



Universidad de Concepción

Facultad de Humanidades y Arte
Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

**Lectura iconotextual e intermedialidad en
Una novelista en el Museo del Louvre, de Zoé Valdés: la écfrasis metaléptica como
recurso representacional.**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER
EN LITERATURAS HISPÁNICAS



DIRECTOR DE TESIS: Dr. Juan D. Cid Hidalgo.
CANDIDATA: Iraida Lisandra Bárzaga Morales.

Este trabajo forma parte de la investigación *Apuntes sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana o los museos de papel* (Proyecto FONDECYT N° 11121221).

CONCEPCIÓN, septiembre de 2016.

Dedicatoria:

- ◆ *A Dios, padre celestial, por todas sus bendiciones.*
- ◆ *Al pequeño tesoro que Dios me ha regalado y que se desarrolla en mi vientre.*
- ◆ *A cada uno de mis seres queridos que aun estando distantes siempre me apoyan para lograr mis sueños.*
- ◆ *A mis dos ángeles guardianes (mi papi y mi abuelo) pues donde quiera que se encuentren celebran junto a mí este logro.*
- ◆ *A una persona especial (mi chinito), que me colma de amor, de alegrías y me protege cada día.*

Agradecimientos:

- ◆ *A la Universidad de Concepción, gracias por ofrecerme la oportunidad de estudiar en este maravilloso y prestigiado campus.*
- ◆ *Profesora Patricia, muchas gracias por su colaboración para que viniera a estudiar a esta universidad y a este programa en específico.*
- ◆ *Al profesor Juan Cid, gracias de corazón por todos los conocimientos aportados, por su confianza, su paciencia, su apoyo, su dedicación y porque este logro también le pertenece.*
- ◆ *A cada uno de los profesores que prestigiaron la sala de clases y que son los principales responsables de nuestra formación.*
- ◆ *A todos los que posibilitaron este nuevo logro en mi vida profesional, apoyándome para poder estudiar en este país y conocer así una nueva cultura.*

RESUMEN

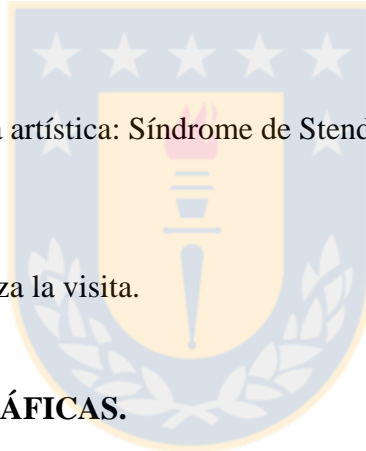
En los últimos tiempos, están siendo visibles diversos análisis que asumen la écfrasis como recurso intertextual que atraviesa la escritura de múltiples autores, sin embargo, el origen de esta forma retórica data de tiempos primigenios. Esta novelista se apropia de la écfrasis, en su categoría metaléptica, para desplegar su proceso escritural dinámico con lo que establece una especie de juego a partir de la ficción plástica aludida. Para analizar la poética empleada por Zoé Valdés, en la novela *Una novelista en el Museo del Louvre*, se asume este recurso como configurador de la trama narrativa, la que a su vez constituye una verdadera invitación a una lectura iconotextual que dota de múltiples resignificaciones e interpretaciones al relato.

Esta propuesta de análisis se sustenta en dos ejes temáticos esenciales: el primero consiste en el estudio de la écfrasis metaléptica como procedimiento discursivo que tipifica el proceso creativo de Zoé Valdés; y el segundo realiza un acercamiento a su escritura, que transita por el aporte simbólico otorgado por el Síndrome de Stendhal o “estrés del viajero”.

Esta modalidad adoptada por la autora convierte su discurso en un mecanismo a través del cual busca subvertir el poder. En la diégesis novelar, esta iconicidad se refuerza con pinceladas que dan cuenta de la nostalgia que acompaña a la narradora durante su vida y esa insistente y permanente búsqueda de la Cuba natal, aquella que solo puede liberar a través de la pintura.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN. | |
| Hacia una propuesta de lectura iconotextual. | 1 |
| CAPÍTULO 1. | |
| Los ojos de la palabra: en busca de una definición de écfrasis. | 10 |
| CAPÍTULO 2. | |
| La hija de su tiempo: vida y obra de Zoé Valdés. | 26 |
| CAPÍTULO 3. | |
| La guardiana de la palabra. El Louvre y sus misterios excepcionales. | 44 |
| CAPÍTULO 4. | |
| Extasiados ante la belleza artística: Síndrome de Stendhal. | 75 |
| CONCLUSIONES. | |
| Se cierra el museo, finaliza la visita. | 88 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. | 94 |
| ANEXOS. | 101 |





**INTRODUCCIÓN.
Hacia una propuesta de lectura iconotextual.**

La literatura como arte, al igual que el resto de las manifestaciones creativas, es resultado de los procesos cognitivos y psicológicos por los cuales atraviesa el ser humano. Creemos que es necesario adentrarse en el estudio de las producciones literarias contemporáneas para tener nociones acerca de los presupuestos estéticos y conceptuales a los que actualmente nos enfrentamos. Es en este marco que se inscribe esta investigación que pretende dar cuenta de los recursos narrativos empleados por la escritora cubana Zoé Valdés en *Una novelista en el Museo del Louvre* (2009).

Si bien es cierto que la crítica académica no ha reparado de manera constante sobre la obra de esta autora, solo en determinados momentos y en textos muy puntuales, no significa que sus creaciones carezcan de méritos y que en ellas no aparezcan reflejados recursos que cautiven a los lectores. Con estas páginas se pretende revelar el proyecto narrativo de la escritora cubana desde una mirada crítica a dicha labor. De modo que, en este intento por escudriñar los elementos compositivos, los argumentos y los “secretos” de esta novela, se busca reflexionar sobre algunas formas posibles de entendimiento entre arte y literatura, línea de acceso

que se inscribe en los centros de interés de la intermedialidad, iconotextualidad, intertextualidad, todas ellas herramientas a las que se recurre en el análisis de “lo plástico” en la novela.

En los últimos tiempos, están siendo visibles diversos análisis que asumen la écfrasis como recurso intertextual que atraviesa la escritura de múltiples autores, sin embargo, el origen de esta forma retórica data de tiempos primigenios. Esta novelista se apropia del mismo para desplegar su proceso escritural dinámico¹ con lo que establece una especie de juego a partir de la ficción plástica aludida. Entonces, para analizar la poética empleada por Zoé Valdés, en la novela objeto de estudio *Una novelista en el Museo del Louvre*, se asume este recurso como configurador de la trama narrativa, la que a su vez constituye una verdadera invitación a una lectura iconotextual que dota de múltiples resignificaciones e interpretaciones a la novela.

El intertexto, a través de una forma de écfrasis² (écfrasis metaléptica), como ya se ha señalado, atraviesa el discurso de esta narración y desempeña un rol esencial en ella. La écfrasis es perceptible, entonces, como registro “tasador” de la ficción que subvierte el estatuto canónico de los personajes y de las figuras de artes visuales citadas, creando espacios de representación literaria con los cuales el lector es deleitado a la vez que puesto en un rol “creativo” pues comparte la focalización del narrador quien se encuentra curatorizando una exposición: la novela.

¹ La descripción narrativa de cuadros plásticos dinamiza las redes de referencia del lector, el cual se ve en la necesidad de proyectar mucho de su acervo en el acto de lectura.

² En el corpus de esta investigación, se emplearán diversas denominaciones para referirnos a la écfrasis entre ellas: recurso retórico – discursivo, figura ecfrástica, subgénero literario, recurso literario, etc.

Por otra parte, se cree que, desde su posición de narradora exiliada, Valdés proyecta una discursividad crítica del régimen castrista a partir del desarrollo de una preocupación de género que ha caracterizado a la escritora cubana. Asimismo, realiza un acercamiento al discurso, expresado por la presencia del Síndrome de Stendhal o “estrés del viajero” con lo cual pone énfasis en los desplazamientos desde el territorio plástico al literario y al real.

La motivación por realizar este estudio con determinado enfoque interdisciplinar, en tanto se sustenta a partir de la relación entre la literatura y las artes plásticas o visuales, surge de un interés personal vinculado a la formación y experiencia profesional de quien suscribe en tanto graduada de Historia del Arte y curadora de obras de artes visuales. De modo que la formación inicial viene a sostener con mayor fuerza la fascinación por el mundo literario, que me ha proveído otras herramientas crítico-metodológicas para trabajar interartísticamente. En este contexto se considera pertinente recurrir al procedimiento de la écfrasis³ debido a que en ella se convocan las dos dimensiones de nuestro interés: lo plástico y lo literario.

Para desarrollar este estudio es necesario plantear algunas definiciones teóricas con respecto al origen y a la función de la écfrasis como recurso discursivo. El término es acuñado por vez primera en los *Progymnasmata* de los siglos I al IV d.C donde se consideraba como una descripción - narración sobre cualquier tema que

³ En esta investigación se emplea el término “écfrasis”, que es uno de los usos aceptados en castellano, para estar en correspondencia con el programa de estudios que culmina con esta tesis. Pero, es común encontrar también el término “ecfrasis” sin tilde en castellano y en inglés “ekphrasis” o “ékphrasis”, siendo este último el que posee mayor similitud con el vocablo griego original “ἐκφρασις”.

tenía la virtud vívida de poner el objeto frente a los ojos. Es decir, dotaba de vida al relato, acercando al lector para crear una imagen visual de manera que produjera en él, el mismo efecto que si estuviera ante el original. Estas descripciones vívidas con el paso de los años se dispusieron en torno a objetos plásticos de carácter figurativos, de modo que en las teorías literarias contemporáneas el concepto se circunscribió solamente a la descripción de objetos de artes visuales en literatura.

Con **Lectura iconotextual e intermedialidad en *Una novelista en el Museo del Louvre*, de Zoé Valdés: la écfrasis metaléptica como recurso representacional**, se quiere demostrar que la novela se construye fundamentalmente a través de écfrasis, procedimiento con el cual el proyecto narrativo se inscribe en la zona en que arte y literatura despliegan diálogos y relaciones de enorme interés. Por ello la pregunta de investigación que guiará esta propuesta es la siguiente: ¿Qué importancia tiene el empleo de la écfrasis metaléptica, como recurso discursivo que subvierte el estatuto canónico de los personajes y de las figuras plásticas, en la narrativa de *Una novelista en el Museo del Louvre*?

En principio, se plantea que la utilización de la écfrasis metaléptica posibilita la elaboración de un entramado textual que subvierte el estatuto de los personajes y de las figuras plásticas citadas en *Una novelista en el Museo del Louvre*, ello, para crear espacios de representación con los cuales seducir al lector y, desde su posición de narradora exiliada, remitir a la idea de identidad diaspórica junto a la elaboración de un discurso de fuerte sentido feminista.

Esta hipótesis parte de la constatación del dominio de la escritora de los dos planos artísticos con los que trabaja: el literario y el plástico. Zoé Valdés es una narradora que cuenta con una sólida carrera literaria⁴ que asume con sentido de pertenencia. Sus obras transmiten, aunque solapadamente, un discurso literario crítico signado por su perspectiva feminista y por su condición de cubana exiliada. Por todos estos aspectos se proponen como objetivos generales: poner en valor la escritura de la novelista cubana - española Zoé Valdés, reconocer el procedimiento de la écfrasis como registro tasador de la ficción y proponer una lectura iconotextual de la novela.

Para dar cumplimiento a estos objetivos, la metodología que se utiliza parte de la conformación de varios corpus bibliográficos que permitirán generar determinados patrones de trabajo, relacionados con la écfrasis como recurso transgresor de la ficción y de la realidad en la escritura de Zoé Valdés, que inducen a una lectura iconotextual. Como resultado se aspira a demostrar que la escritura de la novelista cubana está situada en los patrones ideo-estéticos postmodernos a partir del minucioso trabajo intertextual por ella desplegado. Además, se desarrollan registros de estudio que facilitan la comprensión de esta forma narrativa para futuros estudiosos o interesados en el contacto entre plano literario y plano plástico, a la vez que proyectar y argumentar el valor de la obra literaria de Zoé Valdés, a partir de una zona de trabajo no atendida por la crítica literaria académica.

⁴ Respecto de la prolífica, a la vez que heterogénea, obra narrativa de la escritora cubana hay que puntualizar algunas cosas. De ello trata el segundo capítulo de esta tesis denominado **La hija de su tiempo: vida y obra de Zoé Valdés**.

Esta propuesta de análisis se sustenta en dos ejes temáticos esenciales: el primero consiste en el estudio de la écfrasis metaléptica como procedimiento discursivo que tipifica el proceso creativo de Zoé Valdés; y el segundo realiza un acercamiento a su escritura, que transita por el aporte simbólico otorgado por el Síndrome de Stendhal o “estrés del viajero”. En términos generales el primer eje tiene como preocupación la representación verbal de obras de artes visuales, es decir, el recurso retórico – discursivo denominado écfrasis metaléptica configura una escritura dinámica en la cual los personajes de las obras de arte transgreden la frontera del contexto que los define, lo que provoca que se subvierta el estatuto canónico de las figuras que protagonizan las obras de artes visuales, de los personajes y de la narradora. La relación intertextual o intermedial que se establece entre ambas representaciones es de carácter productivo ya que las imágenes evocadas se convierten en iconotextos con lo cual se establece una férrea, intensa y fuerte relación que produce un incremento icónico.

El segundo eje temático referente al acercamiento a la parte simbólica de la escritura de Zoé Valdés desencadenada por la presencia del Síndrome de Stendhal o “estrés del viajero”, síndrome que es padecido por gran cantidad de los asistentes al museo parisino, quienes al observar las obras de artes visuales experimentan una especie de sobredosis de belleza artística, manifestando diversos síntomas físico/psíquicos. Para comprender en qué consiste este síndrome, cuáles son las expresiones de quienes lo padecen y así determinar en qué medida se presenta en este discurso novelar, se recurre al texto *Stendhal. El síndrome del viajero. Diario de*

Florecia, traducido por Elisabeth Falomir Archambault (2011) y al artículo “El Síndrome de Stendhal” (1989) de la doctora Graziella Margherini. En los cuales se plasman las causas que originan al mismo, así como sus diversas formas de manifestación.

En el primer capítulo **Los ojos de la palabra: en busca de una definición de écfrasis**, se desarrolla una aproximación a los supuestos teórico-metodológicos que validan el recurso de la écfrasis, debido a que es la categoría científica que sustenta este estudio; es decir, se efectuará un recorrido desde los orígenes de la misma, haciendo mención a través de la historia a las diversas nociones que la han definido, hasta llegar a las perspectivas teóricas que se manejan en la contemporaneidad. En el segundo **La hija de su tiempo: vida y obra de Zoé Valdés**, la mirada se detiene en la obra prolífera de la autora en cuestión, para tener mayor acercamiento a su historia escritural, que ha estado mediada por su historia de vida, para ello sirven de apoyo otras investigaciones ya efectuadas por la crítica. En el tercero **La guardiana de la palabra. El Louvre y sus misterios excepcionales**, el interés se centra en el análisis de la relación texto / imágenes que conforma el discurso novelar, demostrando como este contagio establecido entre ambos medios de significación, configura una lectura iconotextual. Por último, en el cuarto capítulo denominado **Extasiados ante la belleza artística: Síndrome de Stendhal**, se realiza una aproximación a la escritura, ya que está originada por la aparición del denominado Síndrome de Stendhal o “estrés del viajero”.

Por último, este análisis de la éfrasis metaléptica como constituyente del discurso narrativo de *Una novelista en el Museo del Louvre* acerca al lector a una nueva línea de acceso a la escritura de Zoé Valdés que viene a complementar las lecturas parciales desde la perspectiva de género, la condición exiliar y la búsqueda identitaria.





Los ojos de la palabra: en busca de una definición de écfrasis.

CAPÍTULO 1.

En adelante nos dedicaremos a dar cuenta de los alcances teórico - metodológicos de la écfrasis con el propósito de clarificar la categoría teórica con la cual se sustenta esta investigación.

Antecedentes, origen y evolución del concepto de écfrasis.

La literatura, en los últimos años, ha desarrollado estudios múltiples que se enfocan en su relación con otras manifestaciones artísticas, especialmente con las artes visuales o plásticas. Sin embargo, aun cuando pudiera pensarse que esta relación interdisciplinar data de los tiempos recientes, lo cierto es que, desde la cultura helenística, ya existía una preocupación por “presentar una descripción – narración sobre cualquier tema que tenía la virtud vívida de poner el objeto frente a los ojos” (Pimentel, 2003: 281). Es en este contexto que se acuñó la palabra *écfrasis* (*ekphrasis*), término griego que “en su sentido etimológico significa la acción propia de *hacer comunicable* o de *facilitar el acceso* y el *acercamiento a algo*” (Agudelo, 2012: 72), de manera que la descripción de una escena o de un objeto tiene como finalidad hacer evidente con palabras aquello que estaba ausente.

La primera referencia que se tiene a esta figura se registra entre 1715 y 1720 cuando Alexander Pope publicó su quinto volumen sobre la traducción de la *Ilíada*, edición en la que inicia el ensayo titulado *Observations on the Shield of Achilles* con la idea de que la descripción realizada por Homero del escudo de Aquiles, en el canto XVIII, tenía una naturaleza pictórica, ello porque Homero -a través de un artefacto

militar- presenta al lector un universo dinámico y plural. Pero, aun cuando pudiera pensarse que esta propuesta era totalmente novedosa, lo cierto es que previo a estos años, entre 1711 y 1714, la descripción del escudo ya había sido motivo de análisis en el contexto de discusión acerca del valor de la poesía homérica durante el período de la *Querrelle des Anciens et des Modernes* y Pope recurrió a los argumentos emitidos por los franceses defensores del carácter visual de la escena. Tomó prestada, entonces, la reconstrucción imaginaria del escudo realizada por el pintor y dibujante Nicolas Vleughels⁵ y adaptó el relato de Boivin sobre las dimensiones exactas que podían atribuirse a cada una de las escenas (Gabrieloni, 2008)⁶. Pese a esto, la manera en que Pope alude al carácter pictórico del pasaje literario, sí resulta innovadora para el contexto de inicios del siglo XVIII y centra su atención en las figuras que ocupan el rol protagónico en las escenas cívicas, agrarias y pastoriles cinceladas por Hefestos en el escudo descrito por Homero, un microcosmos de la vida cotidiana pacífica en tiempos homéricos. El escudo pasa de “representación del universo” al escudo como “cuadro universal”, su lectura se traslada de un plano alegórico a un plano estético e histórico. La descripción escrita del complejo y minucioso trabajo de repujado y sus motivos adopta a los ojos de Pope el valor de un testimonio histórico acerca de los temas, las técnicas y los materiales del arte del período arcaico. De este modo, la descripción del escudo de Aquiles constituye la primera écfrasis de la cual se tiene

⁵ Nicolas Vleughels (París, 1668 - Roma, 1737). Hijo del pintor flamenco Philippe Vleughels. Pintor francés, dibujante de composiciones religiosas y mitológicas, desnudos, retratos, escenas de género, las mujeres en el estilo barroco y neoclásico. En su rol como director de la Academia francesa en Roma, que ocupó desde 1724 hasta su muerte, jugó un papel fundamental en el intercambio entre Francia e Italia en el primer tercio del siglo XVIII.

⁶ Boivin, Jean: *Apologie d'Homere, et Bouclier d'Achille*, París, Francois Jouenne, 1715 (citado por Ana Lía Gabrieloni, 2008).

referencias en la historia de la literatura debido a la maestría con la que fue descrito, que fue “pintado” en las líneas del poema épico sin tener existencia real cuando fue narrada la acción. La investigadora Ana Lía Gabrieloni⁷, en su artículo “Écfrasis” (2008) publicado en la revista *Eadem Utraque Europa* [La misma y la otra Europa] expone: “la primera écfrasis que conocemos en la historia de la literatura dejó de presentarse exclusivamente como un escudo-cuadro-monumento para estar revestida con características de documento” (86).

Además de esta composición ecfástica existen otras que igualmente datan de la antigüedad y sobresalen por la manera vívida en que presentan las escenas, convirtiéndose en verdaderos homenajes a los predecesores. Ejemplo de ello son las descripciones realizadas por Virgilio en el siglo I a.C, en su epopeya latina la *Eneida*, donde describe el escudo de Eneas y del templo de Juno; otras como las descripciones sobre los trabajos de Hércules, realizadas en el poema pseudohesiódico *El Escudo de Heracles*; la del manto de Jasón en el poema la *Argonautica*, último poema griego, perteneciente a Apolonio de Rodas (I, 730-767) y la de la manta que cubre el lecho de Peleo y Tetis en un poema de Cátulo (LXIV, vv. 50-256).

En la tradición grecolatina, especialmente la desarrollada por los *progymnasmata* o ejercicios de retórica para entrenar a los alumnos en la práctica de la escritura, la écfrasis quedaba definida como “una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos; una descripción que tenía la

⁷ Es una destacada investigadora, profesora y crítica literaria argentina. Es miembro del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades (CIEHUM). En su carrera profesional ha realizado diversos estudios vinculados a la relación entre la literatura y las artes visuales.

virtud de la *enargeia*”⁸ (Pimentel, 2003: 205). Es decir, los maestros griegos de retórica enseñaban y empleaban la écfrasis como un ejercicio a través del cual se describía un objeto, una persona o un lugar de forma precisa y muy detallada, de tal manera que el oyente creyera estar ante él. Como ejemplos de estas écfrasis se encuentran.

Los dos libros de *Eikones* de Filostrato el Viejo (s. II-III d.C) que relatan episodios y escenas que protagonizan los personajes, muchos mitológicos, representados en un conjunto de pinturas, y que incluye en el libro primero un proemio que enaltece el arte pictórico. (Gabrieloni, 2008: 90)

Si se toma en consideración lo anteriormente apuntado, es perceptible que la écfrasis, en este contexto antiguo, tenía como rasgo principal el atribuirle vida y movilidad al relato; haciendo más asequible la lectura en tanto el lector fuese capaz de crear una imagen visual a partir de lo interpretado. Cuatro modalidades eran reiteradas por los autores *progymnasmatas*: la descripción de personas (*prósoma*), de hechos o de circunstancias (*prágmata*), de lugares (*tópoi*) y de períodos de tiempo (*crónoi*). Helio Teón añadió la descripción de costumbres; Aftonio, la de animales y de plantas y Nicolao por su parte, la de festivales y de obras de artes (Lozano, 2005). Esta misma autora, Isabel Lozano Renieblas planteó en “La écfrasis de los ejércitos o los límites de la *enargeia*” (2005) que “tanto Elio Teón como Hermógenes definen a la écfrasis como una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado” (31).

⁸ Ver artículo “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, en el cual Luz Aurora Pimentel subraya que el término *enargeia* es citado por Murray Krieger (1992) en su texto *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*.

Con el transcurso de los años, la descripción de objetos con valor artístico se fue haciendo más común, así lo aseveran, por solo citar algunas, las descripciones de Luciano de Samosata (s. II d.C).

De una pintura perdida de Apeles, alegoría de la calumnia, de otra de Zeuxis sobre una familia de centauros, y del *domus* capitolina; la parte conservada de las *Eikones* de Filostrato el Joven (s. III d.C); o las *Ekphraseis* de Calistrato (s. III d.C) sobre estatuas. (Gabrieloni, 2008: 91)

Como vemos la écfrasis desde la antigüedad se fue haciendo más prolífera como registro y vehículo narrativo. En este sentido Ruth Webb (1999) puntualiza que, en todos estos textos, la écfrasis presente en cada uno de ellos, pese a su carácter digresivo, no es periférica, sino que resulta de vital importancia en la narración central; no interrumpe la temporalidad de ésta, sino que, junto con los acontecimientos que introduce, despliega otro orden temporal, subordinado a transmitir una intensa representación visual de los mismos. Estos rasgos son comunes en las composiciones ecfásticas del período renacentista, así lo demostró George Kurman en su texto titulado *Ecphrasis in Epic Poetry* en el cual destaca como principales exponentes de la écfrasis en esa etapa a: Ludovico Ariosto con su poema *Orlando Furioso* (1516), Luis de Camoens con su poema *Os Lusíadas* (1572) y Torquato Tasso con su poema *Gerusalemme Liberata* (1581)⁹.

⁹Así, a pesar del transcurso del tiempo, esta figura literaria mantenía la idea con la que había sido calificada por los autores clásicos, de modo que durante el siglo XIX se tienen registrados los siguientes poemas que acreditan su inserción en los géneros literarios: “On the Medusa of Leonardo

En este breve recorrido por los orígenes de la écfrasis se puede reconocer que la *enargeia* o la posibilidad de generar la potencia visual es fundamental en la constitución de la práctica literaria debido a su desarrollo desde las concepciones de la retórica clásica. Con el paso del tiempo y la llegada de la modernidad, estas descripciones vívidas se fueron haciendo extensivas a obras de artes figurativas, siendo los objetos la esencia de la descripción, mientras que las acciones en sí mismas conformaban la narración.

Desafío a los sentidos: la écfrasis (nociones actuales).

Hacia mediados del siglo XX, el vasto pasado retórico de esta figura sufrió una profunda reinterpretación con la teoría de Leo Spitzer expuesta en “The ‘Ode on a Grecian Urn,’ or Content vs Metagrammar” (1962) donde plantea lisa y llanamente que “la écfrasis es la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (72). A partir de esta interpretación asignada por Spitzer, la écfrasis adquirió el carácter de género literario (Pimentel: 2003) y algunos años más tarde, Murray Krieger (1967) la eleva a un “principio general de la poética”.

La écfrasis ha ido cobrando nuevos significados, a medida que ha sobrepasado los límites de la literatura y se ha hecho extensiva a la crítica de arte y también a otras manifestaciones como el cine, el teatro y la música, aun cuando ellas son producidas con distintos sistemas de signos; pero el lugar principal lo sigue ocupando el texto

Da Vinci in the Florentine Gallery” (1819), de Percy Byshee Shelley; “Ode on a Grecian Urn” (1820), de John Keats y “Les Néréides” (1852) de Théophile Gautier.

literario por lo que es perfectamente comprensible que las teorías literarias contemporáneas circunscriban el concepto écfrasis solamente a la descripción de objetos de artes visuales en literatura.

En las últimas décadas se ha podido notar una abundante reflexión acerca de la lectura de las imágenes en una era mediática donde se ha instalado la primacía de la mirada (Mitchell, Barthes, Eco, Greimas, Panofsky, Praz, Gali), es por ello que se considera necesario y productivo:

Constatar las relaciones entre novela y artes visuales que nos llevan a interrogar las fronteras y fisuras que van de la imagen al texto y viceversa, es decir, con qué mecanismos se enriquecen, alteran o se matizan los elementos visuales al invadir el campo textual y cómo se vuelcan los ingredientes textuales en el espacio visual. (Cid, 2016)

En un recorrido por los autores que han contribuido a la discusión sobre la écfrasis y las relaciones entre literatura y artes plásticas o visuales, no podemos dejar de recurrir a James Heffernan en su libro *Museum of Word: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), quien fue citado por Luz Aurora Pimentel al referirse a la definición de écfrasis y enuncia que “de manera un tanto más abstracta la écfrasis es para Heffernan *la representación verbal de una representación visual*” (Pimentel, 2003: 206) y que resulta muy difícil imaginar una historia del arte desprovista de composiciones ecfrásticas, esto es, sin representaciones verbales de otras representaciones, las visuales, que constituyen el objeto de estudio de dicha historia. Idea esta que es aplicable también a la crítica de arte. Pues para que la historia del

arte no resulte una mera compilación de datos, es imprescindible hacer uso del ejercicio crítico, es decir, incorporar la subjetividad a una descripción objetiva. El crítico Heffernan, en su texto “Speaking for Pictures: the rhetoric of art criticism” (1999) refiere:

Si la historia del arte no puede prescindir de la interpretación crítica, entonces las descripciones de imágenes de los historiadores del arte conservan el carácter retórico de las ékfrasis a las que recurren los críticos para hablar por los cuadros, dado que estos no pueden interpretarse a sí mismos, más aun después de la irrupción de la abstracción. (25)

Los estudios desarrollados por Heffernan legitiman a la ékfrasis y le atribuyen un espacio esencial en las investigaciones referidas a la mimesis; en tanto se reconoce el valor documental de esta figura literaria. Por consiguiente, es pertinente plantear la siguiente idea explicitada por la investigadora y académica Ana Lía Gabrieloni, pues ha efectuado interesantes estudios que asumen la ékfrasis como temática principal y en consonancia con lo dicho por Heffernan plantea:

El texto eckfrástico, ya sea en verso, en prosa de arte o prosa “fáctica” constituye un documento para la historia del arte y, en consecuencia, coopera en la formación del territorio de los objetos, fuentes y métodos de esta última disciplina, es decir, actúa como un principio de distinción disciplinaria. (Gabrieloni, 2008: 98)

Esta declaración no viene más que a refrendar que los intercambios entre la literatura y la pintura, mediados por los textos eckfrásticos, proporcionan

conocimientos no solo de la estética que los configura, sino de la noción de mimesis que les dio origen y por lo tanto, en sí mismos deben ser comprendidos como formas iconotextuales.

Por su parte, años después Claus Clüver (1997) refiriéndose a la écfrasis expuso que es “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema signico no verbal” (26). Es notorio que estos autores destacan el sentido representacional del proceso efrástico, de modo que si el texto verbal asume la representación de un objeto de artes visuales, entonces se establece una relación intertextual. Si se entiende la intertextualidad, en este sentido, como una representación verbal de una representación visual, Peter Wagner plantea en su texto *Iconos – textos – iconotextos. Ensayos sobre écfrasis e intermedialidad* (1996), que se forma una “relación de intermedialidad” (17).

En la actualidad la écfrasis desestabiliza las rígidas divisiones entre la literatura y las artes visuales, desarrollando un doble carácter intertextual, debido a que representa un objeto de otro medio de expresión y a la vez, se apropia de terminologías y conceptos descriptivos que pertenecen a la historia del arte como disciplina.

Simplificando, John R. Elsner en “Introduction: The Genres of Ekphrasis” (2012) propuso desplazar la definición de écfrasis que se consideraba canónica en la modernidad, para entenderla como “la representación verbal de una representación visual” (12). Dicha propuesta amplía el campo aplicativo de esta categoría, haciéndola extensiva no solo a la literatura, a la poética, a la historia del arte y a la

crítica, sino a las prácticas culturales. En concordancia con esta idea es interesante destacar que si se analiza la écfrasis como práctica cultural, entonces las imágenes pueden leerse como si fueran textos y los textos como si fueran imágenes (Schneck, 1999).

Las diferentes etapas por las cuales ha transitado la écfrasis que ya han sido comentadas en estas líneas demuestran que generalmente ha estado vinculada desde una perspectiva retórica con la *enargeia* empleándose en la descripción de objetos y de obras de arte e insertándose como recurso poético para enriquecer las posibilidades constructivas e interpretativas de los textos. Gabrieloni (2008), en el texto citado, describe perfectamente la situación cuando señala: “la dimensión estética de la écfrasis se ha deslizado hacia otras dimensiones culturales más amplias e invita a observar cómo semejante fenómeno se manifiesta en el seno de las estructuras textuales un poco menos remotas en el tiempo” (104).

En esta perspectiva se encuentra la teoría planteada por William John Thomas Mitchell, en su libro *Teoría de la imagen* (2009), en el cual se circunscribe al análisis de lo que él ha denominado “el problema imagen / texto”. Una afirmación polémica es que “esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí”, es decir, considera que “todos los medios son mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales” (12). Todas las artes son artes compuestas (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos. Si observamos este binarismo texto /

imagen, desde cualquiera de sus componentes, ya sea el visual o el verbal, expone Mitchell (2009) que:

El medio de la *escritura* deconstruye la posibilidad de una imagen pura y de un texto puro, así como la oposición entre las (letras) «literales» y las (imágenes) «figurativas» de las que depende. La escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la «imagentexto» encarnada. (89)

En este marco de interpretaciones, inserta lo que ha catalogado como: “la fascinación del problema de la écfrasis” (2009: 138). Planteando que esta fascinación le llega al lector / receptor en tres momentos o etapas, la primera podría ser una “indiferencia ecfrástica”, que tiene su origen en la percepción común de que la écfrasis es imposible. Pero, a qué se refiere cuando dice esto. Si bien una representación verbal no puede representar (hacer presente) su objeto de la misma manera que lo hace una representación visual; sí puede referirse a ese objeto, describirlo, invocarlo, pero nunca puede brindar su presencia visual ante nosotros al igual que lo hacen las imágenes.

Las palabras pueden «citar» (*cite*), pero nunca pueden «ver» (*sight*) su objeto. Así pues, la écfrasis es una curiosidad: el nombre de un género literario menor y bastante poco conocido (poemas que describen obras de arte) y de un asunto más general (la representación verbal de representaciones visuales) que parecería ser tan importante. (Mitchell, 2009: 138)

La segunda etapa consiste en la “esperanza efrástica”. Aquí la imposibilidad del primer momento es superada con la imaginación o con la metáfora y se da cuando el escritor descubre y es consciente de que puede hacer ver a través del lenguaje verbal.

Éste es el momento de la teoría retórica y poética en el que las doctrinas del *ut pictura poesis* y las Artes Hermanas se movilizan para poner el lenguaje al servicio de la visión. El sentido más estricto de la palabra éfrasis, en tanto que modo poético que «da voz a un objeto artístico mudo», o que ofrece «una descripción retórica de una obra de arte», da paso a una aplicación más general que incluye cualquier «conjunto de descripciones que tenga el objetivo de situar una persona, un lugar o una imagen ante el ojo mental». El objetivo de este tipo más general de éfrasis no es sólo la visión, sino el estatismo, la forma, la clausura y la presencia silenciosa. Una vez que el deseo de superar la «imposibilidad» de la éfrasis entra en juego, las posibilidades y expectativas puestas en la representación verbal de las representaciones visuales se vuelven casi interminables. (Mitchell, 2009: 139)

Y como última etapa designa el “miedo efrástico”. En esta instancia, el lector / receptor percibe que la diferencia entre la representación visual y la verbal ya casi está por deshacerse, por lo tanto, “el deseo imaginario y figurativo de éfrasis podría hacerse real y literal” (Mitchell, 2009: 140).

“El juego entre estos tres «momentos» de fascinación efrástica -el miedo, la esperanza y la indiferencia- produce un sentido imperante de ambivalencia”

(Mitchell, 2009: 141). Demostrando con esto, que el lenguaje puede ponerse en el lugar de la figuración y la figuración puede ponerse en el lugar del lenguaje. O sea, existe cierta “alteridad”, la que quizás se le puede atribuir igualmente a la écfrasis como principio literario, en tanto, tematiza lo visual como *otro* del lenguaje verbal.

Continuando con esta visión interartística de la écfrasis, es necesario hacer una aproximación a los fundamentos señalados recientemente por Jesús Ponce Cárdenas, en su libro *Écfrasis: visión y escritura* (2014). Este académico tomando como objetos de estudio poemas españoles contemporáneos consagrados a la evocación de una pintura concreta, realiza un recorrido visual y verbal a través de los géneros: Naturaleza Muerta, Paisaje, Retrato, Escenas de costumbre y Pintura Histórica; para que el lector pueda entablar un diálogo entre el texto literario y las fuentes icónicas, lo cual es posible estéticamente, a través de la écfrasis.

Luego de enunciar los matices que presenta la relación texto / imagen, introduce un análisis de lo que ha llamado “pinacoteca verbal” (Ponce, 2014: 27). Que es en esencia, la manera en la que está dispuesto y organizado el texto estructuralmente, para insertar en su corpus a la imagen. Ponce (2014) señala: “una vez seleccionados los cuadros que se van a evocar por medio de la transposición de arte, el poeta debe decidir cuál va a ser la organización, la *arquitectura textual* del volumen concebido como una suerte de pinacoteca en verso” (27). Desde este enfoque podemos interpretar que el autor de textos ecfásticos, asume un doble roll,

se convierte en curador¹⁰ de obras de artes visuales y escritor de un texto literario. “La *dispositio* del poemario se constituye en reflejo verbal de la organización propia de un museo o una colección” (Ponce, 2014: 28); de modo que propone la idea de comprender el texto efrástico como una organización museográfica.

Por último, en este recorrido por la discusión contemporánea sobre la éfrasis, se han recordado los estudios más recientes sobre el fenómeno efrástico efectuados por Luz Aurora Pimentel quien define varios tipos de éfrasis: la *éfrasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, la *éfrasis nocional* cuando el objeto “representado” solamente existe en y por el lenguaje, la *éfrasis referencial genérica*, una clasificación intermedia referida a aquellos textos efrásticos que no designan un objeto plástico preciso pero que en su descripción remiten al estilo o a características imaginarias de objetos plásticos de un artista, y, por último la *éfrasis metaléptica*, definida por el desborde y las transgresiones del impulso narrativo, en otras palabras, los personajes del cuadro descrito se animan y salen del marco que delimita su existencia ficcional como objetos plásticos, para interactuar con el otro mundo ficcional del cual, supuestamente, eran solo ornamento.

El fenómeno retórico - artístico de la éfrasis se ha descrito en diferentes épocas y desde diversas perspectivas y puntos de vista. Su origen data de la antigüedad y su uso sigue hasta hoy en día aunque el enfoque se haya modificado. Lo explicitado en

¹⁰ El curador es un investigador o un estudioso que entre sus funciones tiene el poder legitimador de obras de arte, puede imponer obras, nombres y técnicas, seleccionar obras, dar forma al catálogo, dialogar y negociar con los sponsors y otros. El curador crea su propia obra (la muestra) a partir de obras existentes.

estas páginas ha confirmado este trayecto interpretativo de la écfrasis desde la retórica a la teoría poética y el sistema de los géneros.





CAPÍTULO 2.
La hija de su tiempo: vida y obra de Zoé Valdés.

A continuación, se realiza un recorrido y una caracterización de la vida y la obra de Zoé Valdés, para visibilizar la comprensión de su escritura, la cual está marcada por rasgos autobiográficos e identitarios.

Zoé Valdés: desde La Habana a París.

Zoé Milagros Valdés Martínez es escritora de poesía y de narrativa, guionista y directora de cine. Nació en la ciudad de La Habana, Cuba, el día 2 de mayo de 1959, año de la naciente Revolución Cubana, por tal motivo muchos la han catalogado como hija de la revolución; sin embargo, este calificativo a todas luces le incomoda sobremedida, en consecuencia, ha señalado en varias ocasiones que solamente es hija de su padre y de su madre, declaración que manifiesta distancia crítica a la revolución castrista.

Descendiente de padre chino y de madre cubana, su educación fue responsabilidad de su madre, junto a la tía y a la abuela, debido a que su padre siendo ella muy pequeña se separó de su madre y abandonó la familia. Valdés tuvo una niñez poco feliz porque creció en un hogar humilde que carecía de la presencia masculina. “También sufría por un constante deseo de que su padre se apareciera un día, convirtiéndose en una niña muy solitaria. Una soledad que ella misma descubrió a una edad muy joven y que quiso ajustar al cambiar su personalidad” (Valdés, 2013)¹¹; rasgo que marcó su vida y que se hace visible en varios textos suyos. El inicio de sus

¹¹ Estas palabras las dice Zoé Valdés en una entrevista que es publicada por Jacqueline Bassi, con el título “Zoé Valdés, confesiones de una escritora”, recuperado de <http://suite101.net/article/zoe-valdes-confesiones-de-una-escritora-a6490#.VjN8SVUvfIU>

estudios fue en el Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”, en La Habana, pero aquí solo estuvo hasta el cuarto grado, siendo expulsada. Posteriormente, cursó durante dos años la especialidad de Filología o Letras, en la Universidad de La Habana, abandonándola por decisión propia. Es importante señalar que la autora pertenece a una de las primeras generaciones formadas bajo el auspicio del incipiente proceso revolucionario cubano.

Entre los años 1983 y 1988 integró la Delegación de Cuba ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)¹² en París, donde se desempeñó como documentalista cultural. Pasados estos años regresó a Cuba y permaneció un tiempo desempleada, luego para sobrevivir, logró insertarse como intérprete y acompañante de unos cineastas franceses asistentes al Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Posteriormente derivó a la redacción de guiones en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), al mismo tiempo colaboró en el movimiento pictórico de la Isla y, más tarde, específicamente desde 1990 hasta 1994, fue la subdirectora de la revista *Cine Cubano*. Para estos años Valdés comenzó a manifestar su postura en contra de sucesos que se estaban produciendo en la Revolución Cubana, motivos por los cuales, en 1995, cuando fue invitada a unas jornadas martianas en París, decidió quedarse acompañada de su hija Attys Luna y de su esposo el cineasta

¹² En inglés *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, abreviado internacionalmente como UNESCO.

cubano Ricardo Vega; asumiendo así la condición de cubana exiliada y con ello las consecuencias que esto implica. Desde 1997 posee la nacionalidad española.

Una vez instalada en París, urbe a la cual llegó portando un gran baúl de sueños y anhelos profesionales, aprovechando las ganas inmensas que llevaba de expresarse, se abrió a la creación plena. Novelas, poemarios, blogs, ensayos y artículos periodísticos son el resultado de su encomiable esfuerzo y de su motivación constante por la escritura. Esta obra que ha desarrollado durante largos años, con talento y dedicación constante, le ha prodigado no solo diversos premios, sino además, un lugar privilegiado en el mundo literario francés e internacional.

El territorio francés, fue la puerta de entrada al éxito y a su vez es la trinchera desde la cual la autora, no descuida una oportunidad, para mostrar su pública adhesión a la oposición cubana.

Su obra literaria.

Zoé Valdés inició su obra literaria viviendo en Cuba, pero el debut lo tuvo durante los años ochenta, mientras residía temporalmente en Francia. Sus primeras obras *Respuestas para vivir* (1981) y *Todo para una sombra* (1985) pertenecen al género poético y fueron muy bien recepcionadas, tanto que la primera obra fue galardonada con el premio Roque Dalton de poesía (México, 1982) y la segunda recibió el premio Carlos Ortiz de poesía (Madrid, 1985). En 1993 incursionó en la narrativa, según plantea la misma Valdés, gracias a que su obra poética interesó a un

editor en Francia quien le pidió prosa para publicar, a lo que ella respondió con *Sangre azul*, su primera novela. Desde entonces ha sido el género que más ha cultivado aunque en su escritura en prosa no descuida el lirismo que caracteriza su obra poética. *Sangre azul* fue escrita en dos contextos: París y La Habana, cuestión que resulta significativa no solo por ser su primera obra novelar, sino porque es la única de su producción que salió al mercado en Cuba y con la cual fue finalista del concurso de novela erótica premio La Sonrisa Vertical.

Una vez que decidió instalarse en París y afrontar su exilio desde allí, en enero de 1995, publica *La hija del embajador*, novela con la cual se atribuyó el Premio de Novela Breve Juan March Cencillo (España) y ese mismo año edita uno de sus libros más célebres, *La nada cotidiana*, texto en que describe irónicamente la vida de una mujer cubana formada durante los primeros años del gobierno de la revolución. Con esta novela la autora obtuvo gran popularidad pues se insertó en los circuitos de lecturas internacionales. Ya en el año 1996, muy prolífero en cuanto a la creación literaria para Valdés, aparecieron tres textos: *Vagón para fumadores*, que es exclusivamente de poesía, *Cólera para ángeles* y *Te di la vida entera*, ambas novelas; esta última fue finalista del Premio Planeta 1996. Al año siguiente la autora regaló a sus lectores dos nuevas ediciones, *Café Nostalgia* (novela) y *Los poemas de La Habana* (poesía). Además obtuvo el Premio Liberaturpreis (Fráncfort del Meno) por *La nada cotidiana* (1997). Otras de sus producciones literarias destacadas son las siguientes: el volumen de cuentos *Traficantes de belleza* (1998), *Querido primer novio* (novela, 1999), *Cuerdas para el lince* (poesía, 1999), *El pie de mi padre*

(novela, 2000), *Milagro en Miami* (2001)¹³ que “reivindicó el exilio cubano como relevante foco cultural” (online)¹⁴ y *Breve beso de la espera* (novela, 2002). En el año 2003 obtuvo el Premio Fernando Lara en la VIII edición con la novela de corsarios titulada *Lobas de Mar*, en la que evoca a la narrativa británica del siglo XIX. También publica una edición de cuentos infantiles nombrada *Luna en el cafetal*. En el 2004 publica los cuentos *Los misterios de La Habana* y gana el premio de Novela Ciudad de Torre Vieja con *La eternidad del instante*, que es una novela del silencio y del valor enriquecedor de las palabras con la cual también obtiene el premio Carbet des Lycéens. De los años 2006 y 2007 datan sus novelas *Bailar con la vida* y *La cazadora de astros*, respectivamente y el ensayo novelado *La ficción Fidel* (2008); en este 2008 le otorgaron el Premio Emilia Bernal por su obra literaria conjunta. Para el 2009 Valdés sorprende a sus lectores con *Una novelista en el Museo del Louvre*, novela objeto de estudio de esta investigación, que representa una ruptura en su estética narrativa y que surge en homenaje al escritor argentino Manuel Mújica Láinez¹⁵, por quien ella dice sentir una gran admiración. Más recientemente ha publicado las novelas: *El todo cotidiano* (2010), que es la segunda parte de *La nada cotidiana*, *La mujer que llora* (2013), galardonada con el Premio Azorín y *La Habana mon amour*, del pasado 2015.

¹³ Con este trabajo pone en el centro las vicisitudes del exiliado cubano para quienes Miami es sinónimo de esperanza y porvenir. La historia de Iris Arco, “La mujer más bella del mundo” llegada a Miami huyendo de su “descubridor de talentos”, quien exige su regreso a través de la persecución de Tierno Mesurado, investigador a cargo de la tarea, pone las alternativas de la diáspora cubana en el centro del interés.

¹⁴ Recuperado de http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valdes_zoe.htm

¹⁵ El escritor argentino Manuel Mújica Láinez (1910-1984) publica en 1984 un libro de cuentos denominado *Un novelista en el Museo del Prado*, texto que reconoce Valdés como estímulo de base en el proyecto de escritura de *Una novelista en el Museo del Louvre*, fundamentalmente por la utilización del tópico fantástico en que los cuadros del museo de Madrid cobran vida durante la noche.

Esta prolífera labor literaria, igualmente ha estado complementada por la obra periodística desempeñándose como:

Autora de varios blogs, como Zoé en el metro, y su blog personal Zoevaldes.net, colabora en la prensa española y francesa como *Revista ARS*, *Le Monde*, *Libération*, *Le Nouvel Observateur*, *Beaux Arts*, *Les Inrockuptibles*, *Elle*, *Vogue*, *Qué Leer*, en los diarios *El País* y *El Mundo*, *El Semanal Digital* y *El economista*, entre otras publicaciones. (Instituto Cervantes: online)¹⁶

Su obra no se ha circunscrito solo a la literatura, como ya se había señalado la autora ha incursionado en el mundo del cine. En esta línea de su trabajo es meritorio destacar los guiones de las películas *A fuego lento* (1991) dirigida por Walter Rojas, *Vidas paralelas* (1993) de Pastor Vega; *Amorosa* (inédito) de Pilar Távora, *Desequilibrio* (inédito) y *Profecía* (inédito); así como el video arte *Cantata*. Escribió los textos cinematográficos del documental sobre ballet clásico *Espiral*, dirigido por Miriam Talavera y del poema video arte *Yalodde*, codirigió el cortometraje *Caricias de Oshún* (2000), los dos últimos junto con su esposo Ricardo Vega.

Valdés ha mantenido una destacada participación en la vida literaria y artística francesa. Es asistente habitual a congresos y festivales ya sean de literatura o de cine. Su obra ha sido traducida al francés y al inglés.

Uno de los aspectos centrales, tanto en la vida como en la obra de la autora cubana, es su postura política firme respecto del régimen castrista y acerca del exilio

¹⁶ Recuperado de http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/valdes_zoe.htm

cubano, perspectiva que podría definirse en principio como nostálgica y crítica del régimen de la isla.

Acercamientos críticos a su escritura.

El discurso narrativo de esta destacada poeta, narradora, ensayista, Zoé Valdés, durante muchos años pasó desapercibido ante los ojos de la crítica, aun cuando su éxito editorial era innegable. Solo desde unos años hacia acá, es que la academia ha prestado mayor atención en este sentido, efectuando los primeros acercamientos críticos a la misma.

El primer análisis con perspectiva académica fue realizado por Adriana Castillo de Berchenko en su artículo del año 1990, titulado “La retórica del discurso amoroso en la poesía de Zoé Valdés”. El cual asume como objeto de estudio las obras de Valdés (*Respuestas para vivir y Todo para una sombra*), destacando en su poesía una “apelación al Otro” que es reveladora “de un deseo intenso de comunicación” (107). Desde esta visión esencialista, Castillo (1990) plantea:

El lenguaje, entidad masculina en *esencia*, a menudo resiste. Si escribir es para Zoé realizarse en tanto individuo, reivindicarse en tanto mujer, el hacerlo usando el lenguaje como materia prima, le significa vincularse con un cuerpo que antes de rendirse, lucha y agrade. (...) la poetisa “se escribe” mostrándose en su condición de creadora. Escribir poesía es para esta mujer

decirse, contarse, mostrarse tanto en su condición de creadora como en su *esencia femenina* individual. (109)

De esta afirmación es válido resaltar la relevancia que Valdés le atribuye a su escritura desde sus momentos iniciales, asumiéndola como un proceso a través del cual construye su propia identidad y en la que ese Otro, que en su caso es el exiliado cubano, se constituye como motor impulsor de su proceso creativo. Esta característica ha sido casi constante en la producción literaria valdesiana.

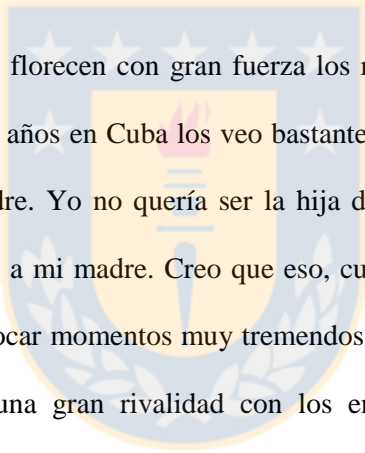
Las obras que mayor atención han concentrado son *La nada cotidiana* (1995), *Te di la vida entera* (1997) y *Café Nostalgia* (1997). Estos estudios referentes a las novelas mencionadas, coinciden en destacar como reiteraciones de su escritura: el uso del erotismo, la sensualidad y la sexualidad explícitas, temáticas que por la forma en que son desplegadas intentan desarticular el discurso moralista que promueve el estado cubano.

Es importante destacar que el estilo escritural de la autora cubana - española ha ido alcanzando madurez con el transcurso del tiempo, en tanto hace uso de recursos postmodernos en sus textos, para entregar a sus lectores una literatura plagada de artificios metaficcionales que cautivan su atención. Según expone Antonio J. Aiello, en su artículo “El discurso narrativo de Zoé Valdés” (2013), que integró un panel como parte del Congreso Caribeño en Marquette University¹⁷: “se trata de una

¹⁷ El Congreso Caribeño en Marquette University, lo desarrolla el Departamento de Lenguas y Letras Extranjeras de esta universidad, en la ciudad de Milwaukee. En la edición del año 2013 hubo un panel titulado “Un discurso abarcador, o el destape de la palabra liberada”, el cual presentó un Dossier sobre la autora Zoé Valdés, editado por La gota de agua; en este marco se desarrolló un acercamiento a la obra valdesiana y tres destacados académicos cubanos, residentes fuera de la Isla, Antonio Aiello

escritura que rompe con los códigos narrativos tradicionales y que reclama del lector una forma activa de acercamiento” (online).

En general la prosa valdesiana se caracteriza por estar escrita en primera persona. Expone obsesiones, pasiones y evocaciones del territorio natal y está impregnada de los lazos visibles e invisibles entre la vida y la política, entre lo universal y lo humano. En el artículo periodístico “Zoé Valdés dice que ha dejado ‘la sangre y la piel’ en su novela” (2002), de Aurora Intxausti, ella cita las siguientes palabras emitidas por Valdés en una entrevista:



En el exilio florecen con gran fuerza los recuerdos infantiles. Sin embargo, mis últimos años en Cuba los veo bastante borrosos. Mi relación edípica fue con mi madre. Yo no quería ser la hija de una madre, sino el hombre que hiciera feliz a mi madre. Creo que eso, cuando uno tiene siete u ocho años, puede provocar momentos muy tremendos y al mismo tiempo muy cómicos. Yo sentía una gran rivalidad con los enamorados de mi mamá, porque siempre pensaba que había alguien más importante que yo. (Valdés: online)

Estas palabras demuestran que nunca ha podido despojarse de los lastres de una infancia infeliz, carente del amor y del apoyo de la figura paterna; sentimientos estos que desde su condición de exiliada adquieren mayor significación en su vida y por ende atraviesan su escritura.

Fernández, Yara González Montes y Julia Cuervo Hewitt, presentaron investigaciones acerca de la multifacética obra de esta autora. Aiello centró su interés en la perspectiva metaficcional del discurso narrativo valdesiano; González examinó el correlato, la historia, la ética y la estética, especialmente en la novela *La Ira* y Cuervo, por su parte, analizó el rol batallador y aventurero asumido por los personajes femeninos de Valdés en la novela *Lobas de mar*.

Varios son los puntos de vista que definen su producción literaria como un discurso político, por las lecturas críticas que realiza en el exilio acerca de la realidad sociopolítica cubana cifrada en la figura de Fidel Castro. La estudiosa Carmen Faccini (S.F), en su ensayo “El discurso político de Zoé Valdés: La nada cotidiana y Te di la vida entera”, analizó ambas novelas y percibe que Valdés transforma al texto en un acto social simbólico, en tanto asume la realidad como parte indisoluble y dice: “el escamoteo de información socio-económica y política clave, y la congelación de un discurso revolucionario que se autodefine dialécticamente por el cambio --aun por intensas crisis conducentes a su renovación-- constituye otra constante en esta narrativa” (online). Desde esta mirada, cataloga el discurso de Valdés como contrarrevolucionario y feminista pues ridiculiza al discurso oficial del gobierno cubano.

En correspondencia con dicha aseveración, Natalia Navarro-Albaladejo (2004) ha detectado un movimiento pendular en su producción novelística, en tanto “el péndulo que se aprecia en las obras de Valdés responde a la necesidad, por parte de la autora, de alejarse de Cuba y de remitirse a ella al mismo tiempo” (99). Es decir, pese a su postura de denuncia constante, como ferviente opositora al régimen sociopolítico cubano y a los discursos utópicos por éste proyectados, siente una necesidad inmanente de recurrir a través de sus novelas y de sus ensayos al mismo, pareciera que Valdés ha asumido un compromiso en este sentido. Entonces, presentar una literatura que da culto al cuerpo y al placer supone para ella una subversión de ese discurso oficial y del sacrificio implícito que conlleva. El promotor de la cultura

cubana en el exilio, Ángel Cuadra, ha insertado a Valdés en la denominada “generación de los 90” (Cuadra, 1998: online); en la cual, según él, se aprecia “una visión infernal, de marginación y de crisis de valores, de vacío, desesperanza y sexo” (Cuadra, 1998: online)¹⁸.

Indiscutiblemente, el tema del exilio es omnipresente en la obra de Valdés, pero es en su novela *Café Nostalgia*, donde el tratamiento del mismo alcanza su expresión más fehaciente. Según expone Navarro-Albaladejo (2004), la investigadora Hilma Nelly Zamora ha convertido en su objeto de estudio a esta novela y el análisis lo realiza desde el enfoque de los estudios culturales, centrando su mirada en los siguientes elementos: la memoria, la idealización del pasado, la nacionalidad y el exilio. No obstante, dice Navarro-Albaladejo (2004) que las conclusiones a las cuales arriba esta estudiosa, carecen de profundidad y de validación científica.

Otro estudio vinculado con la temática del exilio, que reiteramos es la más analizada en la obra de Valdés, se titula “Zoé Valdés: la reconfiguración de la na(rra)ción cubana” (1998) y fue desarrollado por Cristina Ortiz, la misma asume como objetos de estudio las primeras obras narrativas de Valdés: *Sangre Azul*, *La hija del embajador*, *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera*. Ortiz (1998) considera a Valdés como un puente “que combina las tendencias experimentales e ideoestéticas de las ‘novísimas’ con la preocupación y el comentario social de la generación precedente” (117). De modo que valora la producción valdesiana como una fusión de

¹⁸ Consultar “La literatura cubana en el exilio” en <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/16/sem-cuadra.html>

componentes que insertan un poco de experimentación, de criterios en torno a la situación sociopolítica y la inscripción de un “yo sexuado”. Ortiz concluye, entonces, que la escritora hilvana desde la experiencia del exilio, mezclándolo con un poco de sátira, un discurso en el cual desdibuja una identidad en crisis a partir de la nostalgia y el juego con los distintos planos de la ficción. La investigadora subraya el interés por el exilio al “imbuirse en la nostalgia del pasado, sucumbir a su ficción, puede conllevar el peligro de limitar el potencial transgresor del discurso que se presenta como cuestionador de las narraciones totalizantes tanto del sujeto como de la nación” (Ortiz, 1998: 126). Esta investigadora considera que Valdés a través de la ‘ficción’ que despliega en su escritura, se empeña en cuestionar el contexto socio-político cubano; sin embargo como esta ‘ficción’ está permeada de elementos que son parte indisoluble de la vida real de Valdés, esto hace que la novelista cubana no logre desplegar un discurso netamente ficcional, cayendo en la linealidad discursiva, en el simplismo, privándolo en ocasiones de su carácter transgresor, debido a que predominan las intenciones cuestionadoras.

Por su parte, Miguel Ángel González-Abellás realiza el estudio “Aquella isla: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés” (2000), que es muy sólido y generalizado, en el que, partiendo del tema del exilio, se centra en establecer un estereotipo en cuanto a los personajes y a ciertos motivos que se reproducen de una obra a otra en los textos de la autora. Para este análisis tiene en cuenta elementos que son recurrentes en sus argumentos como: el mar, el humor, la sátira, el sexo y la corrupción, por solo mencionar algunos.

Para Valdés, el ser habanera es una condición que, como ella explica, le lleva a adoptar una actitud ante la vida. Desde esta perspectiva, la Cuba que se vislumbra en sus textos según plantea Natalia Navarro-Albaladejo (2004), se origina y es fruto del deseo. Anhela una isla desde el exilio, la sueña, la imagina, la visualiza desde afuera y estos deseos son plasmados mediante la narración. Navarro-Albaladejo (2004) es enfática:

La importancia que Valdés otorga en sus textos a la expresión del deseo de sus personajes convierte a sus obras en muestra de ese Otro heterogéneo. Se contraponen así el deseo del individuo, corpóreo, inmediato, con las exigencias de la política de la revolución, que responden a un proyecto colectivo, redentor y de sacrificio de la individualidad. (110)

Es desde este enfoque que Valdés manifiesta sus ansias por la isla, haciendo explícitos los deseos de la individualidad, que son los suyos y que, sin embargo, se ven subyugados por un régimen totalitario, que promulga la igualdad del sujeto social, sin tomar en cuenta que sacrifica los intereses individuales. En total concordancia con el comentario del Dr. Juan D. Cid Hidalgo (2016): “al realizar la curaduría del Louvre, Valdés está construyendo su isla a la medida, bajo sus intereses, bajo sus normas. Entonces se puede pensar que para ella isla=utopía=el pueblo que falta (Deleuze)”¹⁹.

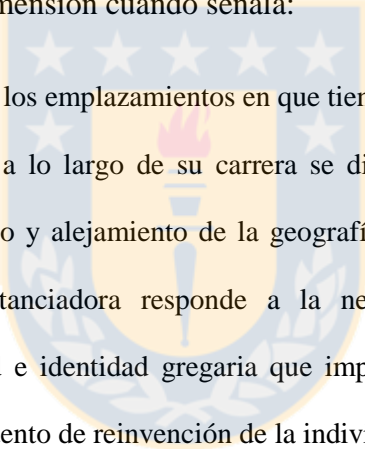
¹⁹ Dicha observación fue expresada por el profesor Cid en el contexto del grupo de investigación asociado al proyecto FONDECYT *Apuntes sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana o los museos de papel* (Proyecto FONDECYT N° 11121221), en el que se inscribe esta investigación y donde la autora participa desde 2015.

Los matices feministas, el sensualismo, las divergencias de opinión en cuanto al sentido erótico o pornográfico de su escritura, así como el viso de un supuesto discurso obsceno, han motivado a la crítica en varios análisis. En correspondencia con la perspectiva feminista, el profesor de la Universidad de Pittsburg, Eric Rojas en su reciente ensayo “Diversidad de la novela hispanoamericana contemporánea” (2015) plantea que “las obras de la cubana Zoé Valdés son conocidas por las representaciones de personajes femeninos fuertes y la transgresión de los papeles dominantes del género” (online). Pero, desde una mirada más abarcadora, Antonio Aiello (2013), en el texto antes citado, confirma radicalmente esta perspectiva a partir del reconocimiento de una lectura metaficcional:

La mayoría de los tópicos abordados por la crítica nos remiten a priori, de alguna manera a determinados rasgos de la narrativa metaficcional posmoderna, a causa del estilo autorreferencial, autorreflexivo y autoconsciente, desplegado por la autora a través de una serie de estrategias narrativas encaminadas a convertir el discurso en referente de sí mismo y a la vez ofrecer una lectura contemporánea de la realidad cubana desde una perspectiva humana y femenina. (Online)

En este sentido, Aiello a pesar de coincidir con los elementos que son reiterados en la discursividad de Valdés, aboga por el sentido metaficcional de la misma, ya que, los recursos a partir de los cuales se hilvana, están implícitos en la estética de la narrativa del yo.

Como se ha explicado, la mayor atención sobre su escritura ha estado circunscrita a los estudios de su enfoque político, a los rasgos autobiográficos y a los identitarios de su cultura cubana, por la cual manifiesta cierta añoranza, aunque trata de enmascarar su discursividad para no hacerlo explícitamente. Las disímiles locaciones en las que se ha desarrollado, espacios estos que han sido parte insoslayable de la vida de la autora, como, por ejemplo: La Habana, París, Miami y Madrid, dan cuenta de un ejercicio permanente de trabajo con los lugares desde los cuales se ha forjado su vida, su memoria, su escritura. Navarro-Albaladejo (2004) también repara en esta dimensión cuando señala:



Al observar los emplazamientos en que tienen lugar las novelas de esta autora vemos que a lo largo de su carrera se dibuja un movimiento pendular de acercamiento y alejamiento de la geografía cubana. Este movimiento en su versión distanciadora responde a la necesidad de desvincularse de la colectividad e identidad gregaria que impone el régimen castrista para así iniciar el intento de reinención de la individualidad por medio de la escritura en una nueva geografía del exilio. Por otra parte, en su versión de aproximación a la isla el movimiento responde a la necesidad de denuncia y testimonio de la realidad cubana en lo que se puede ver como compromiso cívico-moral por parte de la autora. (103)

En este contexto no se puede dejar de mencionar que el discurso oficial cubano ha instaurado una serie de características definitorias de lo que significa “ser cubano”; o sea ha definido desde el poder lo que debe asumirse como identidad nacional. Incluyendo entre estos aspectos calificativos: el espíritu de sacrificio, el cual se

plantea desde la política como sinónimo, por demás errado, del nivel de resistencia y la sumisión que se vive dentro de Cuba. Por tanto, para el discurso gubernamental de la Isla, poseer espíritu de sacrificio, es lo mismo que soportar todas las vicisitudes y necesidades vaticinadas en el territorio. En discordancia con esta idea, el discurso promulgado por los exiliados cubanos, en su mayoría, enfatiza y cuestiona esta visión esencialista de definir la identidad nacional. Valdés, como miembro de ese exilio, hace de su literatura, el medio idóneo para reconstruir su identidad; atribuyendo a sus publicaciones, de manera casi constante, determinadas marcas que evidencian su ferviente rechazo a la política propugnada por el discurso revolucionario cubano. Por tales motivos la crítica ha considerado que pese a que la escritura valdesiana tiene elementos que corresponden a la estética postmoderna, no existe un espacio en la discursividad posmoderna desde el que se puedan articular estas experiencias y necesidades contradictorias. Por tanto, se ratifica así que en las ideologías la verdad es acomodaticia, pero la literatura puede dar apertura a nuevas posibilidades de visión o de interpretación.

Luego de haber hecho un recorrido por las principales aristas que han sido analizadas en la obra de la autora en cuestión, es meritorio rescatar que aun cuando la crítica académica las haya catalogado de exageradas, de faltas de credibilidad e incluso de escaso valor literario, lo cierto es que Valdés, con sus textos genera polémicas.

Entonces, motivados por estos debates, es pertinente apuntar que los rasgos retóricos (recurrencia a temas similares, la redacción en primera persona, el uso de

figuras literarias como la metáfora y la personificación), que ya han sido mencionados, son reconocidos en las obras de Zoé Valdés y en estos momentos, no precisan de mayores estudios, motivo por el cual la atención no se detiene en dichos aspectos. Desde esta perspectiva, solo son considerados como elementos auxiliares que dialogan con la lectura que se propone de una de las novelas más recientes de la escritora cubana: *Una novelista en el Museo del Louvre* (2009), surgida como homenaje al escritor argentino Manuel Mujica Láinez y de la cual la crítica académica no ha reparado, tal vez por alejarse de su habitual tono y de sus temas para ubicarse en una interzona menos “amable” para el gran público, sin embargo, una interzona de enorme interés para esta investigación.





CAPÍTULO 3.
La guardiana de la palabra. El Louvre y sus misterios excepcionales.

Una novelista en el Museo del Louvre de la autora cubana exiliada Zoé Valdés, es una novela que establece una interesante y recíproca relación entre palabras e imágenes. Las obras de arte a diferencia de lo que pudiera pensarse, aquí no son empleadas para ilustrar la escritura, sino sucede todo lo contrario, puede asumirse que el lenguaje visual es el detonante de una narrativa *sui generis* causa principal, a nuestro modo de ver, por la cual dicha novela no ha sido analizada desde ninguna perspectiva por la crítica literaria. En ella, ambas expresiones de las artes se complementan y se potencian, entregándonos a medida que avanza la trama, una lectura que más allá de la hibridez e intertextualidad explícitas, se torna cada vez más sugestiva, dinámica e instructiva debido a las múltiples posibilidades interpretativas que despliega. Planteadas estas premisas, el siguiente análisis tiene por objetivo demostrar que la relación “tanto referencial como representacional con un objeto plástico que el propio texto propone como autónomo, como *otro* con respecto al discurso que intenta representarlo” (Pimentel, 2003: 285) induce a una lectura iconotextual.

Relación entre texto e imágenes: Intertextualidad (intermedialidad) como configurador del discurso.

La intertextualidad, es el mecanismo principal a partir del cual se configura la écfrasis, siendo de vital importancia en la tradición literaria. Algunos críticos han referido que la intertextualidad en la écfrasis podría ser también doble, 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, la crítica y las convenciones estéticas ya codificadas en el sociolecto que estas prácticas de escritura definen. 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 y, establece una relación contextual al hacer que las obras de arte participen del entramado discursivo.

La novela de Valdés es concebida como un relato intertextual en sí misma; intertextualidad que no solo es notoria por el empleo constante del recurso ecfrástico, sino además, porque Valdés inspirada en el legado de su autor favorito Manuel Mujica Láinez, con el propósito de rendirle tributo, desde el propio título de su novela *Una novelista en el Museo del Louvre*, establece un intertexto con el cuento del escritor argentino *Un novelista en el Museo del Prado*. Indicio éste que condiciona la lectura posterior.

Detectado este rasgo técnico, es necesario plantear que la écfrasis como recurso retórico - discursivo, facilita a la autora confeccionar una obra ficcional en la cual el intertexto cumple un papel fundamental, en tanto la vincula con el propósito clásico de atribuir al lenguaje literario la capacidad de “hacer ver” obras de arte. Pero, no es “hacer ver” en su sentido literal, sino desde un enfoque provechoso y enriquecedor para su proceso creativo. En correspondencia con la definición entregada por Michael Riffaterre, en su artículo “La ilusión de écfrasis” (2000) acerca de la écfrasis literaria subraya que ésta tiene por objeto obras de arte reales o imaginarias insertas en una obra literaria ya sea como parte del decorado, sosteniendo una función simbólica, o

incluso motivando los actos y las emociones de los personajes. En la novela de Valdés son fácilmente perceptibles todos estos recursos.

Es notorio como se destaca el sentido relacional del texto verbal respecto del objeto plástico, de modo que, si el texto asume la representación de un objeto de artes visuales, como ya se ha señalado, se establece una relación dialógica intertextual. Si se entiende la intertextualidad como “una representación verbal de una representación visual” (Pimentel, 2012: 308), se confirma que se establece una “relación de intermedialidad” (Wagner, 1996: 17)²⁰, que igualmente la define como “una subdivisión de la intertextualidad” (Wagner, 1996: 17). Por tales razones, en adelante se empleará el concepto de intermedialidad, no así el de intertextualidad.

El ejercicio escritural de Valdés, se construye sobre esta base teórica, pues pone en correlación dos medios de significación y de representación a partir de la cita de varias obras importantes en la historia del arte universal reunidas en el museo, tal vez más importante e influyente del globo. En la relación entre las obras citadas y el texto literario, los cuadros se convierten en verdaderos “iconotextos” (Wagner, 1996), que invitan al lector a realizar, por lo tanto, una lectura iconotextual. En este contexto la autora se sirve de la écfrasis como recurso de aproximación a la imagen, de la que se apropia creativamente y la pone al servicio de los fines propiamente literarios que

²⁰ “La relación intermedial pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación. En el caso del objeto plástico citado; en su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en un verdadero *iconotexto*: no solo la representación verbal es leída/escrita - de hecho descrita - como texto, sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico - de hecho una suerte de *incremento* icónico -, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto”. (Pimentel, 2012: 309)

subyacen a la estetización de la práctica argumentativa, logrando que la descripción de las obras de artes visuales no solo pueda leerse como texto, sino que le atribuye significaciones de carácter icónico y plástico al texto verbal. Así ambos textos son inseparables y “la écfrasis participa de una verdadera búsqueda ilusionista. Un ilusionismo que, añadamos aquí, participa de la vocación representacional, tanto de la literatura como de la pintura” (Giraldo, 2015: 205).

La historia se desencadena a partir de la visita que realiza la novelista (voz narrativa) al prestigioso Museo del Louvre, quien tras ser perseguida por el guardián de la institución persuadiéndola de que estaba cerrado, cae y se golpea la cabeza; detalle que condiciona el desarrollo del relato y certifica que aun cuando la novela en su concepción general es postmoderna, la autora se vale de esta aplicación característica de la literatura modernista, para evadir la realidad, para escapar de las circunstancias espacio - temporales que atravesaba y poder desplegar su escritura. Valdés escribe: “nunca más he podido salir del Museo del Louvre desde entonces; desde el año 1983 resido y convivo con los espectros dibujados o cincelados” (Valdés, 2009: 17)²¹. A partir de este momento, la novelista o en su efecto el yo narrador, queda atrapada(o) en el interior del museo y se transforma, en testigo y en protagonista de lo que sucede con las obras de arte distribuidas en las distintas colecciones y salas del Louvre. Otro indicio importante es el dato del año, que atribuye cierto sentido autobiográfico al relato, debido a que desde 1983 Valdés residió en la capital francesa en calidad de técnica de la Oficina Cultural de Cuba en

²¹ A partir de aquí, cuando se cite de la novela objeto de estudio *Una novelista en el Museo del Louvre*, solo se colocará el número de la página y no la ficha bibliográfica completa.

la UNESCO y como digna admiradora de los museos en general, en este caso particular, del Museo del Louvre, asume la fecha del primer año que residió fuera de la Isla, para situar su discurso narrativo. A pesar de que en este punto la lectura es muy incipiente y aun no se alcanza a tener claridad de lo que sucederá en las páginas siguientes, sí es evidente que la escritura estará mediada por la relación texto / imagen, cuando la escritora expone:

Durante veinticinco horas o veinticinco años, en fin, durante este tiempo literario; no sólo he visto las obras de arte del Museo del Louvre resistir durante el día, enmarcadas en sus cuadros, o inmóviles encima de los pedestales, aguantando ecuánimes exclamaciones de admiración o sonrisas irónicas hasta el aburrimiento, también han aguardado impasibles que los estudiantes las copien, y que los estudiosos se atrevan a acercarse con sus lupas, a criticar sus grietas, los desperfectos de una nariz, la ambigüedad de una sonrisa. (17)

Desde esta perspectiva, se va configurando la trama narratológica. La autora asume el rol de curadora de obras de artes visuales, debido a que el museo parisino tiene una colección de obras que legitima y exhibe en sus salas, sin embargo, ella para estructurar su escritura, realiza una selección acorde a sus intereses y crea a partir de esta colección general, una colección alternativa o en términos de Jesús Ponce Cárdenas (2014), una “pinacoteca verbal”. Es decir, establece una especie de juego de caja china; con el cual le atribuye a la novela el principio curatorial de una exposición. Entonces podemos plantear que a partir de la visualidad que propone el texto literario, por un lado, contribuye a la idea de que las obras perduren no solo en

su soporte físico, sino también a partir del lenguaje y, por otro lado, los lectores asumen una dualidad de condición, también se transforman en receptores de obras de arte. Por tanto, el análisis estará enfocado en poner a luz algunos de los posibles propósitos que indujeron a la novelista cubana a estructurar su obra partiendo de una distribución museográfica en que la novela se construye como guión²².

Este sugerente texto transgrede los límites entre la ficción y la realidad para poner en conocimientos del lector ciertas temáticas que están vinculadas a la vida de la autora, como son el exilio, los asuntos de género y la añoranza por su territorio originario, que tanto interés acaparan por parte de ella. Pero, esta vez, las presenta en su literatura desde su inserción en un contexto museal. Juan Carlos Rodríguez, en su análisis “Zoé Valdés se transforma en ‘Una novelista en el Museo del Louvre’, en homenaje a Manuel Mujica Láinez” (2009) afirma:

Zoé Valdés ha escrito un libro extraordinario, que he disfrutado más aún como lector. Dialoga, ve, observa la cumbre del arte y nos la humaniza y contextualiza. Instruye deleitando. Es un juego literario lleno de chispa, incluso creo que va un poco más allá de la propuesta de Mujica Láinez porque rompe moldes. (Online)

La novela no busca representar las obras a través del lenguaje verbal, porque en concordancia con lo planteado por William John Thomas Mitchell en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994) “el lenguaje *significa* sin imitar”, de modo que se centra en construir un mundo ficcional denso, es decir, un mundo que

²² Más adelante nos referiremos a la novela como guión museográfico.

asume la obra de arte para configurar un espacio interzona, al modo borgeano, la narradora introduce elementos verosímiles para convencer y hacer parte de su historia al narratorio.

Los usos del lenguaje insertan al lector en un mundo fascinante, en el cual confluyen personajes de diversas épocas sociohistóricas, que salidos de los límites de las obras de arte universales cobran autonomía, actividad que quiebra todo horizonte razonable de expectativas. Juan Carlos Rodríguez (2009) señala al respecto: “he aquí una Zoé Valdés catárquica en lo estilístico, con un aplomo literario exquisito, atrevida incluso a jugar con el lenguaje según el cuadro y la época en cuestión en la que se sumerge” (online). Aun cuando pareciera que la trama carece de continuidad debido a que no narra una sola historia, ya que cada capítulo desde su propio subtítulo alude a una obra distinta y sobre la cual versará el argumento discursivo; la autoficción es el elemento unificador de ellas, pues desde su condición de narradora - curadora de productos de artes visuales, Valdés transforma su novela en una especie de guión museográfico que instruye al lector sobre el conjunto de obras que apreciará. Carolina Nieto Ruiz en el libro *Historia de una actitud ante la forma. De la curaduría tradicional a la curaduría artística* (2014) recuerda y precisa los límites de la actividad curatorial cuando señala:

La curaduría tradicional tiene por objetivo, pues, ser una estructura de mediación entre el artista y el público a través de un discurso que implique y refleje el conocimiento tanto del artista como de la colección, la selección de ésta y el ordenamiento que mejor muestre al público la tesis propuesta, sin

dejar de lado los objetivos y la imagen del lugar en el que se exhibe. Una buena analogía es ver a la curaduría como una guía en el campo del arte que traza senderos para la interpretación de las obras, los movimientos y/o los artistas”. (19)

En su mayoría, cuando Valdés hace referencia a una obra de las expuestas en las salas, proporciona algunos antecedentes o datos importantes del artista, de la época y de los personajes representados para ubicar al lector en el contexto y convidarlo a ser partícipe del mismo. En la novela se lee:

Con La balsa de la Medusa, Théodore Géricault inauguró el primer reportaje periodístico apoyado en la imagen. La tragedia de la balsa de la Medusa constituyó un hecho real: en 1819, el pintor impuso un realismo superior al magisterio de David oponiéndose en estilo al neoclasicismo. El duque de Orléans se convirtió en el principal comprador de toda su obra a partir de 1814, pero este cuadro fue posteriormente adquirido por el Estado. (71)

El tenor especializado que se reconoce en este pasaje, que se repite prácticamente en todas las obras escogidas para construir el guión (la novela), sustenta la idea de que la novela se construye a partir de la curaduría del narrador. Por supuesto, en el origen mismo de la actividad curatorial se encuentran los criterios de interés que van guiando la conformación o selección de las obras. Creemos que, en la novela de Valdés, la práctica curatorial se encuentra asociada al gusto estético y a los intereses personales de la narradora; quien ha declarado en entrevistas públicas que sus visitas constantes al Museo del Louvre sucedieron cuando atravesaba una época

de crisis, de falta de motivación y de inspiración. Desde esta perspectiva podemos asumir que el museo se transformó en una instancia de salud (Deleuze, 1996) para la novelista y en consecuencia los artistas seleccionados se convirtieron en sus psicoterapeutas, ratificando el nivel de incidencia que posee la obra de arte sobre el estado anímico de los seres humanos²³. Ana Lía Gabrieloni en “Écfrasis” (2008) dice que “la écfrasis como una práctica cultural lleva aparejada el interrogante sobre su función concreta en cuanto práctica” (104), de manera que, en este discurso, por lo ya planteado, puede asumirse que la écfrasis adquiere también una dimensión psicológica.

La colección reúne los principios de una exposición colectiva, en la cual converge una diversidad de autores, géneros y estilos de representación, sin embargo, en una mirada panorámica el conjunto de obras se adscribe a la corriente figurativa de las artes visuales. No obstante, pese a esta pluralidad, existen elementos que demuestran el privilegio que le da la narradora - curadora a las obras que asumen la representación de la figura humana como *leitmotiv*. En términos generales es posible plantear que son dos las líneas temáticas principales sobre las cuales se proyecta esta colección: los retratos y las escenas mitológicas, donde en su mayoría se percibe la figura humana semidesnuda o desnuda; las obras de carácter histórico, que establecen un vínculo más directo, desde esta perspectiva de lectura, con la problemática también histórica de la migración cubana y el exilio.

²³ Sobre la dimensión somática nos detendremos más adelante cuando abordemos el Síndrome de Sthendal o “estrés del viajero”.

La primera obra referida, con la cual se da inicio al recorrido por este gui3n museogr3fico es *La Gioconda* o *La Mona Lisa*²⁴ (ver anexo I) gesto muy suspicaz de Vald3s, ya que esta pintura es uno de los principales atractivos, no solo del Louvre sino de la historia del arte universal. Consciente de ello, escribe: “es un retrato demasiado visto, pero no hay persona que no desee volverlo a ver; es una imagen que crea adicci3n” (21). Adicci3n que se debe a las pol3micas que ha generado por a3os en el mundo de las artes, no solo por su exquisita factura, sino por su enigm3tica sonrisa e incluso por la ambigüedad de g3nero, llegando a considerarse la obra m3s famosa del mundo y que consagr3 para siempre la celebridad de su autor. La narradora - curadora es enf3tica en su juicio respecto del cuadro cuando apunta: “*La Gioconda* es la obra perfecta, el *nec plus ultra* del retrato del Renacimiento. La ilusi3n trasciende la tela, la belleza supera al 3leo para volverse m3s espiritual que carnal” (22). As3, desde las primeras p3ginas de su novela, instaura con esta obra paradigm3tica en la Historia del Arte, un primer elemento a desplegar a trav3s de su pr3ctica narrativa: el tema de la reivindicaci3n y la ambigüedad de g3nero. El mismo no es casual pues constituye un punto de reflexi3n en casi toda la obra de la autora. La mujer, a trav3s de las im3genes es instaurada en este discurso novelar para

²⁴ Es la 3ltima gran obra del pintor Leonardo da Vinci, creada entre 1503 y 1519. Composicionalmente destacan en ella la combinaci3n de la perspectiva a3rea y de la t3cnica del “sfumatto” (difuminado): los suaves colores y los contornos se funden en una sombra indecisa; con lo cual se consigue una estupenda sensaci3n tridimensional y de profundidad. El peculiar efecto queda acentuado por el paisaje on3rico del fondo, donde, adem3s, el artista ha dejado mucho m3s bajo el horizonte de la izquierda que el de la derecha. (Ver obra en <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/leonardo/gioconda.htm>).

aliviarla del ultraje a que ha sido sometida a través de la historia; debido a los dogmas de cosificación y de discriminación instituidos por la cultura patriarcal de la que ha sido víctima. En el notamos la postura feminista de Valdés desde disímiles perspectivas por ejemplo: la maternidad como marca social identificativa de la fémina²⁵, los juegos e impulsos sexuales y el sexo por mero placer, que deriva en escenas lésbicas.

De ese don natural, que es la maternidad y que sin embargo, posee significados esencialistas para las sociedades falogocéntricas, Valdés habla en el segundo capítulo “Ángeles y abrazos nocturnos”, a partir de la écfrasis que establece con la pintura *Alegoría sobre la instalación del Museo en la Galería Grande del Louvre*²⁶ (ver anexo II):

-Mamá, eres una danaide -afirma el tercer hermano.

-¡No, no y no! ¡Es una odalisca!-grita enrabiado el cuarto hijo.

-No discutan, sólo soy vuestra madre. Sólo eso, cuido de ustedes.

Trabajo, y me pongo a escribir de vez en cuando.

²⁵ La feminista Judith Butler en *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (2002), propone y analiza el tema del cuerpo asociado a la maternidad y posteriormente, Lucía Guerra en *La mujer fragmentada: historias de un signo* (2006), aborda la idea del cuerpo embarazado como lo que carece de lenguaje propio.

²⁶ Esta obra es un óleo sobre lienzo, del año 1783, autorada por Jean Jacques Lagrenée (conocido como *El Joven*) y perteneciente al neoclasicismo. En ella se privilegia la forma de las figuras humanas y no el colorido. La representación del conjunto de humanos, en el primer plano, aparece protegida por una arquitectura que delimita la escena a un espacio interior. (Ver obra en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lagren%C3%A9e,_Louis_Jean_-_Allegory_on_the_Installation_of_the_Museum_in_the_Grande_Galerie_of_the_Louvre_-_1783.jpg).

Una nube entra por la ventana, atraviesa el cristal, desciende a nuestra altura.
Mis hijos se montan en ella, yo detrás. Nos acostamos abrazados encima de
una mullida y esponjosa nube. ¡No puedo creerlo! (31)

El énfasis expresivo demuestra una de las tantas formas en que es tratado el cuerpo femenino, en lo referente a la función biológica de dar vida y a las funciones sociales que le competen, por ende, este discurso no se limita a los cánones de la narrativa falocéntrica sino que desde la visualidad revela una abierta crítica feminista.

En otro momento del relato, Valdés desde la interdisciplinariedad, apoyada en el recurso efrástico, cuestiona la práctica de ver y de asumir el cuerpo constituido de la mujer como un signo cultural; para ello centra su mirada en la estética del cuerpo de la *Odalisca morena*²⁷ (ver anexo III) y con un lenguaje coloquial resalta la desnudez y la postura de éste: “la hormiga ha caído encima de una nalga rosada de la muchacha que descansa encima de una cama desordenada, con su fabuloso culo al aire y las piernas entreabiertas” (49). Esta forma vulgar en la que se refiere al trasero del personaje pictórico, encierra un tono denunciatorio y cuestionador a la manera en que nombran a este componente corporal, que además lo tienen codificado como objeto de placer, los denominados sujetos masculinos.

²⁷ Es una obra pictórica del año 1743, perteneciente al Rococó francés, su autor es François Boucher. El cuadro exhibe a una mujer proporcionada, erótica y sensual. Es decir, representa los encantos femeninos sin ningún tipo de pudor, pero sin caer en la vulgaridad y sin necesidad de acompañarse de artificios narrativos. (Ver obra en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/17839.htm>).

El cuerpo, como ya se ha ido enunciando es inscripto en este texto, desde su desnudez, hasta la sexualidad a la que se expone, haciendo de esta escritura una abierta reflexión que va más allá de los tabúes²⁸. En su sexto capítulo “Cerrar el pestillo”, son dos obras del pintor francés Jean Honoré Fragonard²⁹ (ver anexos IV y V), las que se convierten en el foco de atención de Valdés, para contaminar su escritura y así desacralizar el estigma de la sociedad patriarcal que considera a la mujer como un objeto de placer.

Él le ruega a ella que le entregue su virginidad, ella finge que jamás se la dará, negada por los convencionalismos, sus padres, la familia. Todo ese tonto para acabar con las piernas abiertas dentro de media hora, como mucho, ¡qué digo!, antes de quince minutos ya se ha levantado el vestido. Él es quien se quita la camisa un poco tarde (...)

La chica detrás de mí me besa la nuca, y su lengua discurre en mi oreja. Todo eso es absurdo, pero me gusta, me da un placer vertiginoso, que sube desde mis pantorrillas hacia mi garganta, y se me llena de burbujas la boca. Permanezco, sin embargo, inmóvil. Temerosa de hacer algún ruido y de romper el encantamiento. (53)

²⁸ La feminista Judith Butler, en su texto *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (2002) plantea lo siguiente: “El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también al contacto y a la violencia. El cuerpo también puede ser la agencia y el instrumento de todo esto, o el lugar donde ‘el hacer’ y ‘el ser hecho’ se tornan equívocos” (40).

²⁹ Las obras motivo de interpretación son las siguientes: *El pestillo* o *El cerrojo* y *La camisa quitada*, ambas son óleos pertenecientes al Rococó francés. *El pestillo* o *El cerrojo* es una obra pintada entre 1777 y 1778, que representa a una pareja de amantes encerrados en un cuarto, es decir, representa la instantaneidad de la seducción. Por su parte, *La camisa quitada*, también conocida como *El camión arrebatado* fue confeccionada entre los años 1765 a 1762 y destaca por la soltura de la pincelada del artista en el tratamiento que hace de la figura humana, para dotarla de erotismo y de sensualidad. (Ver obra 1 en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/16536.htm>) (Ver obra 2 en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/17840.htm>).

La reflexión paralela que realiza desde las relaciones sexuales y amorosas, no solo entre dos, sino desde una mentalidad desinhibida y transgresora, compuesta por tres, se constituye como un mecanismo más para denunciar explícitamente la azarosa historia de objeto que ha vivido la mujer durante siglos. Para sustentar este planteamiento, es meritorio señalar la idea expuesta por Antonio Aiello Fernández, en su estudio “El discurso narrativo de Zoé Valdés: Una escritura metaficcional” (2013):

En su discurso narrativo las reflexiones de la voz narrativa y de sus personajes sobre el deseo erótico de la mujer reconoce el vínculo intrínseco entre la sexualidad y el sentido de identidad tan importante para la mujer, en oposición a lo que históricamente el cuerpo femenino se ha reprimido y al doble modelo de moralidad que ha estado vigente y que aún prevalece en muchas de nuestras culturas. (9)

Es así, como se puede aseverar que esta novela, a pesar de su manera compleja de escritura -concebida desde dos planos discursivos distintos interconectados- tan distinta al tono más explícito de la reflexión de género propuesta en sus otros textos, de igual modo tiene gran significación como discurso feminista pues al realizar este gesto, la novelista no solo deja inscrito en la representación literaria la voz y el ser silenciado de la mujer, sino que a su vez, está escapando a la situación de víctima, ya que es su obra el medio por el cual busca romper con la verticalidad del poder.

El segundo punto temático que unifica conceptualmente varios cuadros de la colección curatoriales por la novelista es el vinculado con sucesos históricos universales, que, sin embargo, desde esta perspectiva, dan cuenta de la realidad socio-

política cubana. Esta iconicidad se complementa con alusiones en la diégesis de la novela que son muestras tácitas de la nostalgia que siente la narradora por su madre tierra y de lo difícil que se le hace prescindir completamente de esos rasgos melancólicos.

En el texto existe una intención por textualizar desde la ficción, tomando como referente obras de artes, una realidad social -la cubana- pues la escritora ha sufrido las consecuencias de la rebeldía frente al poder hegemónico castrista que la ha perseguido y condenado, al igual que a otros tantos cubanos en diáspora forzada. Valdés, en este contexto, no pierde la ocasión para arremeter contra el discurso social y político instaurado hace más de cincuenta años en la Isla³⁰.

Entre las obras más significativas dentro de la curaduría construida por Valdés en su novela, que pone en el tapiz el tema de libertad anhelada por todo un pueblo, se encuentra *La Libertad guiando al pueblo*³¹ (ver anexo VI); que presenta un tema netamente histórico, en tanto muestra un suceso verídico para la historia de Francia que estuvo marcado por el deseo de emancipación y de autonomía. Sin dudas esa carga semántica del cuadro y los calificativos asociados a ella se corresponden y son contextualizables con los anhelos de la sociedad cubana marginada, en la que

³⁰ La novelista en su sitio web (zoevaldes.org) realiza una crítica fuerte al sistema de gobierno cubano y desde aquí mantiene su posición de animadora permanente de la posibilidad de cambio radical.

³¹ Es un óleo sobre lienzo del año 1830, del pintor Eugène Delacroix. Considerada la primera composición política de la pintura moderna. El tema de la obra es la insurrección burguesa que tuvo lugar los días 27, 28 y 29 de Julio de 1830, en París; conocida también como las Tres Jornadas Gloriosas. El cuadro representa cuando los parisinos tomaron las calles en rebelión contra el régimen tiránico y codicioso del Rey, Carlos X; por tanto, es una mezcla de realidad y alegoría. Realidad por el suceso que plasma y una alegoría de la Libertad de los rebeldes reflejada con una figura monumental con cara de mujer. (Ver obra en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/2201.htm>).

predominan las restricciones, la represión, la censura, entre otros. No es azaroso que en la escritura enfatice en la palabra libertad planteando: “La libertad guía, armada de una bayoneta, e insta a que los hombres, las mujeres y los niños la sigan” (16). La novelista, como colofón para este discurso eminentemente denunciatorio dice: “La obra posee un movimiento cinematográfico piramidal. Es una pirámide de cuerpos hambrientos de libertad” (16). Con esta metáfora final resume el principal nudo temático de la obra visual y exalta el sentimiento de dos territorios que en distintos momentos históricos y en circunstancias desiguales, se pueden emparentar pues el móvil de lucha de sus connacionales es el mismo: la libertad, que por demás, es un derecho inalienable de todo ser humano.

Otro exponente que aporta iconicidad al relato es *La balsa de la Medusa*³² (ver anexo VII), obra referencial sobre un suceso real, cuyos elementos compositivos posibilitan establecer un intertexto con la realidad sociopolítica cubana, específicamente en lo referente a las migraciones ilegales y casi masivas que se han estado sucediendo por muchos años desde Cuba hacia los Estados Unidos, siendo ya casi un *cliché* respecto de la diáspora cubana. La narradora consciente de esto, se apoya en la *écfrasis* para presentar una metáfora épica de esta realidad.

Parada ante la inmensa obra de Géricault no puedo evitar la perplejidad, una y otra vez, la desesperación de esas personas luchando por la vida, en medio

³² Es una obra icono del Romanticismo, realizada por el pintor y litógrafo francés Théodore Géricault entre 1818 y 1819. Representa una escena del naufragio de la fragata de la marina francesa *Méduse*, encallada frente a la costa de Mauritania el 2 de julio de 1816. Al menos 147 personas quedaron a la deriva en una balsa construida apresuradamente, de todas ellas, solo 15 lograron sobrevivir. Los supervivientes debieron soportar el hambre, la deshidratación, el canibalismo y la locura. (Ver obra en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/3268.htm>).

de un mar revuelto, me es sumamente familiar. Los cuerpos apilados, algunos a punto de caer al agua, otros ya muertos, los cuerpos descolgados hacia lo profundo del océano, otras figuras aún con los brazos apuntando a un horizonte imaginado, soñado quizás. (72)

Con este fragmento es importante destacar que desde la interconexión entre las artes (visuales y literarias), Valdés describe esta dimensión histórica que es el denominado sueño americano o, en inglés, *the American dream*. Sueño que ha movilizado y ha costado la vida a miles de cubanos, los cuales en balsas, abandonan la Isla - así como lo refleja esta pintura con la cual se asocia en la trama novelar - y emprenden esta travesía extremadamente peligrosa, persiguiendo la libertad e igualdad de oportunidades. Por tales motivos, este discurso narrativo, sin perder la esencia ficcional, se torna revelador de una perspectiva sociopolítica que afecta al pueblo cubano, condenado al silencio y a la doble moral. La autora, no puede desligarse del compromiso social con su pueblo natal, con sus paisanos, por eso, desde la escritura, desacraliza un discurso político oficial, en aras de reivindicar una realidad que ha sido manipulada por más de cincuenta años. La apuesta al todo o nada, la búsqueda de apenas una posibilidad, de una esperanza mínima de salvación, induce a los cubanos a desafiar la fuerza de la naturaleza, los miedos físicos, psicológicos y simbólicos, elementos que atribuyen un carácter heroico y épico a estas travesías.

Como se ha ido demostrando, la representación de acuerdo a como la propone esta novela, “es un proceso por medio del cual el lenguaje construye y vehicula

significados con distintos grados de referencialidad y de iconicidad” (Pimentel, 2012: 314). La novelista, víctima también de esa realidad cubana convulsa que critica fervientemente, conforma desde el exilio un universo narrativo determinado por lo ficcional, pero en el cual plasma referencias plásticas universales muy explícitas vinculadas con su rechazo a ese gobierno dictatorial (como ella lo denomina), ratificando con su técnica narrativa la propuesta de Pimentel (2012): “toda representación verbal contiene una serie de indicios de aquello a lo que puede relacionarse, y que constituye los elementos tanto de su *contextualización* como de su *recontextualización*” (317).

No obstante, pese a su postura política anticastrista, es portadora de un sentimiento de añoranza del cual no logra desligarse y por eso, a través de artificios escriturales, fusionados con la écfrasis como principal recurso retórico, invoca de una u otra manera su cultura originaria. Si bien su actividad curatorial se despliega fundamentalmente en la selección y exégesis de cuadros importantes de la tradición universal, ello lo asocia o lo hace confluir con la tradición cultural “local”. Para ampliar su radio de acción y para vehicular la crítica al problema de “lo cubano”, incluye nombres de personas cubanas con existencia real que han sostenido algún lazo en común con ella. Valdés, con las remembranzas que realiza a su amiga la pintora Gina Pellón, a su hermano Gustavo Valdés (curador y fotógrafo), a su mejor amigo el pintor Ramón Unzueta y a su otro pintor cercano Jorge Camacho, busca desde el exilio conformar un bloque de resistencia a la autoridad que a su vez es compartida por otros artistas. Estas talentosas personas, al igual que nuestra autora,

desarrollaron una vida artística e intelectual que cobró fama fuera de su tierra natal y todos en alguna medida, padecieron las decepciones reinantes en la Isla y la situación represiva. Puede asumirse entonces, que la enunciación de ellos en este texto narrativo, es otro elemento empleado por la escritora para mostrar la imagen del cubano expatriado y así recalcar que su postura es compartida, gesto que contribuye a desacralizar el discurso político insular, a la vez que instalar la novela, en su doble afluente, plástico y narrativo, como discursos insurrectos y críticos del *status quo* cubano.

Asimismo, en lo estrictamente literario, la novelista consideró pertinente mencionar a dos representantes muy importantes e influyentes para la cultura cubana, hombres que desarrollaron una ardua y prolífera labor, sentando pautas esencialmente en el ámbito literario, no solo cubano, sino latinoamericano en general. Son los casos del poeta Julián del Casal³³ y del escritor José Lezama Lima³⁴. Por ende, no se debe soslayar esta recurrencia a ambos, al parecer, la autora se identifica con estos paradigmas de las letras cubanas y con este guiño dignifica su obra al instalarla entre los grandes nombres de la literatura cubana.

En otros momentos textuales se incorporan como personajes a la joven cubana Gabriela y a la niña Omara, asistentes al museo con las cuales interactúa la novelista.

³³ Julián del Casal (1863-1893) fue un poeta, ensayista y novelista cubano, considerado uno de los máximos exponentes del modernismo y ocupa un lugar meritorio dentro del modernismo rubendariano en Latinoamérica. En su obra se pueden encontrar todas las facetas que dieron carácter al modernismo y todos los elementos que constituyeron la temática de ese movimiento.

³⁴ José Lezama Lima (1912-1976) fue un poeta, narrador y ensayista cubano, considerado una de las más grandes figuras que ha dado la literatura insular y uno de los escritores de mayor significación de la literatura latinoamericana del presente siglo. Fue fundador de la Revista *Órigenes*, en 1944 y la obra que lo consagró fue *Paradiso* (1966).

Con la primera siente empatía porque es su coterránea y la apoya para que salga de la institución con sus expectativas cumplidas, en cambio, con la segunda se identifica plenamente. La inserción de esta niña en el relato, es una prueba fehaciente de la nostalgia que siente la narradora por su infancia, por su familia y por los añorados momentos vividos en Cuba, país que fue su hogar y que ahora apenas puede retener en los recuerdos. Así lo demuestra cuando sostiene un diálogo con Omara:

-¿Dónde jugabas al taco cuando perdiste el ojo?

-En la plazoleta de la calle Cuba, entre Sol y Santa Clara, frente al convento...

Entonces recordé una tarde, yo con el bate en la mano, el taco vino directo a mi ojo, sentí como un pellizco muy fuerte y doloroso en la córnea, y me caí desmayada. El primer rostro que vi fue el de mi abuela, sus ojos azules desorbitados, y su boca desmesuradamente abierta que reclamaba auxilio.

(150)

Omara es una niña de La Habana Vieja³⁵, que perdió un ojo jugando al taco y en sustitución tiene uno de cristal. Esta niña tiene varias cosas en común con la novelista, ambas son cubanas, de La Habana Vieja, jugaban en sitios comunes y la novelista cuenta en el relato que, aunque no perdió su ojo, en su niñez igual fue golpeada en uno de sus ojos por un taco.

Pero no son solo los elementos expuestos los que evidencian que la novelista no logra despojarse de un pasado que marcó huellas indelebles en su vida. Hacia el fin

³⁵ La Habana Vieja es la zona más antigua de la capital cubana. En 1982, fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

de la novela, en el último capítulo titulado “Sueños compartidos con Alberto Durero”, concluye no solo el relato, sino sintetiza de un modo ingenioso y sorprendente su vida de añoranzas. Su imaginación superpone dos realidades (La Habana y París).

Iba a cruzar la calle Línea hacia la otra esquina de M, en el Vedado, llevaba a mi hija de la mano. Entonces mis ojos parpadeaban, mi visión cambiaba, y detrás de un conjunto de árboles divisaba el Arco de Triunfo de París. (172)

Estas líneas ratifican que cuando la persona por circunstancias diversas ha tenido que abandonar sus orígenes y asimilar un proceso de aculturación, pese a vivir en un presente inmediato, totalmente distinto a lo que fue su vida pretérita, le resulta imposible desdeñar ese cúmulo de recuerdos y en este caso específico, la escritura, es el medio idóneo que posibilita a la narradora yuxtaponer sus sentimientos. Mantener los recuerdos, su memoria, como cuadros de una exposición, en un museo de palabras.

La éfrasis metaléptica: recurso de contaminación interartística.

Estudios recientes efectuados por Luz Aurora Pimentel en su artículo “Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal” (2012), sobre el fenómeno de la éfrasis acuñan la categoría de la *écfrasis metaléptica*³⁶, la cual está definida por el desborde del impulso plástico y las transgresiones del nivel narrativo al que pertenece; los personajes del cuadro se animan y salen del marco que delimita

³⁶ Figura acuñada por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), libro traducido por Celia Fernández Pietro.

su existencia ficcional como objetos plásticos, para interactuar con el otro mundo ficcional del cual, supuestamente, eran solo personajes pintados que ornamentaban ese mundo. Este efecto transgresor tiende a ser fantástico o antirrealista, por lo tanto, surge de inmediato un cuestionamiento: ¿Qué importancia tiene para el discurso novelar de *Una novelista en el Museo del Louvre*, el empleo de la écfrasis metaléptica, como recurso discursivo que subvierte el estatuto canónico de personajes y figuras plásticas?

Si algo resulta notable en esta escritura es la dinamización que origina el proceso ecfástico, el cual como recurso literario transgrede los límites entre la ficción y la realidad, ofreciendo un “incremento icónico” (Pimentel, 2013: 312) que permite ampliar el espectro de significación y posibilidades de lecturas al texto; es decir, “dotando de vida al relato”³⁷. En el último episodio referido, se lee:

Alberto me pasó el brazo encima de los hombros. Ya no era el pintor, tal como lo habíamos visto salir de su autorretrato, ahora era un joven judío, se llamaba Ilam, y aunque su cara era la misma que la de Durero ya no estaba vestido igual, ni llevaba el cabello largo. (173)

Con ello es notorio que la écfrasis metaléptica además de “dar vida al relato”, es el recurso que moviliza la narración, pues propicia que se superpongan las identidades del pintor Alberto Durero con la de Ilam, el primer amor de la novelista,

³⁷ Esta idea fue sustentada por los autores *progymnasmata* (Teón, Aftonio, Hermógenes y Nicolao), quienes señalaban que el rasgo esencial de la écfrasis era dotar de vida al relato, acercándolo al lector. (Recuperado de “La écfrasis de los ejércitos o los límites de la enérgeia” (2005), de Isabel Lozano - Renieblas).

con lo cual se funden los límites de los distintos planos narrativos. La ficción dentro de la ficción pierde sus atributos dando paso al despliegue de un lugar en que no existen privilegios ni estatus canónicos o al menos donde los estatus son reversibles: las visitas del museo asumen los lugares de los personajes que han salido de su cárcel de paspartú.

Como se ha señalado, el discurso literario en la novela tiende a la dinamización, movido por el proceso efrástico en ella desplegado, ya que las descripciones efectuadas de las obras de artes visuales en cada uno de los capítulos no permanecen estáticas. Zoé Valdés convida al lector a entrar en un mundo fantástico de penumbras y de claroscuros en el cual los personajes de las obras del Museo del Louvre adquieren vida, se pasan de un soporte a otro e interactúan con la novelista que vive en el interior del museo parisino.

He percibido cómo, no solo durante la noche, intercambian sus puestos, salen los personajes a caminar o a bailar en las galerías centrales, conversan entre ellos, sin importarles estilos o épocas; por cierto, y esto es lo novedoso, en múltiples ocasiones, incluso de día y con las salas abarrotadas de visitantes, los personajes de los cuadros han abandonado al instante sus puestos (desde luego han sabido elegir a sus sustitutos, que han sido los propios asiduos al museo o visitantes extranjeros). (17)

La narradora realiza un despliegue gozoso, haciendo que los personajes de las obras abandonen, inusitadamente, las posiciones que les fueron atribuidas por sus artistas ejecutores y que están delimitadas por el paspartú. Además, combina el

sentido eminentemente crítico con el carácter lúdico, con la alegría que la caracteriza a ella y a los habitantes de su tierra natal caribeña, para de algún modo, tergiversar la idea del museo como un espacio sacralizado y de culto a las obras de arte inmovilizadas.

En otro momento textual retoma la idea del baile en el interior del museo, destacando la importancia de la música para alegrar los corazones:

Caroline toma a Clementina por la cintura. Bailan un lento vals. Entonces yo invito a la pianista, y también iniciamos unos pasillos, mejilla contra mejilla. No hay nada como la música, nada como bailar al compás de esta melodía magistralmente interpretada por Dulzaides. (62)

El guiño a Felipe Dulzaides, destacado pianista, arreglista y compositor cubano, uno de los propulsores del jazz en Cuba, sugiere la valoración del son cubano por sobre los otros ritmos, debido a que porta el tempo y la esencia de su cubanidad, la alegría y la luminosidad.

Valdés no descuida este sentido lúdico a lo largo de toda la obra. Desde su escritura defiende el entusiasmo y la jovialidad de los cubanos, haciéndolo notar en varios fragmentos, como cuando enuncia la aparición de la cantante Madonna, la cual durante su estadía en el museo es confundida con Esther, la protagonista de la obra pictórica que lleva por título *El baño de Esther*³⁸ (Ver anexo VIII). “La Ambición

³⁸ Es una obra del neoclasicismo francés, específicamente de 1841, bajo la autoría de Théodore Chassériau. Está inspirada en un tema bíblico, recogido en el Antiguo Testamento. El autor utilizando

Rubia³⁹, mientras entona una de sus más populares canciones, repara en Desdémona, le sonrío, guiña pícaro un ojo, la invita a subir al cuadro que ella ha convertido en escenario” (100). Aquí, como en casi toda la novela, se rebasan los límites del paspartú debido a la mezcla entre los personajes ‘reales’ y los ‘pictóricos’.

Estos elementos demuestran que el impulso narrativo de Valdés transgrede los márgenes de los objetos plásticos citados porque los personajes de las obras salen de sus límites y se insertan en ese otro mundo ficcional, del que aparentemente ellos eran la ficción. Cuando la novelista en su capítulo “Reflejo de luna en el ojo de una odalisca”, alude a los cuadros de *La gran odalisca*⁴⁰ (ver anexo IX) y *El sueño de Endimión*⁴¹ (ver anexo X), de Ingres y de Girodet respectivamente, desde su escritura propicia el intercambio y el coqueteo de los personajes de ambas pinturas, extrayendo a Endimión del marco que delimita la obra que él protagoniza, para trasladarse hacia donde está situada la Odalisca y declararle su amor.

Cupido posa sus labios en la frente de Endimión, enseguida moja sus labios con un racimo de fresas salvajes que gotean rocío. Endimión se despereza, desciende del marco de su cuadro, y atraviesa como Dios lo trajo al mundo

un colorido vivo dentro de un dibujo lineal de contornos netos, evidencia la transición entre romanticismo y simbolismo. (Ver obra en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/17812.htm>).

³⁹ Es una manera de nombrar a la cantante Madonna.

⁴⁰ Es una pintura del año 1814, del pintor Dominique Ingres, perteneciente al neoclasicismo francés, que representa a una mujer desnuda. Con esta figura se pone de manifiesto el interés existente en aquellos años por lo exótico y lo oriental. Ingres se manifiesta como un pintor académico, interesado fundamentalmente por la línea, creando una figura de enorme belleza a pesar de sus imperfecciones anatómicas y de su pronunciado escorzo. (Ver obra en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/2211.htm>).

⁴¹ Esta obra fue realizada en 1810, presenta una imagen de contemplación erótica del cuerpo masculino denotada por el academicismo. En ella resalta el estilo lineal, la idealización del cuerpo y la efectividad literaria de la puesta en escena. (Ver obra en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/17806.htm>).

los salones del museo (...) El hombre se sitúa frente a la Odalisca; aún resplandece en su costado el rayo de luna. Tiende una mano hacia la mujer. – Te amo, Odalisca – le declara su amor. (69)

La desestabilización de la relación realidad-ficción, y de paso del mundo novelesco que el lector había “interpretado como realidad se ‘desrealiza’ para convertirse en ficción con respecto a una realidad que antes se había leído como ficción” (Pimentel, 2012: 345). Estos personajes, al igual que sucede con otras escenas plasmadas a lo largo de la novela, desplazan las fronteras de su mundo pictórico y se instalan en otro plano de realidad: el de la diégesis circundante.

La representación verbal de obras de artes visuales, es asumida por Valdés como un proceso en que el lenguaje se comporta como “*una estructura de mediación*” (Pimentel, 2012: 314). Un ejemplo significativo de este rol de la lectura lo constituye el capítulo “La orgía suicida de Sardanápalo”. Como el título alude, en la trama se establece un intertexto con la obra pictórica *La muerte de Sardanápalo*⁴² (ver anexo XI), pues más allá de la evocación directa a la pintura, igualmente incluye en la narración datos que han estado vinculados con la historia de su origen. Esto justifica la aparición repentina del escritor Lord Byron en el museo, colmado de

⁴² Es una obra de gran formato, del pintor Eugène Delacroix, que supuso el triunfo de la escuela romántica de pintura. Varios historiadores plantean que el pintor se inspiró en el poema “Sardanápalo”, del poeta inglés Lord Byron, que fue traducido en Francia en el año 1822. El poema narra el trágico fin de este legendario rey de Asiria, que vio escapar su poder a consecuencia de una conspiración, eligió, al rendirse contar que su derrota fue ineluctable, arrojarse en compañía de su favorita, Myrrha, una esclava, a las llamas de una gigantesca hoguera. Delacroix parece haber retomado la trama general del drama de Byron - Myrrha sería la mujer sobre la cama a los pies del monarca. (Ver obra en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/2200.htm>).

orgullo por ser el inspirador de Delacroix. La narradora establece diálogo con Byron y de pronto:

El poeta me toma bruscamente por los brazos, de la misma manera en que uno de los guardias al pie del lecho del rey toma a una de las amantes, y como a ella me obliga a arrodillarme, de espaldas a él. Tironea de mi ropa, me desviste a la fuerza. Y completamente desnuda me lanza al interior de la obra. Caigo en la misma posición que Myrrha, la he reemplazado; sólo me resta levantar la mirada para comprobar que Lord Byron se halla recostado, asumiendo la posición de Sardanápalo. (80)

En el desborde narrativo, refiere la novelista que han pasado varios días y “sorpresivamente, entre el numeroso público que ha pasado a visitar esta obra, avizora el rostro fresco y hermoso de una señorita” (80), quien confiesa a una amiga que se ha enamorado del rey de Nínive (Sardanápalo). “- ¿Cómo puedes decir que amas a un personaje de un cuadro? ¿Estás loca?” (81). Lo planteado hasta el momento va dejando entrever que en el propio acto de escritura, la novelista no solo selecciona, sino resignifica el objeto que representa, a partir de la écfrasis como subgénero literario que posibilita la contaminación interartística. La escena continúa:

Aprovecho y le cedo a la joven el puesto de Myrrha. Sucedió muy fácil, bastó que el espíritu inflamado de Sardanápalo se lo pidiera a Lord Byron, con tal vehemencia, que me veo expulsada del cuadro y en mi lugar a la recién llegada. (81)

La écfrasis metaléptica, entonces, configura una escritura en la cual los personajes de las obras de arte superan, quebrantan y vulneran la frontera del contexto que los define, a la vez que los visitantes al museo se sumergen en ese mundo iconológico que veían como ficción. Ello provoca que el montaje de la ficción asuma un rol clave en el derrumbe de los convencionalismos de ambas ficciones entrelazadas: lo pictórico y lo narrativo.

En otro momento de la novela, específicamente en el capítulo “Las sombras del maestro y su discípulo”, la écfrasis desarrollada produce una simbiosis narrativa que además aumenta su iconicidad. El relato plasma:

Entre esa marea de visitantes que no se detiene jamás, creo ver a *La musa de Virgilio*, también llamada *La lectora con guirnalda de flores* (1845) pintada por Jean-Baptiste Corot y fugada de su cuadro. Le digo al menos cierre su vestido, porque eso de que en el cuadro aparezca con el corpiño afuera está bien, porque ya no estamos en el cuadro. (89)

Una vez que la autora entrega esta serie de datos acerca de la obra pictórica con la cual trabaja, convoca al lector - receptor a establecer vínculos y alianzas, lo incita a buscar el referente visual. Esta relación que se establece entre ambas representaciones (la literaria y la visual) es de intermedialidad, ya que la imagen evocada se convierte en iconotexto que al entrar en relaciones significantes con el texto verbal, imposibilita que ambas materializaciones puedan separarse, lo que en consecuencia produce un incremento icónico. En este ejemplo, la musa se escapa de la obra pictórica que protagoniza y se incorpora a la oleada de visitantes, cual, si fuese una más del

público, distorsionando, de esta manera, las posiciones habituales en las cuales se inscribe.

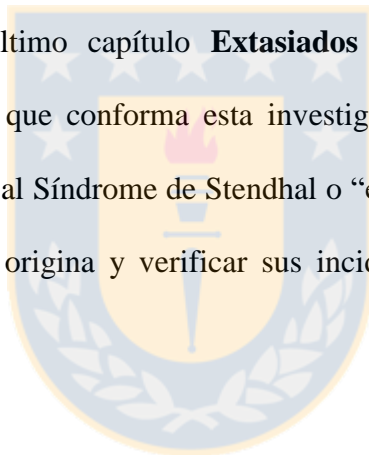
La écfrasis metaléptica, en este capítulo, es empleada como recurso literario mediador que le permite a Valdés contar la historia local de Cuba, desde el referente visual, aportado por estas obras importantes en la historia del arte universal. A su vez, al igual que en casi toda la novela, origina y confunde el estatuto diegético de las figuras de las obras de artes visuales y de los personajes; haciendo que el lector vacile sobre el mundo que lo circunda, en el cual participa.

Al recrear el escape de las figuras que protagonizan las obras de artes visuales de sus marcos delimitantes, es decir, cuando abandonan el paspartú que las guarda y preserva como bienes artísticos; Valdés establece una metáfora irónica con la idea de la huida y la búsqueda de la libertad plena del pueblo cubano. Los personajes ficcionales encarnan el deseo de todo un pueblo, ellos, así como los cubanos reales, se empeñan en salir de la cárcel que enmarca su existencia física y que los priva de la libertad plena. Los personajes se escapan de la cárcel del paspartú, así como los cubanos se van de su isla querida.

Este análisis de la écfrasis metaléptica como constituyente del discurso narrativo de *Una novelista en el Museo del Louvre* acerca al lector a una nueva noción vinculada a la concepción del trabajo literario. La escritura de Zoé Valdés ha sido desplazada a nuevos estadios por los influjos de la postmodernidad. De esta forma su proceso de creación pasa por una valoración subjetiva y desarrolla la

escritura desde su visión particular, por eso crea espacios de representación literaria en los cuales se nutre de conocimientos, de procesos de búsqueda e indagación que son ofrecidos al lector y, desde su posición de narradora - curadora exiliada, remite a su condición genérica y a su identidad. Esta novela devela que la autora es conocedora de los dos planos artísticos que fusiona en su escritura: el literario y el visual o plástico. En ella demuestra dominio de los recursos utilizados en su práctica narrativa, permitiendo que el lector constate el sentido de compromiso y de pertenencia que plasma en sus expresiones.

En el cuarto y último capítulo **Extasiados ante la belleza artística: el Síndrome de Stendhal** que conforma esta investigación, el análisis se enfoca en realizar un acercamiento al Síndrome de Stendhal o “estrés del viajero”, para conocer en qué consiste, qué lo origina y verificar sus incidencias simbólicas en la trama novelar.





CAPÍTULO 4.
Extasiados ante la belleza artística: el Síndrome de Stendhal.

Generalidades.

En la escritura de la novela seleccionada como objeto de estudio *Una novelista en el Museo del Louvre*, es notorio el desborde de sentimientos y de emociones manifiestos por los visitantes al museo parisino, quienes, al encontrarse frente a obras de artes visuales, íconos de la historiografía artística, experimentan una especie de sobredosis de belleza, que les desencadena una diversidad de síntomas psicósomáticos; los cuales son expresiones del denominado Síndrome de Stendhal o “estrés del viajero”. Para comprender en qué consiste este síndrome, cuáles son las expresiones de los afectados y así determinar en qué medida se presentan en este discurso novelar, a continuación se presentan algunos antecedentes.

Es indiscutible que casi todos en algún momento de la vida hemos quedado impactados ante alguna expresión de las artes. Sin embargo, eso no significa necesariamente que se manifieste al exterior con algún cambio o estremecimiento orgánico, y menos aún que el nivel de sobresalto llegue a la categoría de malestar sintomático. El Síndrome de Stendhal en principio se encuentra asociado a la admiración y al placer que sienten algunos sujetos cuando están frente a una obra de arte que se logra vincular afectivamente con el espectador, de tal manera que la belleza que irradia la obra supera todas las expectativas hasta lograr cambios inclusive en el ritmo cardíaco de los espectadores. A todas luces es una condición reservada a individuos extremadamente sensibles.

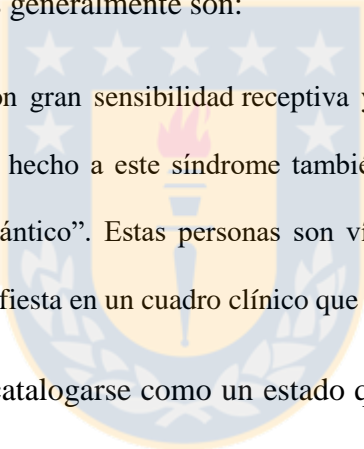
Este síndrome debe su nombre a la primera persona que lo describió, el narrador francés Marie Henri Beyle (Stendhal), en su texto *Roma, Nápoles y Florencia*, una publicación de 1817⁴³. El mismo se centra en describir las sensaciones experimentadas en su viaje a la ciudad de Florencia y a sus alrededores, en especial en su visita a la iglesia de Santa Croce de Florencia, donde sufre los padecimientos que llevarán su nombre, a partir de la inmensidad y abrumadora belleza sacra presente en el interior del recinto cristiano, donde las esculturas y pinturas de gran valor que adornan las capillas, cuentan con frescos de artistas tales como el Giotto, Brunelleschi y Donatello. Al salir de la basílica, Stendhal describe de la siguiente manera su impresión:

Absorto en la contemplación de la belleza sublime, la veía de cerca, la tocaba, por así decir. Había alcanzado ese punto de emoción en el que se encuentran las sensaciones celestes inspiradas por las bellas artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de la Santa Croce, me latía con fuerza el corazón; sentía aquello que en Berlín denominan nervios; la vida se había agotado en mí y caminaba temeroso de caerme. (Stendhal, 2011: 6)

Es notable que Stendhal manifieste la motivación real de sus viajes. Sus móviles eran el placer y el deleite contemplativo. Pareciera ser, entonces, que la bitácora de viaje del realista naturalista francés privilegia, por sobre los motivos del estremecimiento, las emociones, las sensaciones, las experiencias. En este sentido

⁴³ Esta fecha corresponde a la primera edición del libro, posteriormente, en 1998, la Editorial Pre-textos (Valencia) realizó una segunda edición que fue traducida por Jorge Bergua Caverio y en el 2011, Gadir Editorial (Madrid) confeccionó otra edición, traducida por Elisabeth Falomir Archambault; con la cual se ha trabajado en esta investigación.

Elisabeth Falomir Archambault, en el prólogo de *Stendhal. El síndrome del viajero. Diario de Florencia* (2011) explicita: “conviene recordar que los diarios de viaje de Stendhal se alejan de los usos más frecuentes. En ellos hay pocas ruinas y descripciones detalladas de obras concretas o de lugares, y muchas sensaciones” (5). Pero, es en el año 1989, cuando la psiquiatra florentina Graziella Margherini escribe su ensayo “El Síndrome de Stendhal”, atribuyéndole esta nomenclatura a la serie de efectos somáticos provocados por la influencia de la belleza de ciertas obras artísticas. Es importante mencionar que según como lo expone Patricia J. Morales García (S.F) los afectados generalmente son:



Personas con gran sensibilidad receptiva y ansia por contemplar la belleza artística, de hecho a este síndrome también se le conoce como “el mal del viajero romántico”. Estas personas son víctimas de una emoción subjetiva que se manifiesta en un cuadro clínico que varía según el caso. (Online)

En general, puede catalogarse como un estado que incide de manera transitoria en el ánimo de aquellas personas que, al observar obras artísticas de una belleza estética incuestionable, experimentan una sobredosis estética, que les produce diversos malestares tanto en su estado físico como psíquico.

Habitar el museo: narrarlo.

La narradora, de acuerdo a la manera en que se despliega el texto, es la principal afectada por el Síndrome de Stendhal. En las primeras páginas de la ficción,

ella presenta al lector el indicio del golpe que sufre en la cabeza debido a una caída, suceso que se puede interpretar como el origen o gatillante del efecto de Stendhal en el relato. La narradora personaje al encontrarse sola y en medio de esta icónica colección de obras de artes visuales que exhiben las salas del Louvre, se siente turbada y empieza “a ver o a presentir sombras monumentales” (Valdés, 2009: 17). En estas condiciones tropieza, cae y permanece dormida por un tiempo, luego despierta y es desde ese momento que habita en el majestuoso museo. Parece que la novelista está totalmente cautivada por aquel templo de belleza, por la exuberancia del goce artístico y manifiesta la carga sensorial no solo en la caída y en el posterior desmayo, sino en el desborde de emociones que la llevan a alucinar. La doctora Margherini asoció todos estos síntomas con el denominado efecto de Stendhal y “especifica que el síndrome es más frecuente en mujeres que viajan solas, que desconocen el idioma, que no son especialistas en arte pero conocen el valor de las obras ante las que se encuentran” (Quirosa, Luque & Amaro, 2014: online).

Las alucinaciones son el síntoma crucial que como resultado del Síndrome de Stendhal manifiesta la propia novelista dentro de la ficción, o más bien, las constituye como una herramienta fundamental que viabiliza su proceso escritural. Valdés manipula “el halo romántico que conlleva el llamado Síndrome de Stendhal” (Quirosa, Luque & Amaro, 2014: online) y lo convierte en un recurso que no solo origina su creación, que le permite narrar su vivencia en el museo, al justificar los intercambios que se suceden entre los personajes del plano plástico y los del plano real, sino además, incrementa el nivel de atracción hacia este espacio textual.

La narradora personaje inducida por el estado somático que padece, se transforma en curadora de obras de artes visuales y de pasiones humanas. De la magnificente colección atesorada en el Louvre, solo un conjunto de imágenes se ajustan en cuanto a visualidad y a concepto con los objetivos que persigue transmitir a través de la ficción; por tanto, absorta en el estado alucinatorio, estructura su obra literaria desde el modelo de una distribución museográfica, es decir, para dar coherencia a la dualidad de colecciones (de objetos de arte y de pasiones humanas) confecciona su novela como guión.

Es importante como la narradora personaje remarca su condición de habitante en el museo parisino, para recordarle al lector que no en vano han transcurrido todos esos años. A ella como testigo nada se le escapa, menos aún, las reacciones de los afectados por el Síndrome de Stendhal; las que debido a la frecuencia en que suceden, ya no generan en la novelista ningún asombro y en cambio, las asimila como un suceso normal, cual si fuesen un componente más de la cotidianidad en el interior del templo de las artes. En la trama se lee:

Con los años que llevo viviendo dentro del museo ningún espectáculo similar me es ajeno; he asistido a tantas lágrimas derramadas de emoción frente a una obra que de alguna manera lo considero un espectáculo corriente, igual que ya no me sorprenden los desmayos de aquellos que sufren el Síndrome de Stendhal, o sea, los que sumamente impresionados ante una obra de arte, no pueden soportar la belleza de la misma, y se desvanecen ante ella, es lo común. Lo extraño en el Museo del Louvre es asistir a la indiferencia. Nadie llega a este sitio indiferente, nadie se va con el pecho seco. (118)

Los museos están al servicio de la sociedad y su misión consiste en exhibir, preservar y conservar bienes materiales e inmateriales para el porvenir. La colección de obras que resguarda el Louvre es muy fastuosa y desborda gran belleza artística y estética, por estas causas es casi imposible que los receptores no se sientan estremecidos al enfrentarse ante tales tesoros. La novelista deja constancia de lo común que resultan las diversas manifestaciones del síndrome en estos visitantes: desmayos, llantos, sudoraciones, vértigos y otras sensaciones constituyen otra colección, no de objetos de arte, pero sí de pasiones humanas⁴⁴. No obstante, pese a que la narradora observa cada día como la sensibilidad de los visitantes es invadida por la sobredosis de belleza, ella no puede evadir la emoción que siente cuando contempla alguna pintura de Leonardo da Vinci y así lo describe sin más: “no existe cantidad exacta que sirva para medir las emociones frente a una de sus obras” (123).

La novelista cubana emplea este síndrome como un recurso, lo pone al servicio de sus ideas y lo transforma, junto con la écfrasis, en movilizador de su escritura. Este gesto es digno de considerar porque la historia ficcional que presenta al lector se torna aún más instructiva y encantadora. Pareciera que el hogar en que se ha transformado el museo, aquel reemplazo de Cuba “la islita de mierda que tanto nos

⁴⁴ Alfonso Reyes, en la década del 20 del siglo pasado, ya había puesto el acento en la desarticulación de esta imagen arquitectónica cuando propone en “Contra el museo estático” (1924) dinamizar el mausoleo, rompiendo la verticalidad de las relaciones propuestas por ese organismo cultural de modo que incluso las miradas de los visitantes o espectadores de las exhibiciones pudieran convertirse en un motivo plástico, y, por lo tanto, exponible en ese recinto desacralizado. La posibilidad de esta subjetividad radical la sugiere con una imagen plástico-poética perturbadora: “quemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de culto, el film de tres dimensiones, donde el bordador chino borde tapices chinos, y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia. Este –oh Mantegazza- es el verdadero museo de las pasiones humanas, donde cada cual, a fuerza de ensayos, descubra las dos otras leyes de su conducta. Queremos el museo-teatro-circo, con derecho a saltar al plano de las ejecuciones” (47).

cagó la vida” (Valdés, 1997: 46)⁴⁵, viene a establecer una relación tensa mediante la instalación de este síndrome en la trama narrativa, para posibilitar la interacción de los personajes de los cuadros con el mundo real, a la vez que la superación de la ficción donde sí es posible la libertad. El espacio hospitalario en que se ha transformado la pinacoteca necesariamente se agencia a la historia del exilio y la diáspora, como fue desarrollado en el capítulo 3 de esta investigación “La guardiana de la palabra. El Louvre y sus misterios excepcionales”, por medio de la écfrasis de cuadros que rápidamente se ubican en la remembranza del espacio original perdido (*La balsa de la medusa*, por ejemplo) y por los efectos del Síndrome de Stendhal que también afectan a sujetos cuya historia de exilio y despojo se emparentan con la realidad de los cubanos fuera de la isla.

Los museos son espacios que preservan el conocimiento del ser humano en todos los niveles, por eso, atraen a muchas personas y no es menor, la diversidad de síntomas que manifiestan algunos cuando observan los bienes en ellos exhibidos. “Los museos desatan catarsis, estados de enajenación impensables, arranques de furia o de fervor incalculables” (Valdés, 2009: 125). La novela como se ha analizado, se encuentra permeada de una gran carga simbólica, que es atribuida por el uso e incorporación de afluentes plásticos y por el tratamiento de la écfrasis, como por la integración del Síndrome de Stendhal. Cuando la autora pone énfasis en los desplazamientos desde el territorio plástico al literario y al real, es para enriquecer el texto, atribuyéndole otras líneas de fuga, otros sentidos, otros espacios.

⁴⁵ Esta cita pertenece a la novela de Zoé Valdés titulada *Café Nostalgia*.

Los visitantes y su desborde de emociones.

La novela de Zoé Valdés, *Una novelista en el Museo del Louvre*, tal y como su nombre lo indica, se desarrolla en el prestigioso Museo Nacional de Francia, uno de los más importantes del mundo y que ha marcado tendencia en la disciplina museográfica. En sus colecciones de bellas artes, arqueología y artes decorativas, se encuentran los más grandes tesoros y obras maestras del arte universal, sus fondos prácticamente se constituyen como una pinacoteca universal. Es en este espacio museal donde se instala la diégesis de la novela, tal vez por ello, no parece casual que el lenguaje que define a la trama novelar esté permeado, desde sus inicios, por el desborde de sentimientos y de sensaciones que como cuenta la novelista, embriaga a los visitantes.

Dentro de la ficción, la narradora personaje reside en esta institución y como tal, ha asumido la condición de testigo de muchas de las manifestaciones del Síndrome de Stendhal que han presentado los visitantes ocasionales del museo. Usando sus palabras textuales: “han sido los propios asiduos al museo o visitantes extranjeros, quienes completamente contagiados con el Síndrome de Stendhal, ese que padece aquel que sumamente impresionado por una pieza de arte, cae desmayado a sus pies, sobrecogido ante tanta belleza” (18). Este fragmento denota que la mayoría de los asistentes al museo, al estar frente a frente con estas obras imponentes, ya sea por su valor histórico y estético, por sus dimensiones, por su composición o por la genialidad de su factura, son invadidos por un malestar anímico y/o físico que transitoriamente se apodera de ellos.

Un primer ejemplo que sostiene la presencia de este síndrome en el relato, está dado con la aparición de la joven cubana Gabriela, quien viaja en calidad de turista desde la Isla hasta el museo, expresamente para observar la obra titulada *Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas*⁴⁶ (ver anexo XII) y “desde que divisa el cuadro en su sitio se tapa la cara con ambas manos, visiblemente emocionada. Descubre enseguida su rostro, porque ya está frente a la obra” (46). La impresión padecida por Gabriela es generada por una obra en específico, quizás durante su vida en Cuba había leído acerca de esta obra y visualizado reproducciones, pero no dimensionaba los valores morfoconceptuales de la original, lo cual explica que al tenerla ante sí, se sienta colapsada y susurre: “es magnífico - ¡Es tan hermoso!” (46). A estas expresiones le sucede un minucioso acto contemplativo de la joven, hacia los rostros de Gabrielle y de Alegoría (figuras pictóricas), quedando enternecida con la maestría de su ejecución. Puede plantearse que Gabriela es víctima de un proceso de seducción, de coqueteo que es constatado cuando “se lleva las manos a los labios” y entre ellas “se quedan mirándose, a solas; ensimismadas unas en otras” (46). La cubana comparte con el personaje plástico el nombre, por lo tanto, el vínculo entre ambos entes es existencial y proyectivo, es decir, la cubana se ve reflejada en el cuadro con lo que rompe los límites entre la realidad de la novela y la ficción del lienzo. La impresión visual de Gabriela al haber cumplido este sueño anhelado es tan fuerte que sus sentidos son asaltados totalmente por el exceso de belleza del relato

⁴⁶ Esta obra es de 1594 y no tiene un autor definido, pero su estética posibilita insertarla en la segunda Escuela de Fontainebleau. Es enigmática por el motivo de representación e incluso, se plantea que el título con el cual se le conoce, es una especulación pues no se tiene certeza de quienes son las mujeres pintadas en esa postura ambigua. (Ver obra en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/16056.htm>).

plástico. Ella, sugestionada por la exuberancia del goce experimentado, se supone como protagonista de esta pintura; o sea, subvierte el canon de representación entre ambas expresiones de las artes, se siente protagonista en los dos planos en que ha transitado.

En otro episodio la narradora informa que ese día el museo abrió gratis, por eso se encuentra repleto de visitantes y pese a ser de noche, logra vislumbrar el asombro de algunos asistentes. Puntualmente se refiere al caso de un señor que contempla el *San Sebastián*⁴⁷ (ver anexo XIII) del italiano Andrea Mantegna cuando escribe: “el hombre observa la figura traspasada de flechas y de sus pupilas doradas ruedan lágrimas” (117). Es evidente que la novelista no descuida el uso de los recursos literarios, específicamente de la metáfora, vía écfrasis, y presenta al lector un nuevo caso que ratifica la presencia del Síndrome de Stendhal en su escritura. El síntoma ha sido ocasionado, al igual que en el ejemplo anterior, por estar frente a una obra en específico; sin embargo, se ha mostrado distinto, es el llanto, la reacción psíquica que perturba la percepción de este hombre al observar la figura suplicante cuyo dolor pareciera interpelar a sus observantes. San Sebastián, el santo es intercambiable con el espectador, quien por un momento roza el dolor de ese hombre asceta cuya sufriente plegaria nos ha acompañado en la cristiandad.

La psiquiatra italiana Graziella Margherini (1989), desde la ciencia, explica una posible causa psicoanalítica que origina estos síntomas:

⁴⁷ Es una obra del pintor del primer Renacimiento italiano Andrea Mantegna, del año 1480. El tema religioso que refleja es abordado con gran simbolismo. La obra destaca por el nivel de detalles con que están representadas las ruinas antiguas. (Ver obra en <http://www.artehistoria.com/v2/obras/4375.htm>).

De manera, que donde debería sentirse placer al contemplar la belleza, la función estética desaparece, debido a la alteración del marco fantasmagórico del sujeto. Es decir, que el significante que debería sostener la significación fálica, se colapsa en función de su significación y se convierte en una presencia real. (Online)

Estas reacciones vinculadas a la subjetividad de los espectadores, que solo se producen cuando el hombre contempla la creatividad artística de un semejante cifrado, están asociadas al nivel de expectativa; cuando se constata que esa obra que antes se había visualizado en un libro, tiene una existencia real y sobrepasa la objetividad de la reproducción. Con la experiencia en vivo pareciera confirmarse una intuición metafísica: el arte, la belleza es posible y puede cambiar el orden de las cosas. Es decir, cuando este síndrome se apodera de alguien, es en esencia, porque la persona se queda perturbada al observar la maestría de la creación humana que sigue y proyecta el principio del placer. La investigadora Patricia J. Morales García (S.F) plantea que “se trataría de un placer de la mente, que por alguna razón, sobrepasa el límite del placer para convertirse en malestar. Algo así como cuando decimos te quiero tanto pero me duele” (online). Estas ideas coinciden con una descripción efectuada por Stendhal cuando resume: “en fin, los recuerdos se me agolpaban en el corazón, me hallaba incapaz de razonar, y me entregaba a la locura como se entrega uno a la mujer que ama” (Stendhal, 2011: 17).

En este contexto vale insistir que la escritura de Zoé Valdés no es ingenua ni inocente. *Una novelista en el Museo del Louvre* es un proyecto narrativo que recorre

la Historia del Arte haciendo una visita guiada por las salas del museo parisino, a partir de un agudo trabajo generador de lazos entre espacio narrativo y museal. A través de procesos de intermedialidad proyecta un discurso literario atrevido y exquisito debido al juego que establece con el lenguaje del cuadro y de la época en la que se sumerge. Su obra humaniza y contextualiza el arte, pero sobre todo deleita instruyendo.





CONCLUSIONES.
Se cierra el museo, finaliza la visita.

Al cierre de la presente investigación no podemos dejar de señalar que este análisis es el primero que se efectúa a *Una novelista en el museo del Louvre* desde un enfoque académico que privilegia el desarrollo y materialización desde la interzona literaria y plástica. Su ejecución representó un gran desafío y se constituyó como una propuesta crítica de acercamiento intermedial al fenómeno descriptivo de las obras de artes plásticas realizado a partir del recurso estilístico de la écfrasis. Desde este punto de vista creemos que la escritura de la autora cubana española Zoé Valdés, aparece como paradigmática para comprender las recíprocas relaciones entre literatura y plástica.

A través de la exploración del término écfrasis desde distintas perspectivas históricas y teóricas pudimos constatar lo productivo del concepto para dar cuenta de las sistemáticas relaciones entre ambos planos, zona de profundo interés para quienes gustan trabajar con las posibilidades que ofrecen los puntos de vistas intermediales.

A la luz de estas líneas de acceso a la novela constatamos las peculiaridades del texto estudiado respecto de las otras obras de la autora cubana. El principio de la intertextualidad, mediado por la écfrasis, la alusión en el título al trabajo del argentino

Manuel Mujica Láinez, la referencia directa a escuelas artísticas, temáticas y a vocabulario “técnico” del mundo de las artes plásticas, dotan al texto de un espesor que viene a distanciar la novela de las otras producciones de la autora, a la vez que viene a sostener la competencia de la escritora en las zonas en que se mueve, desde donde da por sentado la necesidad del contagio interartístico. Por estas razones creemos que la noción curatorial fue clave para comprender el trabajo de selección y montaje de los distintos estímulos visuales que se fueron incorporando en el flujo de la novela. La narradora deviene, entonces, curadora de artes visuales y, por lo tanto, creadora de un espacio de representación literaria que se va constituyendo en una especie de guión museográfico. El texto seduce e instruye al lector no solo en el nivel alegórico (el problema de “lo cubano”) sino también en el trabajo de exégesis plástica de las distintas obras. Con ello logra atribuirle al lector el rol de receptor “creativo” debido a que ambos comparten la focalización propuesta por la narradora en que la novela pareciera transformarse en la curaduría de una gran exposición.

Por otro lado, notamos que la presencia de la écfrasis, específicamente en su categoría de écfrasis metaléptica, entendida como recurso retórico e intertextual, determina y configura la escritura, dotando de cierto carácter lúdico a la ficción plástica esbozada, a la vez que posibilita ampliar el rango de la exégesis. Por lo pronto posibilitó dinamizar el relato y el espacio museal tradicionalmente pensado desde la inmovilidad. Los personajes de las obras de arte se desplazan de sus posiciones ficcionales y se insertan en el mundo real presentado por la novela, intercambiando puestos con los personajes de la supuesta realidad e incluso con la

propia novelista; es decir, se transgrede el orden habitual y natural de ambos espacios y, también, al narrar obras de artes plásticas o visuales significativas para la Historia del Arte Universal, incentiva al lector a activar sus redes de referencia y a proyectar los conocimientos culturales que posea en el proceso de lectura. La relación intertextual o intermedial establecida entre la representación literaria y la visual, entonces, es de carácter contributivo porque las imágenes que se evocan mediante la escritura se transforman en iconotextos que incrementan el valor icónico del discurso.

Un sello distintivo de la escritura de Valdés es su condición exiliar, es en este contexto que la novela proyecta su posición diaspórica y anticastrista con un fuerte sentido crítico, todo ello textualizado esencialmente cuando aborda sus preocupaciones referentes al género (la maternidad y el cuerpo desnudo de la mujer como objeto de placer sexual), así como la situación socioeconómica y política (carencias económicas y falta de libertad) que condiciona las migraciones masivas que tienen lugar en el contexto cubano. Creemos que esta modalidad adoptada convierte su discurso en un mecanismo a través del cual busca subvertir el poder. En la diégesis novelar, esta iconicidad se refuerza con pinceladas que dan cuenta de la nostalgia que acompaña a la narradora durante su vida y esa insistente y permanente búsqueda de la Cuba natal, aquella que solo puede liberar a través de la pintura.

En la línea de las experiencias vitales notamos que el desborde de sentimientos y de emociones que atraviesan el discurso, se ejecuta fundamentalmente a partir del Síndrome de Stendhal o “estrés del viajero”, recurso que vinculado a la écfrasis metaléptica acentúa la carga simbólica del relato, resaltando los desplazamientos

desde el territorio plástico al literario y al real mediatizado por los estremecimientos psicosomáticos sufridos por los personajes expuestos a la sobredosis de belleza inyectados por las obras del Louvre.

La escritora/narradora absorbida por el exceso de belleza y de perfección creativa que manifiestan las imponentes obras resguardadas en el Louvre, aprovecha el halo romántico ocasionado por el Síndrome de Stendhal para originar su escritura y a partir de su propio estado psicosomático alterado desarrollar un proceso curatorial doble, a las obras de artes visuales y a las emociones humanas, generando con ello mayor atractivo y compromiso del lector hacia este espacio textual mixto. La construcción guión museográfico, en que deviene la novela, se organiza a partir de una selección interesada de los archivos que son instrumentales al interés último de la composición, es decir, va construyendo una discursividad crítica que alcanza planos superiores a los meramente estéticos. La crítica y desprecio del sistema impuesto por Fidel Castro y la revolución cubana, la falta de garantías individuales, la represión permanente, la falta de libertad, la imagen de la mujer, etcétera, parecieran ser los temas hilvanados en ese guión museográfico creado *ex profeso* por Valdés.

Por último, con **Lectura iconotextual e intermedialidad en *Una novelista en el Museo del Louvre*, de Zoé Valdés: la écfrasis metaléptica como recurso representacional**, constatamos que esta novela fue construida fundamentalmente a través de la écfrasis metaléptica, procedimiento que inscribe este proyecto narrativo en la zona en que arte y literatura despliegan diálogos y relaciones de profundo

interés, sobre todo si atendemos a la tradicional tensión teórica propuesta por la *Ut pictura poiesis*.

Otro resultado significativo que pudimos verificar en el transcurso del análisis es que la escritura de la novelista cubana está situada en los patrones ideo-estéticos postmodernos a partir del minucioso trabajo intermedial por ella desplegado. Así, creemos que estudios como el nuestro, facilitan la comprensión de esta forma narrativa para futuros estudiosos o interesados en el contacto entre plano literario y plano plástico, a la vez que creemos haber valorizado la obra de la escritora Zoé Valdés, desde una zona de análisis no atendida previamente por la crítica literaria académica.





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Agudelo Rendón, Pedro Antonio. (2012). Entre realidad y ficción. La éfrasis literaria en “El engañoso cuadro” de Pedro Gómez Valderrama. Recuperado de <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/coherencia/article/viewFile/1764/1761>

Aiello, Antonio J. (2013). El discurso narrativo de Zoé Valdés: Una escritura metaficcional. Recuperado de http://www.academia.edu/2759140/El_discurso_narrativo_de_Zo%C3%A9_Vald%C3%A9s_Una_escritura_metaficcional

Arte Historia. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/2200.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/2201.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/2211.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/3268.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/4375.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/16056.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/16536.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/17806.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/17812.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/17839.htm>

_____. (S.F). *La página del arte y la cultura en español*. Recuperado de <http://www.artehistoria.com/v2/obras/17840.htm>

Bassi, Jacqueline. (2013). Zoé Valdés, confesiones de una escritora. Recuperado de <http://suite101.net/article/zoe-valdes-confesiones-de-una-escritora-a6490#.VjN8SVUvfIU>

Beyle, Marie Henri 'Stendhal'. (1998). *Roma, Nápoles y Florencia*. Valencia: Pre-Textos. Recuperado de <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1148/1148#.V7JSxSjhDIU>

Biografías y Vidas. (2004 - 2016). *La Enciclopedia Biográfica en Línea* [versión electrónica]. http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valdes_zoe.htm

_____. (2004 - 2016). *La Enciclopedia Biográfica en Línea* [versión electrónica]. <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/leonardo/gioconda.htm>

Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Castillo de Berchenko, Adriana. (1990). La retórica del discurso amoroso en la poesía de Zoé Valdés. *Coloquio Internacional Escritura y Sexualidad en la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Cervantes, Instituto. (1991 - 2016). *Zoé Valdés. Biografía*. Madrid. Recuperado de http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/valdes_zoe.htm

- Cid Hidalgo, Juan. (2016). Programa de asignatura “Imágenes textuales y textos pictoriales”. Código 4223119. Doctorado en Literatura Latinoamericana. Semestre 1-2016. Concepción: Universidad de Concepción.
- _____. (2016). Grupo de investigación FONDECYT. *Apuntes sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana o los museos de papel* (N° 11121221). Concepción: Universidad de Concepción.
- Clüver, Claus. (1997). Ekphrasis reconsidered. On verbal representations of non-verbal Texts. U. B. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling (edit) *Interart poetics. Essays on the interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi.
- Cuadra, Ángel. (1998). La literatura cubana en el exilio. <http://www.jornada.unam.mx/1998/08/16/sem-cuadra.html>
- Deleuze, Gilles. 1996. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Elsner, John R. (2002). Introduction: The Genres of Ekphrasis. *Ramus* 31, 1-18.
- Faccini, Carmen. (S.F). El discurso político de Zoé Valdés: La nada cotidiana y Te di la vida entera. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/faccini.html>
- Falomir Archambault, Elisabeth. (Trad.). (2011). *Stendhal. El síndrome del viajero. Diario de Florencia*. Madrid: Gadir Editorial, S.L.
- Fernández Pietro, Celia. (Trad.). (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Editorial Taurus. Recuperado de <http://server1.docfoc.com/uploads/Z2016/01/09/SuCPV4JQzb/93c55b32e22d0f03add34afe79fa72b0.pdf>
- Gabrieloni, Ana Lía. (2008). Écfrasis. *Eadem Utraque Europa* 4(6), 83-108.
- Giraldo, Efrén. (2015). Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama. Recuperado de <http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/2979>

- González-Abellás, Miguel Ángel. (2000). Aquella isla: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés. *Hispania* 83(1), 42-50. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/pdf/346112.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents
- Guerra, Lucía. (2006). *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Heffernan, James A. W. (1993). *Museum of World. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- _____. (1999). Speaking for Pictures: the rhetoric of art criticism. *Word & Image* 15(1), 19-33.
- Intxausti, Aurora. (2002). Zoé Valdés dice que ha dejado 'la sangre y la piel' en su novela. Recuperado de http://elpais.com/diario/2002/01/27/cultura/1012086007_850215.html
- Krieger, Murray. (1967). The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laoköon* Revisited. *The Play and Place of Criticism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Lozano – Renieblas, Isabel. (2005). La *écfrasis* de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*. Recuperado de <http://revistas.um.es/monteaugudo/article/view/77221>
- Margherini, Graziella. (1989). El Síndrome de Stendhal. Recuperado de <http://www.auxologia.com/>
- Mitchell, William John Thomas. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (2009). *Teoría de la imagen*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morales García, Patricia J. (S.F). Síndrome de Stendhal. Recuperado de <http://www.ugr.es/~setchift/docs/t15-sindromestendhal-patriciamorales.pdf>

- Navarro-Albaladejo, Natalia. (2004). *El espejismo del exilio en la era posnacional. Mario Benedetti, Zoé Valdés y Leopoldo María Panero*. (Tesis doctoral). Universidad Estatal de Pennsylvania, Pennsylvania.
- Nieto Ruiz, Carolina. (2014). *Historia de una actitud ante la forma. De la curaduría tradicional a la curaduría artística*. Recuperado de <https://books.google.cl>
- Ortiz, Cristina. (1998). Zoé Valdés: la reconfiguración de la na(rra)ción cubana. *Chasqui* 27(2), 116-127. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/29741442?seq=1#page_scan_tab_contents
- Pimentel, Luz Aurora. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. Recuperado de <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>
- _____. (2012). Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal. En *Constelaciones I. Ensayos sobre Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Ponce Cárdenas, Jesús. (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua.
- Quirosa García, Victoria, Luque Rodrigo, Laura & Amaro Martos, Ismael. (2014). La dolorosa contemplación de la belleza: análisis y revisión del síndrome de Stendhal. Recuperado de <http://elgeniomaligno.eu/la-dolorosa-contemplacion-de-la-belleza-analisis-y-revision-del-sindrome-de-stendhal-victoria-quirosa-garcia-laura-luque-rodrigo-ism>
- Reyes, Alfonso. (1924). Contra el museo estático. En *Obras completas II*. México: Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <https://historiadoresprecolombinos.files.wordpress.com/2010/08/la-vision-de-anahuac-y-otros-textos.pdf>
- Riffaterre, Michel. (2000). La ilusión de écfrasis. *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (Comp). Madrid: Arco/Libros.

- Rodríguez, Juan Carlos. (2009). Zoé Valdés se transforma en “Una novelista en el Museo del Louvre”, en homenaje a Manuel Mujica Láinez. Recuperado de <http://ecodiario.eleconomista.es/libros/noticias/1655802/10/09/Zoe-Valdes-se-transforma-en-Una-novelista-en-el-Museo-del-Louvre-en-homenaje-a-Mujica-Lainez.html#.Kku828teero6UVU>
- Rojas, Eric. (2015). Diversidad de la novela hispanoamericana contemporánea. Recuperado de <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/1/diversidad-de-la-novela-hispanoamericana-contemporanea>
- Schneck, Ernst-Peter. (1999). Pictorial desires and textual anxieties: modes of ekphrastic discourse in nineteenth-century American culture. *Word & Image* 15(1), 54-62.
- Spitzer, Leo. (1962). The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs Metagrammar. En Anna Hatcher. (Ed.), *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Valdés, Zoé. (1997). *Café nostalgia*. Barcelona: Editorial Planeta.
- _____. (2009). *Una novelista en el Museo del Louvre*. Bogotá: Editorial Norma.
- Wagner, Peter. (Ed.) (1996). *Iconos – textos – iconotextos. Ensayos sobre ékfrasis e intermedialidad*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.
- Webb, Ruth. (1999). Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. *Word & Image* 15(1), 7-18.
- Wikimedia Commons. (2014). *Wikimedia Commons* [versión electrónica]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lagren%C3%A9e,_Louis_Jean_-_Allegory_on_the_Installation_of_the_Museum_in_the_Grande_Galerie_of_the_Louvre_-_1783.jpg



ANEXOS.



(Anexo I)
La Gioconda o La Mona Lisa
Leonardo Da Vinci
Óleo / tabla de álamo
77 x 53 cm



(Anexo II)

Alegoría sobre la instalación del Museo en la Galería Grande del Louvre

Jean Jacques Lagrenée

Óleo / lienzo

52 x 68 cm



(Anexo III)
Odalisca Morena
François Boucher
Óleo / lienzo
53,5 × 64,5 cm



(Anexo IV)
El pestillo o El cerrojo
Jean – Honoré Fragonard
Óleo / lienzo
24 x 33 cm



(Anexo V)
La camisa quitada o El camión arrebatado
Jean – Honoré Fragonard
Óleo / lienzo
35 x 42 cm



(Anexo VI)
La libertad guiando al pueblo
Eugéne Delacroix
Óleo / lienzo
260 x 325 cm



(Anexo VII)
La balsa de la Medusa
Théodore Géricault
Óleo / lienzo
491 x 716 cm





(Anexo VIII)
El baño de Esther
Théodore Chassériau
Óleo / lienzo
45,5 x 35,5 cm



(Anexo IX)
La gran odalisca
Dominique Ingres
Óleo / lienzo
91 x 162 cm

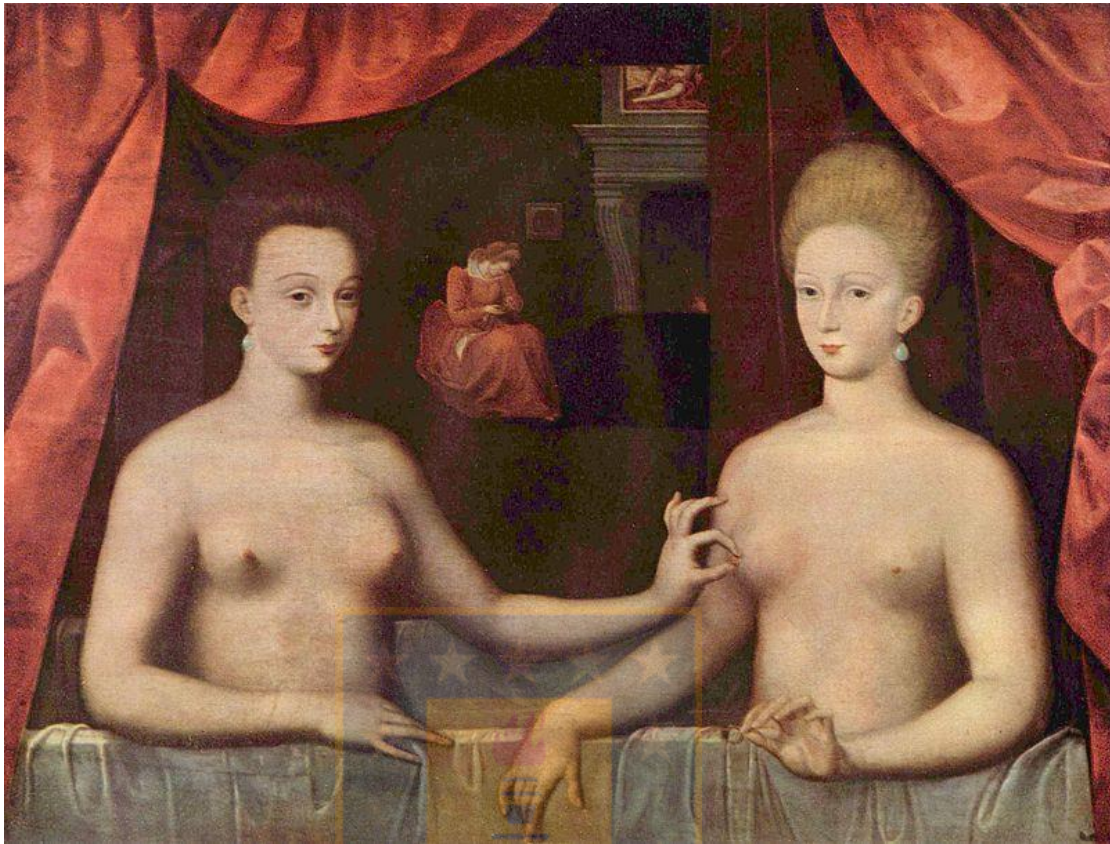




(Anexo X)
El sueño de Endimión
Anne – Louis Girodet de Roussy – Trioson
Óleo / lienzo
198 x 261 cm



(Anexo XI)
La muerte de Sardanápalo
Eugène Delacroix
Óleo / lienzo
392 x 496 cm



(Anexo XII)
Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas
Primera Escuela de Fontainebleau
Óleo / lienzo
191 x 132 cm



(Anexo XIII)
San Sebastián
Andrea Mantegna
Óleo / lienzo
255 x 140 cm