit.edu.co

Resumen Este artículo examina la manera en que la obra de arte pictórico, los museos y la imagen arquitectónica, devocional y popular se manifiestan en los ensayos literarios de Pedro Gómez Valderrama. Para ello, 1) se discute la diferencia entre las funciones crítica y literaria de la écfrasis, 2) se abordan diversos textos ensayísticos del escritor colombiano y 3) se postula la presencia de la écfrasis en el ensayo como uno de los rasgos de su inscripción estética y valoración literaria.

Palabras clave

Pedro Gómez Valderrama, ensayo literario, écfrasis, imagen, arte visual.

“Into the Pictures”. Literary Ekphrasis and Critical Ekphrasis in Pedro Gómez Valderrama’s Essays

Abstract The article shows the way in which pictorial work of art, museums and architectural, devotional and popular pictures manifest himself in the literary essays of Pedro Gómez Valderrama. The main objectives are: 1) to discuss the differences between the literary and the critical roles of the ekphrasis; 2) to present the essayistic texts by the Colombian writer; and 3) to postulate ekphrasis as an important characteristic in the aesthetic valuation of the essay as a literary genre.

Key words

Pedro Gómez Valderrama, literary essay, ekphrasis, picture, visual art.

* Este artículo es el resultado de la investigación *Estudio crítico de la obra de Pedro Gómez Valderrama*, desarrollada en el marco de las convocatorias de la Vicerrectoría de Docencia e Investigación de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, en el año 2012.

** Doctor en Literatura, Universidad de Antioquia-Colombia. Profesor Titular y Jefe del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT-Colombia y miembro del grupo de investigación *Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas* de la misma Institución.

1. Presentación

Los estudios sobre el escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama se han concentrado predominantemente en su obra narrativa, mientras que los escritos argumentativos, acaso por la dificultad inherente a su inscripción literaria, han sido escasamente atendidos. Entre sus textos ensayísticos, ocupados de diversos tópicos, políticos, sociales e históricos, sobresalen por su originalidad y calidad aquellos que se vinculan con la imagen visual y las artes plásticas. Nexo que se mantiene a lo largo de la carrera del escritor y que va desde su primera referencia al tema, a mediados de los años cincuenta (Gómez Valderrama, 1956), hasta las alusiones presentes en sus trabajos ensayísticos y narrativos de la década del setenta y a sus últimos cuentos, publicados a principios de la década del noventa. Si bien se ha reconocido la importancia que la imagen visual, la historia del arte y sobre todo la pintura tienen en la obra cuentística del escritor santandereano (Agudelo, 2011; Giraldo, 2009), no existe hasta el momento ningún esfuerzo crítico por reconocer el tratamiento literario de la imagen y el arte visual en sus ensayos. De hecho, aún escasean las referencias estrictamente literarias a su ensayística (una excepción es el texto de Restrepo, 2008) y son pocos los trabajos que indagan en la factura literaria de tales textos en conexión con la estética que frecuentan.

Sin ser abundantes en número y sin pertenecer directamente a lo que conocemos como ejercicio profesional de la crítica de arte, los ensayos de tema artístico de Gómez Valderrama integran un cuerpo que merece atención, entre otras, por las siguientes razones:

- i. Ofrecen una posibilidad inmejorable a la hora de buscar una fuente para la inscripción estética del ensayo: la que se da a través de la vinculación temática con los problemas de otras artes o con la discusión sobre los límites entre diferentes formas de expresión estética.
- ii. Se sirven de la écfrasis literaria como estrategia de aproximación a la imagen, de la que se apropian creativamente para ponerla al servicio de los fines propiamente literarios que subyacen a la estetización de la práctica argumentativa.
- iii. Ofrecen una oportunidad para comprender las ideas estéticas que ofrecen marco a la propia propuesta literaria del autor y, a la vez, postulan una opción de representación para los pensamientos suscitados por la experiencia estética en otras esferas (la plástica y visual, en este caso).

Para tal fin, nos ocuparemos de señalar las diferencias entre la écfrasis literaria y la écfrasis crítica, la una orientada a la explicación y análisis de la obra de arte y la otra ocupada de su apropiación creativa y posterior recreación. En segundo término, señalamos los posibles vínculos que existen entre el ensayo literario y la écfrasis como mecanismos mediadores del proceso estético ocurrido en la escritura. Una mediación que, sin duda, se da entre la percepción y la descripción y entre el artista y el espectador. Perseguimos, en este caso, la caracterización del ensayo como un género que estructura sus argumentos a través de la creación de imágenes. Por último, discutimos el papel de la imagen, el arte y los museos en las diferentes écfrasis halladas en los textos ensayísticos de Gómez Valderrama.

2. Écfrasis crítica y écfrasis literaria

La figura de la écfrasis, como se sabe, tiene antecedentes en el mundo clásico, el más recordado de los cuales (y, hasta cierto punto, modelo para las écfrasis posteriores) es la descripción del escudo de Aquiles fraguado por Hefestos, la cual aparece en la *Iliada* (Homero, cap. XVIII: 478-606). La figura de la écfrasis, tal como lo señalan los teóricos, tiene como objetivo hacer una reproducción de lo visible, razón por la que, en sus propósitos centrales, buscaría, principalmente, hacer una mimesis de otra mimesis y producir un efecto de presencia. Es decir, al reproducir con palabras una imagen artística se estaría buscando hacer una especie de traslado del mundo de lo visible al mundo de lo legible (Guasch, 2003: 216).



Imagen 1 (Fuente: <https://goo.gl/QLMYsq>). Philip Rundell, *El escudo de Aquiles*, 1821, plata dorada, 90.5 x 90.5 x 10.0 cm, *Royal Collection*, Londres. Recreación decimonónica, ilustrativa, si se quiere, de la descripción de Homero.

Michel Riffaterre ha cuestionado la índole mimética de la écfrasis mostrando que el elemento visual acaba por ser expulsado de la écfrasis, dada la naturaleza temporal del medio verbal (Riffaterre, 2000: 163), que no acierta a reproducir la disposición en el espacio de los elementos que aparecen de manera simultánea en la imagen. El crítico expone, además, que, al reposar sobre lugares comunes del sociolecto y apoyarse en estrategias de extrapolación e intertextualidad, la reproducción de lo visual a través de las palabras es imposible. En este hecho ya había insistido Murray Krieger, al recordar que palabras e imágenes pertenecen a universos semióticos distintos (Krieger, 2000: 139-140). Tal fenómeno, sin embargo, es estudiado por Riffaterre en su manifestación literaria, no en su manifestación crítica. De hecho, el objetivo de su trabajo “La ilusión de écfrasis” es mostrar con dos casos de análisis (un ensayo literario de Paul Claudel y una novela de Philippe Sollers) la manera en que la écfrasis convierte el referente visual en algo distinto en cada realización literaria: una justificación de la “espiritualidad de la carne” en el ensayo literario de Claudel y una base ideológica para la exploración erótica, y aun pornográfica, en la novela de Sollers.

Anna María Guasch, en su texto sobre la crítica de arte, caracteriza la écfrasis como un procedimiento que funciona como una suerte de instancia intermediaria entre la percepción y la apreciación de la obra de arte (Guasch, 2003: 216). Una descripción que introduce, entonces, “los puntos de vista en función de los cuales las observaciones factuales toman su sentido, orientando el juicio de valor o el juicio cualitativo posteriores” (2003: 217). Para Riffaterre, por su parte, la diferencia entre écfrasis literaria y écfrasis crítica es, ante todo, factual: la écfrasis crítica se refiere a un cuadro existente, y sólo 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: 162). Es decir, la écfrasis literaria inventa la obra de arte, al ser una de sus proyecciones. Por tal razón, la écfrasis literaria se basa en una idea previa de la obra artística, en un supuesto, en lugares comunes o en juicios de valor a propósito del artista ya existentes. Otra diferencia estaría dada por el tipo de relación contextual que proponen: mientras la écfrasis crítica se ocupa de obras autosuficientes, con un valor independiente del contexto, la écfrasis literaria hace que las obras de arte participen “del decorado”, razón por la cual desempeñan “una función simbólica, o pueden inclu-

so motivar los actos y las emociones de los personajes” (Riffaterre, 2000: 162), lo que podríamos entender en cualquier caso como una suerte de dependencia. Sea como fuere, hay un mecanismo que produce un “efecto de realidad, efecto que constituye una variedad de la ilusión referencial” (162). Por supuesto, en este contexto, aunque écfrasis crítica y écfrasis literaria participen de la misma vocación ilusionista (en sus inicios, la écfrasis era un tipo de ejercicio retórico que buscaba reproducir cualquier imagen), podemos hablar, en los dos casos, de una figura que participa de una verdadera búsqueda ilusionista. Un ilusionismo que, añadamos aquí, participa de la vocación representacional, tanto de la literatura como de la pintura.

Digamos por último, con Áron Kibédi Varga, que la écfrasis, como uno de los tipos de relación entre diferentes clases de signo, pertenecería al grupo de relaciones sucesivas, a las que caracteriza el hecho de que la imagen existe antes que la palabra (Kibédi Varga, 2000: 125), una relación que se opondría a la que ofrecen las distintas formas de la ilustración, donde el texto antecede a la imagen. Cabe por supuesto la hipótesis de que, en el texto ficcional, esta preexistencia temporal de la imagen no está del todo asegurada y que ella pueda ser siempre un producto de la invención.

3. La écfrasis, la crítica y el ensayo literario

Como se sabe ya por estudios retóricos, la identificación del género ensayístico con un marcado predominio del discurso argumentativo es uno de los elementos fundamentales en su recepción y conceptualización (Arenas Cruz, 1997; Aullón de Haro, 1987), aspecto en el que coincide con los textos de la crítica de arte y la historia del arte, campos donde encontramos profusamente manifestada la écfrasis crítica. Ahora bien, al tener en cuenta que la inclinación crítica y la orientación expositiva son rasgos susceptibles de estetización, según lo reconoce la práctica ensayística (Adorno, 1962; Paredes, 2008; Giordano, 2005), es posible conceptualizar la presencia de la écfrasis literaria en el ensayo crítico sobre obras de arte como uno de los rasgos de la afiliación estética. En las líneas que siguen, intentamos mostrar cómo en la écfrasis literaria se halla una de las marcas artísticas más importantes del ensayo, a la cual se puede acudir para profundizar en una discusión cada vez más necesaria sobre el estatuto literario del género. Si se quiere, planteamos aquí que la

écfasis facilita la llamada por Foster “literaturización de la experiencia” (1983: 38-39) y, más específicamente, la experiencia del espectador frente a la obra de arte. En esta vía, mostraremos la función de la figura ecfástica en ensayos de Pedro Gómez Valderrama vinculados con el propósito clásico y prototípico de atribuir al lenguaje una capacidad de “hacer ver” obras de arte que están ausentes.

Los planteamientos comprometidos con la valoración estética del ensayo no son muchos, toda vez que, para los estudios de raíz sociológica y política, es un género baluarte que sería necesario defender de “contaminaciones” provenientes de la imaginación literaria, la elaboración metafórica y la producción de imágenes. Sin embargo, a despecho de lo que sostiene el estudio temático e ideológico del ensayo (categoría en la que cabe la aproximación de la historia intelectual, la política, la historia del periodismo y la sociología del conocimiento a la forma del ensayo), se pueden rastrear diferentes formas de vinculación del ensayo con la función o elaboración estética. Terreno este último que, por demás, no lo aleja de la historia intelectual, toda vez que su cara artística ofrece posibilidades interpretativas en el terreno más específico de las ideas estéticas, como ya se dijo.

- i. En un primer grupo, estarían aquellos planteamientos que, por vía de la indagación hermenéutica, insisten en la autofiguración como una posibilidad de vinculación del ensayo con las aspiraciones de la mimesis (Auerbach, 1996: 270)¹ y el autorretrato (Navarro, 2007: 165-167).
- ii. En un segundo conjunto de estudios, tenemos aquellos que insisten en la literariedad del ensayo en virtud de lo que Adorno llamaba el énfasis en los mismos modos de la exposición (Adorno, 1962: 29), lo que en parte continúa la declaración de Oscar Wilde acerca de la práctica crítica como forma de arte (Wilde, 1985: 35-36) y la hipótesis de Lukács,

¹ “Habla muy en serio [Montaigne] cuando nos dice que su composición, por muy cambiante y diversa que sea, nunca se extravía, y que si bien es verdad que se contradice a veces a sí mismo, jamás a la verdad. En estas palabras se contiene una idea del hombre muy realista, procedente de la experiencia y especialmente de la experiencia interna, y que es la siguiente: que él es un ser oscilante, sujeto a las variaciones del ambiente, del destino y de sus propios movimientos interiores. De suerte que el método de trabajo de Montaigne, en apariencia tan caprichoso y carente de plan, que se pliega flexiblemente a las mudanzas de su ser, es, en el fondo, un método experimental estricto, el único que corresponde a un objeto semejante” (Auerbach, 1996: 270).

lector de Wilde, a propósito de una autonomía parcial del ensayo respecto de la ciencia y el arte (Lukács, 1975: 16).

- iii. Un tercer grupo de estudios y trabajos críticos señala la inconveniencia de juzgar lo literario en el ensayo desde un enfoque esencialista y apuesta por una conservación de la potencia estética del ensayo (De Obaldía, 1995), por una relación indirecta del ensayo con la literatura a través de un proceso de literaturización (Foster, 1983: 38-39) o por la constatación de los múltiples cruces que hay entre argumentación, narración y descripción en la práctica literaria contemporánea, cuando no en la asociación de los planteamientos del ensayo con un modelamiento plástico explicado desde la estética analítica (Weinberg, 1999: 166).

En este contexto, el de las diversas aproximaciones inmanentistas e ideológicas a la peculiaridad de la escritura ensayística, el reconocimiento de la figura de la écfrasis como una cooperadora en la identificación literaria del ensayo podría resultar relevante, si pensamos en que, al evadir las preocupaciones críticas e interpretativas del comentario profesional especializado sobre obras plásticas, el ensayo sobre temas pictóricos o escultóricos busca una recreación que encuentra sede en la literatura y no en las ciencias del arte. Los argumentos que damos para la inscripción literaria del ensayo a través de la figura de la écfrasis se apoyan en los siguientes presupuestos:

- i. La intertextualidad, mecanismo central, tanto de la écfrasis como de la crítica, es la base de toda tradición literaria y de todo proceso de estetización y literaturización. La intertextualidad en la écfrasis podría ser también doble, pues no sólo 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, la crítica y las convenciones estéticas ya codificadas en el sociolecto que estas prácticas de escritura definen.
- ii. La aspiración de crear una ilusión referencial que vemos en el procedimiento ecfástico es similar a la del discurso literario de la narración. El ilusionismo se caracteriza por un intento de recreación verosímil de lo descrito y por el interés dominante en suscitar un efecto de presencia, que también

- comparte la narración. Esta idea se apoya en el hecho de que también el texto narrativo posee atributos descriptivos de los cuales es difícil desligarse.
- iii. El intento de replicar en la organización verbal la organización de la imagen es la base de toda presuposición ecfrástica. El orden de los elementos en la imagen (planos, relevancias, escorzos) es, en muchos casos, algo que se traduce con los procedimientos sucesivos de la discursividad en la exposición y la evaluación.
 - iv. Existe una importante relación con el deseo, que vincula a la écfrasis, por un lado, con el impulso voyerista y, por el otro, con la vocación lúdica y la orientación hacia el placer y el goce de todo texto literario, el ensayístico incluido. Como ha planteado W. J. T. Mitchell, voyerismo y écfrasis se enlazan cuando ambos reconocen la radical otredad del cuerpo femenino, el cual resulta traducido, primero en imagen, y luego en écfrasis (Mitchell, 1994).
 - v. Finalmente, tenemos la aspiración mimética, propia de la écfrasis y de la representación del orden intelectual pretendida por el ensayo (la representación de la vivencia sentimental del pensamiento, en palabras de Lukács [1975: 23]). Esta búsqueda coincidiría con la aspiración de Montaigne de crear la forma realista y sincera por excelencia, aquella donde marchan de conformidad el autor y el libro. El *trompe-l'œil* de la tradición pictórica occidental tendría equivalente, desde esta perspectiva, en recursos verbales que, como los de la écfrasis y la representación ensayística, se postulan a sí mismos en tanto artefactos con función especular.

4. Los ensayos literarios de Pedro Gómez Valderrama: de la descripción de la obra artística a la recreación poética

Si bien los ensayos de Gómez Valderrama ofrecen un interés hacia las artes plásticas menos visible que el que se da en sus cuentos, este sector de su producción (también menor, comparado en extensión con la obra narrativa) ofrece varias referencias y claves que confirman sus competencias específicas como conocedor y aficionado al arte, puestas en escena de diferentes maneras en sus cuentos. Aunque el enfoque de este trabajo apuesta por una concepción ficcional del ensayo y de la écfrasis, sí reconoce el valor que tienen

los textos argumentativos a la hora de identificar hechos y vivencias concretas de la relación del autor con el arte. Más allá de esta adscripción, a la que podríamos llamar “contextual”, cabe siempre la sospecha de que, cuando el autor hace mención de obras, museos y artistas, esté practicando una apropiación creativa del fenómeno artístico y que el ensayista sea un modelo complementario de paseante: el escritor que reordena emocionalmente los datos artísticos con miras a una finalidad crítica o lúdica. Una figura que, como lo mostró Enric Bou, encarna uno de los más especiales aficionados al arte de la modernidad: el escritor visitante de exposiciones artísticas (2001: 72). Aclaremos, de todas formas, que el autor colombiano no practicó aquella forma de la producción ensayística más obviamente vecina de lo visual –la crítica de arte, la cual está ausente de su obra argumentativa–, aunque sí pueden detectarse en sus ensayos literarios ocupados de temas históricos y geopolíticos alusiones directas a las artes visuales y al mundo estético, las mismas que intentamos caracterizar en este trabajo a través de los mecanismos de la écfrasis.

La obra ensayística y periodística de Pedro Gómez Valderrama se concentra en los textos críticos que escribió para la revista *Mito* (publicación de la que fue uno de sus fundadores y animadores) y, principalmente, en los ensayos literarios de mayor extensión: *Muestras del diablo* (Gómez Valderrama [1958], 1993) y *Los ojos del burgués (un año en la Unión Soviética)*, de 1971.



Imagen 2 (Fuente: <http://goo.gl/Kfq200>). Hieronymus Bosch, “El infierno” (detalle), panel derecho de *El jardín de las delicias* (tríptico), c. 1480-1490, óleo sobre tabla, 2,20 x 97, Museo El Prado. Obra que, en uno de los cuentos de Gómez Valderrama (1996: 81-83), sirve para la actualización de la experiencia del infierno, argumento también socorrido en los ensayos que integran *Muestras del diablo* (1993).

Del primer libro de ensayos de Pedro Gómez Valderrama, que incluye varios textos sobre la brujería, vale la pena detenerse en el que más claramente hace uso de la figura de la écfrasis: se trata del texto “El engañado” (1993: 125-143), un ensayo cuyo fin expositivo es señalar la continuidad de la presencia del demonio en las experiencias bélicas y totalitarias del siglo XX. Experiencias históricas estas que probarían la hipótesis de que el infierno es una realidad psicológica² y no solamente una elaboración mítica o un capítulo en la historia de las representaciones de tortura divulgadas por grabados y pinturas. Es de recordar que el libro está compuesto de otros textos ensayísticos que buscan, por un lado, desentrañar la clave histórica de la brujería y, por el otro, narrar los pormenores de su llegada a América, uno de los territorios más propicios para su expansión. Por esta razón, el texto del que hablamos puede verse como un escrito que comparte dos presupuestos de la écfrasis y la relación interartística en los cuentos de Pedro Gómez Valderrama: la actualización de la imagen, su conversión por obra de la mediación verbal en realidad activa.³ Si bien el propósito del ensayo del escritor santandereano parece puramente informativo y argumentativo, lo que pretendemos mostrar es cómo estas aspiraciones descansan sobre un mecanismo estrictamente literario, dominado por la écfrasis literaria. Es también importante referir, de paso, que la brujería es uno de los temas predilectos de Pedro Gómez Valderrama, quien lo incorpora a su obra narrativa de manera sistemática.

² No deja de ser significativo que, para defender el carácter omnipresente de la experiencia infernal a lo largo de la historia, se acuda a la referencia de la pintura para dar una especie de soporte visual a la consideración ideológica sobre la contemporaneidad: “La evolución de la brujería –cuyos rastros asombrosos se siguen encontrando aún ahora, como en una reciente colección de crímenes investigada por Scotland Yard– es paralela a la evolución del infierno. La pintura medieval, que describe entre llamas y humo los rostros convulsos de los condenados, trata de situar geográficamente el infierno en el centro de la tierra. Pero no tiene muchas diferencias con las cámaras de tortura de los calabozos de la Inquisición. El progreso moderno de la idea del infierno estriba en su irrupción en el campo psicológico y social. Bien lo dicen los suplicios intelectuales que la humanidad ha ido inventando” (Gómez Valderrama, 1993: 128).

³ Estos textos complementan la aproximación que Gómez Valderrama hace a la representación visual del tópico infernal de la brujería o lo demoníaco en cuentos como “El hombre y su demonio” (1996: 81-83) y “Las músicas del diablo” (253-266).



Imagen 3 (Fuente: <http://goo.gl/Bx9zPR>). Gárgola sobre la catedral de Notre-Dame (1163-1335), motivo visual central del ensayo “El engañado” (Gómez Valderrama, 1993).

En el caso del ensayo referido, además de la actualización del problema del demonio y el infierno, encontramos un vínculo adicional con la aspiración de una restitución de la obra a la condición presente: la referencia, en diversos puntos del ensayo, a la catedral gótica y a sus aspectos formales, como un elemento que da soporte a la discusión sobre la actualidad de la experiencia infernal y demoníaca que se quiere presentar. En este punto, la écfrasis sirve para fundamentar el argumento de la omnipresencia infernal y dar apoyo referencial para la defensa de una tesis de tipo suprahistórico. En parte, el arte es útil en el ensayo para probar la actualidad humana del problema del infierno, dadas la contundencia y la pervivencia de sus representaciones. Razón por la que el Bosco o Grünewald vienen a ser retratistas de una realidad psicológica, de un estado del alma que es permanente en la humanidad y que demuestra cómo las torturas ideadas por el hombre del siglo XX definen la actualidad de tales visiones. ¿Qué mejor opción, entonces, que acudir al impacto presente de la imagen para un argumento histórico que pone de presente la actualidad de la imaginación demoníaca?

El uso de la palabra “emblema” es pertinente en este contexto, toda vez que la definición del término involucra, como en la

écfrasis, una forma particular de interacción entre signos naturales y convencionales. De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, un emblema es: “(Del lat. *emblēma*, y este del gr. *ἔμβλημα*, adorno superpuesto.) m. Jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, y al pie de la cual se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moralidad que encierra. Ú. t. c. f. | | 2. Cualquier cosa que es representación simbólica de otra” (DRAE, 1992: I, 803). Al ser entonces blasón de la obra literaria, la imagen se convierte, más que en accesorio o elemento de decorado, en la propia clave de lectura para entender la pretensión ideológica del discurso. En cierta medida, la pintura o la escultura gótica son el espejo de una pulsión tan actual como vigente.

No es gratuito entonces que, en la descripción del primer elemento característico del gótico (la gárgola), el ensayista recurra a una estrategia de personificación, con la que se introduce la discusión sobre la omnipresencia de la experiencia infernal a lo largo de la historia:

En una de las torres de Notre Dame de París, mirando a la ciudad, está el viejo diablo gótico que sonríe con la misma sonrisa que Francia vería después en labios de Voltaire. Esa sonrisa es la síntesis perfecta de la expresión de los monstruos góticos en todas las catedrales de Europa. Muchas veces, contemplando este diablo, pensé en la libertad de conciencia (Gómez Valderrama, 1993: 129).

Además de probar, en concordancia con Riffaterre (2000: 161), que realmente no hay doble mimesis (el enunciador elige sólo un rasgo de la gárgola –su sonrisa– y la interpreta más que la describe), es muy llamativa la manera en que la apropiación de un lugar común, la sonrisa del monstruo de piedra, sirve para actualizar una tesis, acudiendo a conceptos abstractos con los que el detalle físico se relaciona sólo muy externamente: la libertad y la elección intelectual. Sin importar que la sonrisa volteriana haya sido también aprendida por el escritor en una estatua (probablemente, una de las muchas que Houdon dedicó al filósofo) y la asociemos a cierta libertad de conciencia, el propósito es demostrar una continuidad histórica para la cual la imagen escultórica que hace una mueca es sólo un pretexto. En este punto, es importante recordar que, en el planteamiento de Riffaterre, la imagen y su inscripción ideológica

sirven como base para una tesis y para una cadena argumental derivada dentro del ensayo literario. (Riffaterre, como ya se mencionó, parte del análisis de los contenidos mitológicos de una obra de Tiziano, que sirven como base para las ideas sobre el alma y el erotismo, aparecidas respectivamente en Paul Claudel y Phillipe Sollers [Riffaterre, 2000]). En cierta medida, si el cuadro de Tiziano le sirve a Claudel para invocar el argumento de la “carne espiritualizada”, en Gómez Valderrama la estatuaria gótica funciona como una confirmación del argumento de “la actualidad del infierno” y de una risa convertida en emblema de libertad de pensamiento.



Imagen 4 (Fuente: <http://goo.gl/lsTvjr>). Jean-Antoine Houdon, *Busto de Voltaire con peluca*, 1778, mármol, 52.7 × 45.5 × 33.3 cm, *National Gallery of Art*. Si la risa volteriana está en continuidad con la de la gárgola es porque la imagen sirve como apoyo a una tesis que conecta dos gestos distantes en la historia, aunque próximos en su simbología intelectual.

Un segundo pasaje emblemático del ensayo de Gómez Valderrama sobre la experiencia contemporánea del infierno, más que hacer una descripción de un edificio en particular, intenta evocar la experiencia vivida por el visitante cuando se halla en el interior de una catedral gótica. Con ello, la mimesis de la obra se desplaza hacia la descripción del impacto sobre el espectador, es decir, a la transcripción del efecto de presencia, a la confesión de los poderes persuasivos de la *enargeia*. Citamos el párrafo completo para captar la manera en que la imagen ayuda a la demostración perseguida en

el texto y a la confirmación de aquella característica “expulsión de la imagen” señalada por Riffaterre en las écfrasis literarias:

Cuando se entra a una iglesia gótica los ojos tardan en acostumbrarse a su penumbra, que es la síntesis de estas dos fuerzas de luz y sombra. Poco a poco, en medio de éstas, las figuras van adquiriendo contornos precisos. Pero toda la arquitectura medieval está dirigida a situar el ambiente de la iglesia en esa zona de combate entre las tinieblas y la luz. Esta se filtra cuidadosamente, llega cernida, disminuida, desvaída a través de los vitrales. Estamos en la zona en la cual combaten directamente las dos fuerzas, la luz y la sombra. El demonio es el poseedor de muchos espíritus. Y, fuera del recinto del coro, una gran parte de la iglesia es abandonada a las gárgolas, a los monstruos que surgen de las columnas de la catedral. Toda la zona baja del misterio, la que al atardecer se hunde más rápidamente en las tinieblas, es la zona del demonio. Desde ella invade los espíritus medrosos, infunde el espíritu de posesión a las monjas estremecidas (Gómez Valderrama, 1993: 136).

Quizás no haya que insistir en el recurso ecrástico como algo que permite un desplazamiento desde aspectos de la realidad física (figurada en las características arquitectónicas) hasta zonas de descripción más difíciles de presentar, dado su carácter abstracto. Piénsese por ejemplo en el léxico espacial, que funciona metafóricamente en la presentación de la discusión sobre el combate espiritual. Para este fin, la dialéctica entre luz y sombra, advertida habitualmente por comentaristas e historiadores del arte como estilema característico del gótico, facilita la presentación de la lucha del alma entre potencias angélicas e infernales. Más adelante, el mismo texto va a intentar una explicación plausible para confirmar la equivalencia pretendida entre lo espiritual y lo físico: “la gárgola es mucho más próxima a la realidad de lo que podría ser a primera vista, porque en verdad no es imaginación sino la versión del rostro del Diablo visto por el escultor a través de las facciones del poseído y la quemada” (Gómez Valderrama, 1993: 137-138). Esta invocación del rostro, por supuesto, no es gratuita en la argumentación, toda vez que, como indicó alguna vez el sociólogo y ensayista Georg Simmel en uno de sus ensayos, el rostro es lo que, en el cuerpo humano, es más susceptible de reconocimiento estético (Simmel, 2011: 10). Por lo mismo, una luz sobre este ser de piedra, cuya cabeza se resiste a la gravedad y por ende refuerza la impresión de espiritualidad (Simmel, 2011: 13), de-

muestra claramente que “con la oscuridad de la noche las criaturas de ese mundo extraño cobran una vida propia y verdadera” (Gómez Valderrama, 1993: 138). La capacidad que tienen la catedral gótica y sus decoraciones escultóricas para justificar la intemporalidad de la experiencia demoníaca se traslada, de este modo, hasta la realidad de cada hombre, de quien el ensayista se declara portavoz, con lo que la imagen y la experiencia que la acompaña adquieren una especie de carácter ejemplar. El rostro de la gárgola es, de esta manera, la encarnación de la vivencia permanente del infierno.



Imagen 5 (Fuente: <http://goo.gl/XHepq0>). Panorámica de la entrada a la *National Gallery* de Londres, cuya colección suscita algunas de las reflexiones del ensayo “Londres” (Gómez Valderrama, 1956).

Ahora bien, la visión infernal, que parece alimentar una comprensión mítica de la historia, no es la única que se basa en las artes visuales. También tenemos los textos que Gómez Valderrama había publicado poco antes de *Muestras del diablo* en la revista *Mito*, los cuales constituyen una ventana privilegiada para entender su concepción de la imagen bidimensional y las mismas expectativas que, como artista literario, tenía ante el desafío que supone para las artes verbales el enfrentamiento con la obra visual estática.⁴ Entre ellos, especial valor reviste la crónica intitulada “Londres” (Gómez Valderrama, 1956), publicada en el número 11 de la revista, pues

⁴ Como se sabe, esta revista fue una de las responsables de la modernización de la vida cultural colombiana, cometido en el que la crítica de arte tuvo un papel especial. En las páginas de *Mito*, de cuyo comité editorial Gómez Valderrama hizo parte, aparecieron, por ejemplo, algunos textos de la más importante crítica de arte que escribiera en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX: Marta Traba. De hecho, podríamos decir que la ardua lucha de la crítica colombo-argentina por la defensa del arte moderno tuvo en las páginas de la revista uno de sus escenarios más importantes.

aporta no sólo información de primera mano acerca del contacto que el autor tuvo con los museos en Londres, sino también su visión sobre el arte de la pintura y la manera en que ella puede tener una relación con la literatura.⁵ De hecho, en este texto podemos encontrar la síntesis de su postura estética ante los límites que existen entre práctica literaria y práctica pictórica. Aunque el texto, dividido en veinticinco capítulos, se dedica a los más variados aspectos de la vida de la capital inglesa, en su tono de presentación visual domina el intento plenamente ecfrástico de “hacer ver” calles, cementerios, casas y, en general, todo el paisaje brumoso de la urbe. Ahora bien, dentro de ese propósito general de hacer ver, tiene una importante presencia el espacio dedicado al arte de la pintura, con el cual el autor tiene contacto en sus visitas a la *National Gallery*, narradas con detalle a lo largo del texto. En este caso, la pregunta no es mítica como en el caso anterior, sino teórica, pues se repiten interrogaciones sobre la limitación temporal de la pintura (el viejo dilema presente en la teoría estética) y se postula, sobre todo, una relación del arte visual con la vida cotidiana. De modo que la écfrasis abandona su alcance puramente descriptivo y bordea los límites de un análisis que compromete la pregunta por la identidad (y posible interacción) de las artes.



Imagen 6 (Fuente: <http://goo.gl/YaZUa2>). Pieter Pourbus, *Una alegoría del amor verdadero*, 1547, pintura sobre madera, 132.8 x 205.7 cm. *Wallace Collection*. A esta obra, Gómez Valderrama la llama en su texto de 1956 *Fiesta alegórica del amor*. La sustitución puede verse como un rasgo de apropiación imaginaria, pues enfatiza en el carácter celebrativo de la pieza visual y la traduce retirando el adjetivo “verdadero”, que da un sentido espiritual a la composición.

⁵ De acuerdo con la cronología realizada por Jorge Eliécer Ruiz para la edición de la Biblioteca Ayacucho, Gómez Valderrama estuvo en la capital inglesa adelantando estudios de posgrado en el *London School of Economics and Political Science* (Ruiz, 1990: 359).

Además del recuento de salas y artistas (los del Renacimiento italiano y los de la escuela inglesa son los más aludidos) es importante la tesis que se hilvana en el texto ensayístico de Gómez Valderrama: es el arte quien influye y forma la vida o el paisaje, no al revés. Se trata de esa primacía de lo bello artístico que hace recordar la conocida oposición hegeliana que permite al filósofo alemán plantear la superioridad de lo bello artístico sobre lo bello natural, dado que en el arte está presente la libertad (Hegel, 1989: I, 10). Varios momentos sirven al propósito esteticista del ensayista colombiano (que frecuenta también la tesis articulada por Oscar Wilde [1985: 124-126]) de que la vida imita al arte.⁶ Al inicio, cuando el ensayista narra su caminata por Drycott Place, Cadogan Gardens y Sloane Square, recuerda que su asombro ante una casa misteriosa se ha visto prefigurado por la ilustración de un libro observado (que no leído) en la primera infancia. Obsérvese, en el siguiente pasaje, cómo la descripción postula su inscripción libresca desde el inicio, a tal punto que no es fácil distinguir la casa vista de la casa recordada y, finalmente, de la casa ilustrada:

Todo aquello, en un color fluctuante entre rojo y marrón oscuro, ennegrecido por el tiempo. Yo conocía aquella entrada. La conocía de mucho tiempo atrás. Su visita me producía una impresión extraña de familiaridad y repulsión, pero que al mismo tiempo era grata de sentir. Duré mucho tiempo tratando de ubicar el recuerdo; no me fue posible, y lo achaqué a imaginaciones.

Hasta que un día, muy temprano, una de las últimas mañanas de invierno, se presentó, claramente, el recuerdo; no me fue posible, y lo achaqué a imaginaciones.

Era un gran libro de cuentos en colores; de la historia, no me queda el más mínimo recuerdo. Sólo me quedaba, salvado del tiempo para volverlo a encontrar, para evocar aquél soterrado temor del doble pórtico

⁶ Las declaraciones de Wilde acerca de la influencia del arte sobre la vida aparecen en el diálogo-ensayo “La decadencia de la mentira”, en algunos de cuyos pasajes se ven los matices que adquiere el planteamiento. Veamos: “Aunque ello parezca una paradoja (y las paradojas son siempre peligrosas), no es menos cierto que la Vida imita al Arte mucho más que el arte imita a la vida. Todos hemos visto estos últimos tiempos en Inglaterra cómo cierto tipo de belleza original y fascinante, inventado y acentuado por dos pintores imaginativos, ha influido de tal modo sobre la vida, que en todos los salones artísticos y en todas las exposiciones privadas se ven” (Wilde, 1985: 125). “Un gran artista inventa un tipo que la Vida intenta copiar y reproducir bajo una forma popular, como un editor emprendedor” (1985: 125). “La Vida tiende el espejo al Arte y reproduce algún tipo extraño imaginado por el pintor o el escultor, o realiza con hechos lo que ha sido soñado como ficción” (130).

de ladrillo rojo oscuro, de las chimeneas amenazadoras, el recuerdo de la casa encantada. El porche era igual: la ilustración del libro había devuelto con fidelidad asombrosa el color del ladrillo, la oscuridad amenazante de la puerta. La creación de algún dibujante victoriano se había transformado en vida, para permanecer latente hasta encontrar su motivo correspondiente en la penumbra de esa calle de Chelsea (Gómez Valderrama, 1956: 302).

Varios detalles del pasaje de Gómez Valderrama exigen atención. En primer lugar, no es casual que la referencia al problema de las relaciones entre arte y realidad venga acompañada de una reflexión sobre la influencia que tienen sobre las personas las palabras y las imágenes y, más aun, que tal razonamiento se apoye en la alusión al libro infantil ilustrado, cuya *enargeia* se mantiene en un singular estado de latencia, aun para el adulto, quien ha ingresado, después de un tiempo, en los dominios grises y abstractos del lenguaje. La ilustración de obras escritas, como se sabe, es una de las formas más certeras para la consumir el vínculo entre palabra e imagen en el ámbito del libro (como la écfrasis, en la taxonomía de Kibédi Varga [2000] la ilustración es un tipo de relación entre palabra e imagen de carácter sucesivo, sólo que en la ilustración la palabra es la que antecede a la imagen [2000: 124-125]). Por otro lado, no deja de ser también llamativo que, antes de entrar propiamente en el terreno de las artes y el museo, el ensayista invoque una imagen sin pretensiones artísticas, hecha por “algún dibujante victoriano” (la ilustración es, sin duda, un “arte menor”), y que en el contexto de la imagen recobrada de la infancia se haga palpable la manera en que el arte anticipa la realidad. La especulación sobre la imagen latente, actualizada en la adultez, vuelve histórica la recepción ecfrástica y potencia su efecto futuro. De cierta manera, se difiere su potencia energética y se aplaza su consumación en el mundo de la vida.

Luego de la referencia al libro de la infancia, lo que encontramos en el ensayo son testimonios de lo visto en la sala dedicada a la escuela italiana en la *National Gallery*, los maestros ingleses en la *Wallace Collection* y en el Museo de la Ciencia, además de observaciones en cementerios, librerías y plazas. La écfrasis, de esta forma, pasa a mostrar la primacía de otro dispositivo, también de origen griego: la hipotiposis. En este caso, la escritura, más allá de que no tenga por objeto la descripción de obras artísticas, se contamina de pictorialismo, esto es, del deseo de suscitar una vívida impresión visual, como ocurre con los objetos del museo de la ciencia o con la apariencia de trajes, objetos y medios de transporte.

Ahora bien, el interés del ensayista lo despiertan, sobre todo, las salas de exposición. La descripción y análisis de las obras de Thomas de Gainsborough y de Sir Joshua Reynolds, las alusiones indirectas al estilo de Giotto y Fra Angelico acompañan presentaciones de artefactos científicos y bélicos que dan trasfondo a la principal reflexión estética del texto, la misma que coincide con el tema central de este artículo: las relaciones de mutua influencia que tienen el arte y la vida. Sólo que, de modo parecido a como ocurre con la ilustración, el arte pictórico tiene una participación sustancial en la definición y postulación de la realidad, hasta el punto de inventarla y condicionar nuestra apreciación de la naturaleza. Por eso, en una variación del tópico wildeano, el ensayista se pregunta: “¿No serán los pintores italianos los que han creado el paisaje de Italia, más bien que éste haberlos hecho a ellos?” (Gómez Valderrama, 1956: 303). Que la preeminencia se formule en una pregunta, lo que hace es insistir en el hecho de que naturaleza y arte viven en la respuesta del espectador, tanto en la versión de Wilde, quien concede a Turner paternidad sobre los atardeceres ingleses, como en la versión del visitante y ensayista-paseante colombiano, quien ve brotar a Londres del pincel de un ilustrador de libros infantiles. Por lo mismo, el ensayista correlaciona con la vida real aquellas imágenes ofrecidas en los retratos y paisajes de los maestros ingleses, los cuales, pese a no conmover al autor, sí le hacen sentir “un llamado especial” (1956: 304).



Imagen 7 (Fuente: <http://goo.gl/crWLpc>). Sir Joshua Reynolds, Retrato de Nelly O'Brien, 1762-1764, óleo sobre lienzo, 126 x 110 cm. *Wallace Collection*. Esta es otra de las obras comentadas por el ensayista.

Ahora bien, la inquietud por las relaciones entre vida y arte comporta varias preguntas. Una acerca de la posible dimensión temporal en la pintura y otra a propósito de la vida que palpita en zonas inadvertidas de la representación, punto este último que, quizás, muestra una semejanza con la manera en que la obra de arte se integra con la obra narrativa del autor. Una de ellas se formula después de que el ensayista se pregunta por los medios específicos de la música y las demás artes. Luego de explicar la necesidad de identificar los límites interartísticos y superarlos (“temor ecfástico” y “esperanza ecfástica”, en palabras de Mitchell, 1994) discute la situación de la pintura en el sistema de las artes. Es así como, en medio de la narración de la visita a la exposición, encontramos la siguiente afirmación, que revela las inquietudes del escritor acerca de la inmovilidad de las imágenes: “Si volvemos a la pintura, el problema del movimiento es su limitación [...] Hay un misterio, algo inverso, algo de revés en toda pintura. Lo sentí por primera vez en El Prado, viendo *Las Meninas* en un espejo donde se ve todo el volumen, toda la profundidad del cuadro, por un truco mágico, un truco a la inversa” (Gómez Valderrama, 1956: 305). El sentido de la vista porta la revelación que sólo puede traducirse en el hilo temporal de la narración, ya que en un cuadro se pueden ver las “prolongaciones aledañas de ese mismo momento de vida” (1956: 305). En este punto, el ensayista capta la diferencia central entre imágenes y palabras: el pertenecer a dominios que, como el espacio y el tiempo, son en cierto modo excluyentes, como se sostiene desde Lessing. Pese a ello, parece no atender a una diferencia crucial, advertida desde los griegos: el abismo que hay de palabras a cosas (las imágenes son cosas, si pensamos que están siempre inscritas sobre algún soporte).

¿Cabe más explicación para lo realizado en toda su obra? Es como si, de cierta forma, a través de sus ensayos, el autor estuviera dando la clave para entender su aspiración y su manera de resolver narrativamente la inclusión de la imagen en el ritmo de la vida. El texto completa la imagen y remedia sus insuficiencias. Y, de esta manera, se facilita su inclusión activa en la narración.

Ahora bien, si el trasunto temporal que le confiere el lenguaje es una de las garantías de perduración de la pintura, algo similar puede decirse de la insinuación de vida que hay en el significado otorgado por un observador perspicaz, que sea capaz de atender a los detalles poco notorios, a esas pequeñas puestas en abismo que parecen hacer

alusión a la concepción visual del pintor y que recrean las ideas del mismo artista sobre la representación. Citamos el pasaje donde el ensayista alude a esa posibilidad inadvertida, que inicia como constatación de lo importantes que son en algunas pinturas flamencas y barrocas los segundos planos. Una afirmación que acaba en consigna sobre el poder del arte y advertencia sobre la profunda conciencia visual que hay en el universo mismo de una representación generosa en estratos de significado:

*Hay otra manera de ver la pintura: No en el motivo central en que gravita el cuadro, sino en el segundo plano. Atrás del cuadro, donde está pugando la vida misma por salir. Los primitivos italianos y flamencos tienen ese arte, tienen la emoción acaso apenas intuida, de esa dimensión del **fondo** –que no es la perspectiva– tan ancha y redonda como el mundo. La puerta detrás de Madonna, o la calle que llega a una esquina que dobla hasta el misterio. Da la impresión de que esa vida continuara todavía, de que esas figuras diminutas, esbozadas al fondo del cuadro, siguiesen viviendo. Parece que se pudiera sentir aún ese rumor de vida, como si el instante que se congeló pudiera revestirse de movimiento. Porque en esos fondos detrás de los cuadros, está el secreto, el trasunto verdadero de la vida de otro tiempo, que ya nadie logrará vivir. Los “scholars” amontonan libro sobre libro para decir lo que fue esa vida (Gómez Valderrama, 1956: 309, subrayado fuera del texto, negrita y comillas dentro del texto).*

Difícilmente podría encontrarse una defensa más clara del estatus conceptual de la pintura, así como una afirmación más nítida de la angustia ecrástica señalada por Mitchell (1994), aquella certeza de que la imagen está sometida a la cárcel del espacio, esperando la liberación en el tiempo que le puede dar el signo verbal. El lenguaje puede rehabilitar la vida apenas insinuada en el cuadro, pero finalmente el enigma permanecerá sin resolver, pues las imágenes no tienen temporalidad intrínseca; sólo se vuelven tiempo en la experiencia perceptiva e intelectual del espectador. Por la misma razón, el texto, en lugar de presentar una descripción de lo que se ve en los cuadros, acaba en apología de la misma capacidad hermenéutica del espectador, quien es el que finalmente hace vivir la obra (obsérvese la manera en que esa apropiación está marcada por el uso reiterativo del verbo “vivir” o el sustantivo “vida”). De manera significativa también, la especulación suscitada por la configuración especial de las paradojas de la representación se convierte en análisis de nuestra

respuesta psicológica. Lo que en *Las Meninas* aparece como aporía revela al escritor la posibilidad de que, dentro del mundo construido por la pintura, se insinúen otros mundos, en una suerte de imaginación elevada a la segunda potencia, gradación que culmina, paradójicamente, en un efecto de realidad. Este efecto, por demás, tal como se manifiesta en el texto, intenta reproducir los juegos de representación y las alusiones problemáticas al marco que se hallan en las obras de la imaginación barroca.



Imagen 8 (Fuente: <http://goo.gl/YXtWnc>). Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, óleo sobre lienzo, 318 cm × 276 cm. Museo El Prado. La pintura de Velázquez representa el modo en que la construcción visual, a través de detalles de segundo plano, suscita una animación temporal, una conversión en literatura por mediación del ensayo.

El último texto ensayístico sobre el que valdría la pena hacer referencia es *Los ojos del burgués*, libro de 1971 en el que Gómez Valderrama consignó su experiencia de viaje por la Unión Soviética y donde aparece un capítulo dedicado a la exploración de la tradición devocional de la imagen icónica. Si bien este texto carece de los vuelos poéticos y especulativos del ensayo publicado en *Mito* o del texto dedicado al sustrato visual del concepto occidental de infierno, vemos preocupaciones asociadas a la vida de las imágenes y, específicamente, a su inserción en la vida de los pueblos. Una preocupación cultural que se ve respaldada por el hecho de que el ensayo se interesa fundamentalmente por los aspectos sociales, an-

tropológicos e históricos que caracterizan el modo de vida soviético. En este caso, la imagen considerada no está definida por imperativos estéticos, pues se trata de piezas destinadas al culto. Se reflexiona sobre una imagen que está en el terreno de lo devocional y no en el orden estético, más allá de que sea este último ámbito el que parece suscitar el interés (y por ende, la interpretación y la valoración) del ensayista. La imagen logra, en este caso, una extensión a los territorios de la vida por una nueva apropiación: la que practica la fe de las masas, que peregrinan ante los íconos que aguardan en la oscuridad. Una imagen realmente insertada en la vida y en la historia, con más posibilidades, incluso, de las que permite la imagen “apenas” estética.

Solamente un sentimiento religioso de extraordinario poder permite la creación de un arte pictórico popular como es el del ícono. La pintura de caballete evoluciona lentamente, por su propia virtud, en otros sentidos. Sólo en determinados momentos se encuentran las dos, cuando buscan en la pintura del ícono nuevas expresiones para sondear el alma y el mundo eslavos (Gómez Valderrama, 1971: 106).



Imagen 9 (Fuente: <http://goo.gl/G680CM>). Andrei Rubliov, *La trinidad*, c. 1411, témpera, 142 cm × 114 cm, Galería Tretyakov, Moscú.

5. Conclusiones

a. Si bien el ensayo ha sido considerado como una forma de producción escrita no ficcional o como una práctica de escritura que no pertenece plenamente a la literatura, considerar el motivo de la écfrasis y sus mecanismos de construcción ayuda a hacer una inscripción de este género dentro de la producción imaginativa, con base intertextual, que define la escritura sobre artes visuales. En ello, la distinción entre écfrasis crítica y écfrasis literaria tiene un papel preponderante, toda vez que el predominio de la segunda es una marca de identidad del ensayo literario frente al tratado de la historia del arte o frente al discurso expositivo y evaluativo de la crítica.

b. Aunque los ensayos de Gómez Valderrama no se inscriben dentro de la crítica profesional de las artes ejercida en Colombia a mediados del siglo XX, su ensayística recurre permanentemente a la écfrasis como estrategia retórica, razón que vincula su escritura ensayística con procesos de literaturización propios del ensayo (Foster, 1983: 38-39).

c. La base retórica que supone el análisis de la imagen del arte en la literatura debe complementarse con el análisis de los diferentes procesos que definen el hecho artístico. De esta manera, el interés por la obra y por el artista (manifiesto, por ejemplo, en ficciones sobre creación del tipo *Kunsterroman*) aparece complementado por las diferentes maneras en que la obra literaria da cuenta de la circulación de la obra de arte, su recepción y valoración. En lugar de afirmar el estatismo de la práctica artística, este interés conlleva a señalar la contingencia de la obra de arte y, por lo mismo, su carácter de fenómeno vinculante entre la subjetividad y la historia. Finalmente, como lo expresa Pedro Gómez Valderrama en uno de sus ensayos, lo que está en juego es la apertura de la obra a la interpretación:

Pero nada es, sin embargo, tan vívido como esas escenas, perdidas en el rincón de un cuadro, pintadas como casualmente para llenar la espalda de una imagen [...] Puede ser, acaso, que una de esas escenas fuese pintada momentos antes de una tragedia. O que antes de pintar, allí hubiese sucedido una tragedia cuyo maleficio flota todavía en el ambiente (Gómez Valderrama, 1971: 309) 

Referencias

- Adorno, Theodor W. (1962). "El ensayo como forma". En: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, pp. 11-36.
- Agudelo, Pedro (2009). "Los vacíos de la historia y el enigma del arte. 'Historia de un deseo' de Pedro Gómez Valderrama". *Estudios de literatura colombiana* 24, pp. 33-46.
- Agudelo, Pedro (2011). *Cuadros de ficción. La figura de la écfrasis en tres cuentos de Pedro Gómez Valderrama* (tesis de maestría). Medellín: Universidad EAFIT.
- Arenas Cruz, María Elena (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Arenas Cruz, María Elena (1997). "Los tópicos del exordio en el ensayo moderno". En: J. A. Ruiz y A. Viñez Sánchez (Coords.). *Diálogo y retórica*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 83-86.
- Auerbach, Erich (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aullón de Haro, Pedro (1987). *Los géneros ensayísticos del siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Bou, Enric (2001). *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*. Valencia (Venezuela): Pretextos.
- De Obaldía, Claire (1995). *The essayistic spirit; literature, modern criticism, and the essay*. Oxford: Clarendon Press.
- Foster, David William (1983). *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano; textos representativos*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Giordano, Alberto (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giraldo, Efrén (2009). "Los cuentos de Pedro Gómez Valderrama. De las versiones apócrifas de la historia a la historia como invención". En: *Las verdades indirectas de la utopía pesimista*. Medellín: Gobernación de Antioquia, Colección Autores Antioqueños, pp. 97-110.
- Gómez Valderrama, Pedro (1956). "Londres". En: *Mito* No. 11, pp. 302-324.
- Gómez Valderrama, Pedro (1971). *Los ojos del burgués. Un año en la Unión Soviética*. Bogotá: Editorial Universitaria Colombiana.
- Gómez Valderrama, Pedro (1993). *Muestras del diablo*. Bogotá: Colcultura, Altamir Ediciones.
- Gómez Valderrama, Pedro (1996). *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara.

- Guasch, Anna María (2003). “Las estrategias de la crítica de arte”. En: *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 211-244.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1989). *Lecciones sobre la estética*. Barcelona: Editorial Península, 2 t.
- Homero (1966). *Ilíada*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kibédi Varga, Áron (2000). “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. En: Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 109-135.
- Krieger, Murray (2000). “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria)”. Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 139-160.
- Lukács, Georg (1975). “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”. En: *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, pp. 15-39.
- Mitchell, W. J. T. (1994). “Ekphrasis and the other”. En: *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press. Disponible en: <http://goo.gl/1LSfZ> (Recuperado: junio 5 de 2012).
- Navarro Reyes, Jesús (2007). *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Paredes, Alberto (comp.) (2008). *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*. México: Siglo XXI.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real academia Española, 2 t.
- Restrepo David, Felipe (2008). *Conversaciones desde el escritorio. Siete ensayistas colombianos del siglo XX*. Medellín: Universidad EAFIT, Secretaría de Cultura Ciudadana.
- Riffaterre, Michel (2000). “La ilusión de écfrasis”. En: Antonio Monegal (comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 161-183.
- Ruiz, Jorge Eliécer (1990). “Pedro Gómez Valderrama en la encrucijada de la literatura colombiana”. En: Pedro Gómez Valderrama. *Más arriba del reino. La otra raya del tigre*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXIX.
- Ruiz, Jorge Eliécer (1990). “Cronología”. En: Pedro Gómez Valderrama. *Más arriba del reino. La otra raya del tigre*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 359-362.
- Simmel, Georg (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro Libros.
- Wilde, Oscar (1985). *Ensayos y diálogos*. Buenos Aires: Hyspamérica, Colección Jorge Luis Borges, Biblioteca Personal.